



Sociedade e Estado

ISSN: 0102-6992

revistasol@unb.br

Universidade de Brasília

Brasil

Farias, Edson

Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta

Sociedade e Estado, vol. 27, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012, pp. 594-625

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339930935008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Recebido:  
20.07.2011  
Aprovado:  
20.11.2012

# Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta\*

Edson Farias<sup>1</sup>

1. Professor de Sociologia (UnB); coordenador do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD). E-mail: nilos@uol.com.br

\* A realização deste texto deu-se no período entre março e julho de 2012, quando estive, como pesquisador convidado, no Centro de Sociologia do Colégio de México, com bolsa de Estágio Pós-Doutoral (CAPES). Agradeço especialmente aos comentários e sugestões do(a) parecerista.

**Resumo:** Ao escrever *Mozart: a sociologia de um gênio* e *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, Norbert Elias deixou importante legado ao tratamento sociológico da formação das subjetividades artísticas e das expressões estético-culturais, a partir do problema em torno da relação entre transformação e conservação sócio-históricas, mas do ponto de vista das possibilidades e limites na conduta de indivíduos. Desse modo, neste artigo, a proposta de focar a trajetória de Joãozinho Trinta, no âmbito da cultura urbana do Carnaval do Rio de Janeiro, situa-se na contrapartida da aplicação do modelo figuracional e, assim, voltarmos à discussão sobre a funcionalidade arte-cultura enquanto espaço estratégico à catalisação de valores e à produção e difusão de significados. Isso, em busca das duas seguintes questões: Que dinâmica sócio-histórica é caracterizada pela ascendência do gosto popular na valoração do fazer e dos bens artístico-culturais? E, no reverso da medalha, em que medida esse mesmo processo se traduz na relação entre personalidade artística e negócios mundanos, encarnada na figura histórica do carnavalesco?

**Palavras-chave:** Personalidade Artística, Negócios Mundanos, Gosto Popular, Desfile de Escola de Samba, Carnavalesco.

Consolidado no seio da recente história da festa carnavalesca, o nome de Joãozinho Trinta desponta na opinião pública por conta do que, a partir de 1974, foram consideradas inovações por ele introduzidas no conjunto das apresentações das escolas de samba. Naturalizadas, as então novidades são, hoje, propriedades indissociáveis dos desfiles. Alteração na filosofia dramática dos cortejos que esteve na contrapartida de profundas modificações na sua parte plástico-visual. Tais aspectos eram, por uns, ressaltados como marcas do gênio criativo de J.30. Já vozes críticas acadêmicas, para-acadêmicas e jornalísticas julgaram constituir a deturpação máxima da arte popular tradicional. Para estes últimos, feria-se o anonimato do artista popular, no instante em que o carnavalesco se tornara uma vedete, atraindo todas as atenções para

si e tornando o desfile um mero suporte ao seu carreirismo ambicioso, desprovido de qualquer compromisso com a tradição do samba. Sentenciava: roubava-se a cena do verdadeiro criador da festa – o povo, composto pelas classes populares portadoras do estigma étnico-racial referido à ancestralidade negra. O artista autêntico estaria relegado ao papel de coadjuvante e de massa de manobra, frente aos interesses da cúpula dos contraventores do jogo do bicho, encastelados no domínio administrativo das agremiações, em razão do poder econômico, com poderoso braço armado, mas em aliança com as elites políticas e burocracias estatais, além dos grupos empresariais privados, todos ávidos em obter dividendos financeiros e simbólicos através da exploração dos ramos da economia do lazer e cultura no carnaval, no momento em que o Rio de Janeiro se afirmava como um destino turístico mundial. Assim, ao ver dos seus detratores, a natureza fantasiosa dos temas impunha espécie de alienação desse mesmo homem comum, pobre e subalterno, sofrido em razão da penúria e da escassez diárias, próprias à sua condição de classe. No mesmo diapasão, essas vozes denunciavam que a ingerência do carnavalesco fazia dueto com a transformação do evento em um espetáculo suntuoso de cores e brilhos, típico da cultura de massas; logo, estaria no compasso da comercialização da festa popular submetida à lógica diversional mercantil da indústria cultural (LOPES, 1981; RODRIGUES, 1984).

Diante dos ataques, Joãozinho Trinta não titubeou em retrucar; em 1978, com o tricampeonato da escola de samba Beija-Flor, ao seu comando estético, inclusive sendo fotografia de capa da revista *Times*. Vencedor, pela quinta vez consecutiva do grande desfile, asseverou: “O povo gosta de luxo. Quem gosta de pobreza é intelectual”. Cristalizadas como um *slogan*, essas palavras repercutiram em anos e décadas seguintes; obtiveram as mais diversas interpretações e avaliações. O olhar retrospectivo permite concluir o quanto o caráter provocador da resposta se tornou parte da celebração do seu nome. Mediante ela, modulando-a ou, mesmo, ressignificando-a, de acordo com as situações de enunciação, o carnavalesco elaborou outras frases com impacto na opinião pública. O que nos chama atenção é o quanto as mesmas palavras destacam o próprio João Trinta; ele brada sua liderança profética e estética firmada no compromisso de ofertar a capacidade de fazer o público evadir à plenitude da beleza, sendo esta incompatível com qualquer mazela ou desarmonia. Desqualifica os que o denunciam como usurpador da cultura popular. Deflagra-se, assim, uma disputa entre interpretações desses círculos intelectuais pela legitimidade de dizer a verdade sobre o “povo”.

Em 1989, uma vez mais à frente da mesma agremiação, J.30 propõe e comanda a execução do enredo *Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia*. Agora, convoca os miseráveis para irem aos lixos do país e recolherem sobras de

luxo e participarem de um grande baile de máscaras. Dessa vez, o carnavalesco angariou o consenso, que, com efeito, elegeu o seu trabalho como um momento antológico na história do carnaval e, mesmo, da cultura brasileira. O que teria havido tanto com o artista, quanto com os seus críticos, ao longo desse período, para justificar a mudança na atitude de ambos? Teria Joãozinho acatado aos reclamos em uma autocrítica? Ou os que o detratavam renderam-se à genialidade do carnavalesco? E quanto ao público, o “povo”, que antes demandava o “luxo” e, agora, aplaudia a miséria? Postas assim, as relações de funcionalidade entre arte-cultura e sociedade se tornam alvo de uma analítica da transparência, constatadas, afinal, as posições consolidadas de artista, crítica e público, caberá somente desvelar quais das primeiras partes têm antecedência entre si, na medida em que angariam simpatias da terceira e, com isso, isolam o fator de oposição. Procedimento hermenêutico, fundado em certezas ontológicas, afim à crítica ideológica, em que, ao se identificar as fontes das representações vigentes, com os respectivos suportes materiais e simbólicos, o trabalho analítico faz derivar seu potencial de domínio cognitivo frente a possíveis adversários. Contudo, fazendo uso da análise de discurso foucaultiana (FOUCAULT, 2000), poderíamos indagar até que ponto o povo pode ser tratado como uma superfície plana atravessada pela luta entre essas duas linhas de força ideológicas. Não caberia reter, no trabalho de produção de sentido, de uma e outra formação discursiva, o alinhamento em série de enunciados, instaurando não apenas tal objeto de saber e poder – o povo –, mas igualmente os sujeitos possuidores da autoridade para enunciá-lo? Este artigo contempla esse aspecto, no instante em que enxerga tanto no artista carnavalesco, como no público, além da crítica, posições cujas identidades são efeitos de mútuas complementaridades e oposições dispostas em uma temporalidade naturalizada, tornada ela mesma o limite da percepção, do dizível e do pensamento.

Porém, admitimos que o objeto lúdico-estético materializa a urdidura reciprocamente funcional entre as posições do artista, do gosto popular e da crítica. E, no reverso da medalha, adotamos a perspectiva de que a mesma triangulação diz respeito a uma situação comunicacional, tendo por característica a impessoalidade, mas pela qual o trançado de intenções, expressões, ritualizações e julgamentos fazem-se públicos. Então, para adiante dos dispositivos discursivos e seus efeitos, é forçoso voltar ao problema das condições de definição do alcance de agenciamentos postos na contrapartida de silhuetas identitárias. Assim, voltamos à discussão sobre a funcionalidade arte-cultura, enquanto espaço estratégico à produção e difusão de significados, em busca das duas seguintes questões: ao serem, os conteúdos dessas condições, reconhecidos como o andamento e o tipo de coordenação pelos quais as interdependências sócio-humanas se plasmam, enquanto figuras históricas diversas, de qual dinâmica sócio-histórica se estão tratando? E, no reverso da medalha, em que medida

esse mesmo processo traduz-se na relação entre personalidade artística e negócios mundanos, encarnada na figura histórica do carnavalesco?

### Carnavalesco, uma vicissitude de interpenetrações civilizatórias

Joãosinho Trinta se autoidentificava e era reconhecido como um artista do carnaval e, desse modo, estava investido do que passamos a chamar de personalidade artística. Essa categoria designa, aqui, uma possibilidade de autocompreensão, identidade de si e experiência significativa no mundo, acompanhando o anelado geracional em que se define um ofício, cujo saber/fazer reivindica, como matriz histórico-cultural, o mito renascentista italiano da criação-criador. Remissiva a essa narrativa, ocupando o cume dos valores da cultura artística do ocidente, com sua tônica subjetivista (SAID, 2003), permanece a concepção da obra artística enquanto um fazer humano que se aparta do dado natural pela atitude do seu artífice em não abrir mão do enlace entre intenção, livre-arbítrio, decisão e raciocínio. Sabemos ter sido Kant o encarregado de conferir status filosófico ao princípio estético do valor da criação. Na seção “Da arte e do gênio”, em *A Crítica do Juízo*, sua sentença é categórica: a obra de arte extrapola os limites do mero artefato, do simples instrumento, porque é indeterminada em sua finalidade. Arte e trabalho seriam, portanto, opostos. Se o artista tão somente se esforça em benefício do prazer a ser extraído da atividade realizada, logo, está desprendido em relação aos imperativos do interesse no atendimento de alguma necessidade exterior (KANT, 1980, p. 214). A prerrogativa de perfeição intrínseca ao ideal do belo, posto em confluência com o ideal do bem, moveu cursos intergeracionais na busca de transcender as agendas do dia a dia. Arriscaria a dizer ser o conceito de belo, e a moralidade a ele correlata, parte inalienável das correias de transmissão simbólica de saberes pelas quais modulações institucionais de corporeidades biopsíquicas se desenrolam, mediante os ajustes entre linguagens, memórias e aprendizados, assim, deflagrando formações de competências cognitivas e capacidades funcionais próprias a personalidades artísticas.

Sendo o ideal de beleza (e sua moralidade afim) indissociável à cultura artística do ocidente, nada mais natural que tenha a acompanhado no processo em que esta vazou fronteiras geopolíticas e simbólicas mundo afora, estando na contrapartida da expansão colonial e imperial europeia, sobretudo, desde o século XIX (SAID, 1995). Ao mesmo tempo, as dinâmicas de interpenetrações civilizatórias reservam deslocamentos, mesmo mutilações não apenas aos elementos subalternizados, também as formas e os teores dominantes sofrem mudanças. No desenvolvimento do nosso argumento, de agora adiante, interessa-nos discutir as transformações operadas sobre a cultura artística do ocidente na América,

particularmente no Brasil, com o objetivo de perscrutar as bases à emergência e consolidação da personalidade artística no ofício de carnavalesco. Para esse fim, o apelo inicial à questão religiosa não nos serve apenas para traçar um paralelo entre dinâmicas históricas de interpenetrações civilizatórias; ela fornece um canal analítico e interpretativo para discutirmos o processo de ressignificações da cultura artística do ocidente e da questão moderna da estética, quando aterrissem em um continente, a princípio, estranho aos alicerces sócio-históricos de ambas.

Quando escreve a respeito do encontro e cruzamento das memórias e universos simbólicos cristão-católicos, com os traços combalidos das religiões familiares provenientes da África, na estrutura social patriarcal-escravagista do Brasil colonial, com o emprego do conceito de sincretismo, Roger Bastide (1971) sublinha as perdas nos quadros mnemônicos sofridas pelas populações africanas postas na condição de diáspora com a escravidão. O mesmo conceito lhe permite ressaltar as criações com as quais esses grupos escravizados complementavam as lacunas deixadas nas suas narrativas míticas originárias, fazendo, para isso, empréstimos seletivos junto ao panteon católico, forjando, em especial, o culto dos orixás – o candomblé. Atuação, em parte, facilitada pela fragilização do primado monoteísta católico, na ausência de um rechaço mais contundente, por parte dos círculos eruditos teológicos cristãos, às idolatrias. Fragilidade, de um lado, determinada pela distância geográfica do acontecer religioso em relação às autoridades eclesiástica situadas na Europa, ao dar-se em uma América portuguesa onde a rarefação de concentrações urbanas estava no anverso da dispersão populacional relativa ao predomínio de núcleos de poder centrífugos ruralistas, assentados nas grandes propriedades fundiárias. Por outro lado, as mesmas características socioestruturais das relações sociais coloniais evadiam da pressão exercida sobre os clérigos locais pelos interesses de senhores de engenho, traficantes de mão de obra humana, principalmente às voltas com a busca de fórmulas de amortecimento dos conflitos latentes e até manifestos da imensa população cativa. Deixou-se preparado o terreno para modalidades mais populares de cultivo das crenças, com ênfase nas celebrações em que sagrado e profano se aproximavam até fundirem-se, favorecendo a proliferação do largo feixe de folguedos mestiços afro-lusitanos, hoje, marcante da cultura popular tradicional brasileira. A partir do final do século XVII, com os problemas de abastecimento, gerados pela escassez na circulação monetária, em razão da reinserção de Portugal à Espanha durante o período da união ibérica, o fôlego tomado pelas redes domésticas de comércio intra e inter-regionais do país repercutiu na reacomodação de muitas dessas comemorações nos largos dispostos frente à igreja (ou capela) e o mercado (CALDEIRA, 2000). Reunidas nos espaços intersticiais entre a festa e o mercado, cada vez mais dotadas de ampla visibilidade, as celebrações sagrado-profanas vão se consolidando como situações de

ócio diversional popular, com primazia para os folguedos em formato de procissões, embalados por percussão, entrosando símbolos rurais e urbanos (TINHORÃO, 1998, p. 37; FERREIRA, 2004, p. 148-155).

A transferência da corte e da sede do Reino português para o Rio de Janeiro, em 1808 (MALLERBA, 2000), respalda uma tendência não programada na mudança do eixo de coordenação das interdependências sociofuncionais no Brasil, advinda do período do ciclo aurífero, em que o crescente deslocamento do centro econômico do Nordeste para o Centro-sul contracenava com a relevante autonomia adquirida pelo ramo financeiro-mercantil da economia, estando estribada no tráfico escravagista. Embala-se o gradual crescimento de atividades urbanas, redimensionando as divisões técnicas e funcionais do trabalho em níveis mais complexos. Remanejamentos socioestruturais que, no nível da organização social, manifesta-se na mescla jurídico-parlamentar, numa espécie de federalismo, conjugando o descentramento do poder, implicado com a organização sociopolítica familiar patriarcal ruralista, com o movimento da ascendência da centralização estatal racional-legal, mas sob a égide da manutenção do domínio dinástico do imperador. Eis o suporte sobre o qual se abrigou a emergência de aspectos dos modos de vida burgueses urbano-industriais. Ainda dependentes da economia de exportação de produtos agrícolas e da escravidão, nas cidades maiores, embora constituísse um percentual pequeno do contingente populacional do país, imensamente formado por pobres e escravos, os segmentos sociais melhor aquinhoados passam a desfrutar de uma riqueza e bem-estar comparáveis aos encontrados na Europa. Porém, o raio de alcance de sua participação na economia do país sinalizava os níveis expressivos alcançados pela acumulação capitalista, potencializando a multiplicação das casas bancárias, das empresas de seguro, dos negócios na bolsa de valores do Rio de Janeiro (PRADO JÚNIOR, 1974, p. 194). Entrever-se a centralidade, sempre maior, da quantificação monetária e, para voltar à reflexão de Simmel (1977) sobre o dinheiro, insinua uma civilização sensível à complexidade plural de meios e fatores que a envolvem como sociedade, na contrapartida de um esforço de unificação. Aliada a ajustes na materialidade da sociedade, portanto, explicita-se uma rotação civilizatória sem paralelo.

Olhamos para essa rotação da perspectiva teórico-analítica acerca dos intrinsecamentos resultantes dos longos processos de aumento na complexidade das relações e do conjunto das atividades sociais. Como observa Elias (1993, p. 268), o manejo desse recurso intelectual permite observar os entrelaçamentos dos diversos planos do fazer humano agindo e “ocasionando mudança na forma dos relacionamentos e em todo o tecido social”. A um só tempo, portanto, colocam-se, em reciprocidade, a personalidade humana e o perfil da sociedade composto de uma constelação de interdependências; formam, juntas, o “cadeado

que liga a corrente que agrilhoa os homens entre si” (ELIAS, 1993, p. 268). De acordo com o raciocínio eliasiano, a tessitura da teia de interdependências e interpenetrações sociofuncionais ocorre no movimento, a um só tempo, envolvendo cooperação e repulsa na satisfação de carências socialmente significativas, porque instauradas no universo simbólico e no plano das linguagens mobilizadas. Se essa tensão instaurada estabelece funções, o monopólio destas por pessoas e grupos gera equilíbrios e coações entre agentes e instituições e, desde então, pode-se tanto manter lugares estabelecidos, quanto se deflagrar lutas pela valorização do status de segmentos inferiorizados. Em um e outro caso, exige-se a racionalização permanente dos atos humanos inseridos no cômputo desses encadeamentos funcionais abrangentes. Quando lançamos mão, aqui, da categoria também eliasiana de dinâmica histórica, queremos, portanto, compreender como esse mesmo enlace se projeta sobre a constituição nas mudanças de costumes, deixando entrever a reorientação de hábitos mentais e nos comportamentos.

Gilberto Freyre (1978, p. 29-30) enxerga, no avanço dos termos da sociedade burguesa profissional-mercantilista, algo que interveio na moderação dos hábitos, especialmente nas maiores cidades brasileiras, no decorrer do século XIX. Alteração com crucial participação da soberania política centralizada estabelecida, a qual viabilizou certa pacificação estatal da violência. Dessa maneira, os comportamentos tipificados passam a integrar o refreio sexual, mas também a preocupação com questões mais intelectuais, ambos no compasso da romantização da família e no acento crescente posto na individualização dos sujeitos. Na contrapartida do mesmo processo de transferência de parcelas do poder das autonomias regionais agrárias para a cidade, insiste Freyre, deram-se as transformações no plano sociocultural; no que tange aos costumes, por exemplo, na substituição das cores berrantes, comuns no cotidiano colonial, pelos tons preto e branco, visualizou-se a relevância obtida pelos valores da “sobriedade” e “elegância” na conduta de frações das classes dominantes citadinas. O colorido dos trajes se restringiu aos momentos festivos, notadamente o carnaval e as paradas militares. Por outro lado, a intensificação da vida urbana implicou, também, em um maior formalismo dos comportamentos, já que o cálculo dos atos, em vista da relação com o futuro, preponderou sobre as atitudes. O reverso da medalha desse formalismo é o advento de um estilo de vida calcado no consumo de produtos manufaturados e, igualmente, na crescente importância dada à estetização da paisagem da cidade e dos indivíduos, ao tornar-se premente a preocupação com o olhar do alheio, na medida em que se estende e adensa a malha das dependências mútuas entre pessoas.

No caudal desse estilo de vida, o qual encontra terreno fértil em uma sociedade escravagista afável ao ócio diversional, impulsiona-se um concerto funcional



de atividades, novas ou já existentes, inseridas no esquema mercantil-profissional, mas orientado para o trato com a aparência e a comunicação. Ocupando o setor econômico dos serviços, surgem os ramos que iam de urbanistas a paisagistas, de arquitetos a decoradores, ainda de publicitários a vitrinistas, dos costureiros aos cabeleireiros, entre outros ofícios, também incluindo ilustradores, mais tarde fotógrafos, além de cenógrafos. Portanto, se a princípio aninha-se nas instâncias devotadas ao culto das belas-artes, a cultura artística do ocidente se incorporará ao cotidiano brasileiro, em resposta ao relevo adquirido pela dimensão plástica das relações sócio-humanas encerradas na vida citadina, quando esta se apropria da questão estética, ou seja, na medida em que o ideal da beleza (a forma enquanto harmonia de proporções) se impõe como um problema estruturante aos planos subjetivo e institucional, tanto no que se refere à apresentação de, si quanto à objetivação da legitimidade das tipificações comportamentais. Portanto, a despeito da rejeição presente no projeto originário da matriz europeia, no âmbito urbano do Brasil<sup>2</sup>, na dinâmica em que arte e utilidade se fazem recíprocas, essa cultura imiscui-se nos negócios do mundo. Isso, pelo imperativo técnico de um quadro funcional do setor de serviços de tornar visível o belo, claro, traduzido para a tensão decorrente do envolvimento da instrumentalização de meios na elaboração racional de encantos.

Sem dúvida, nos rastros de toda essa reorientação socioestrutural e civilizatória, a dimensão mundana das diversões monetariamente remuneradas abarca largas parcelas do território do ócio e, neste, o encadeamento de sistemas de práticas lúdico-artísticas irá se reverter na formação institucional do entretenimento. Viabilizado pelo concerto entre várias cidades ocidentais, desde a segunda metade do século XIX, no compasso da ampliação dos circuitos de trabalho integrados às culturas urbanas (PEREIRA, 2010), como braço poderoso do campo profissional-mercantil da aparência, o entretenimento absorve, em seu complexo de atividades, vasta gama de ofícios comprometidos com a cultura artística, mas de acordo com a finalidade de remuneração dos capitais financeiros e simbólicos investidos no comércio de serviços de prazer e bem-estar. A canalização da trama dos fazeres à reelaboração de sons, luzes, gestos e texturas, como materialidades sedutoras, obedece ao imperativo do espetáculo com sua prerrogativa de obter adesão máxima das plateias ao encanto proporcionado pela plasticidade das imagens. O que se notabiliza, então, por deixar margens maiores à exposição pública das emoções, todavia permanece em vigência um gabarito elevado de autocontrole seja dos corpos que se dão à exibição, sejam dos públicos. Os cabarés, o teatro de revista e os espetáculos de variedades inseridos em ambientes de sociabilidades masculinas estiveram no preparo do terreno desse espaço social, onde vicejaram as bases ao delineamento do perfil do carnavalesco como um ofício investido de uma personalidade artística singular. Aí, a oportunidade para efetivar esse perfil é tributária da aproximação

2. Definitivamente, a experiência brasileira não é exclusiva a esse respeito. O desenrolar de processos societários, em que o mesmo estilo de vida ganhou abrangência, traduz-se em marca civilizatória da modernidade, incluindo as próprias sociedades europeias ocidentais, sobre as quais Paris se impõe como um emblema da confluência entre arte e capitalismo, cultura e economia (BENJAMIN, 1991; ORTIZ, 1991).

entre entretenimento e o revolvimento operado entre as expressões públicas populares, ao longo do mesmo curso, aliando a alteração socioestrutural com a mudança no padrão civilizatório.

Uma vez mais, a presença da corte portuguesa no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, tonificou as estratégias de conferir visibilidade aos estamentos, estratégias tomadas de empréstimos aos príncipes e monarcas europeus do antigo regime (SCHWARCZ, 2011; PASSIANI, 2011). Incorporados aos festejos da Festa do Divino, esse esquema cênico-dramático deambulante penetrará outros folguedos mestiços datados do período colonial, protagonizados por membros dos segmentos sociais subalternos. Realizados por instituições dotadas de maior grau de formalidade como as irmandades religiosas afro-brasileiras, ou por associativas mais informais, os folguedos mestiços mesclavam em suas apresentações dramáticas, vimos, elementos religiosos e profanos, fossem eles africanos ou católicos, em menor escala, ameríndios. Em se tratando da experiência carioca, destacam-se os chamados *cacumbis*. O folgado, ao que parece, herdeiro dos congados, teve por matriz a região do Recôncavo baiano, na primeira metade do século XIX, onde participava das comemorações natalinas e das brincadeiras carnavalescas. Migrado para o Rio de Janeiro, com africanos e seus descendentes, manteve o formato e o teor em que os grupos, embalados por coros e percussões, desenvolviam o drama de enfretamento entre monarquias africanas pré-diaspóricas, com a exibição de seus membros vestidos de tangas e emplumados cocares, tendo às mãos arcos e flechas e bastões (ALVES; ROSE & ALBUQUERQUE, 1996). Já na segunda metade do século XIX, porém, dos *cacumbis*, se principia a bifurcação.

De um lado, puxadas pela percussão comandada pelo apito de um mestre, surgem ano a ano, em maior escala, as marchas dos despojados cordões carnavalescos com seus foliões mascarados de maneira irreverente. Majoritariamente masculinas, as passeatas reuniam parcelas boêmias e intelectualizadas dos setores mais estabilizados das classes médias, ocupados no serviço público e/ou atuando como profissionais liberais, com as franjas da hierarquia social, compostas por aqueles identificados, pelos mecanismos de segurança do Estado e pela imprensa, como desocupados e marginais, em sua maioria, grupos advindos da recém-extinta escravidão, que obtinham remuneração em trabalhos precários.

De outro, os ranchos carnavalescos despontam com o formato em que os recursos cenográficos e indumentários passam a obedecer a um eixo temático anualmente renovado. Dispostos como teatros ambulantes, motivados pela conquista da vitória em um torneio disputado entre entes congêneres, seus desfiles eram movidos por bandas com o predomínio de instrumentos de cordas sobre os percussivos, e os coros entoavam canções melodiosas – as marchas-rancho. Organizados em entidades civis autorizadas pelo ordenamento estatal, seus membros

eram recrutados entre faixas intermediárias do funcionalismo público e de trabalhadores do comércio e do operariado urbano estabilizados nas indústrias de bebida, alimentação e têxtil<sup>3</sup> (CUNHA, 2001).

Naquela passagem do século XIX para o XX, com a introdução do modelo veneziano, expostos em desfiles de préstitos das grandes sociedades carnavalescas, bailes de máscaras e batalhas de confete (QUEIROZ, 1992), são redefinidos os caracteres carismáticos, hedonistas e, principalmente, proféticos da festa carnavalesca, com o recurso ao aumento no gabarito do comedimento dos impulsos corporais que a regula, formalizando as manifestações enquanto festa-espetáculo. Ou seja, tece-se a matriz cultural interna ao regime de prática da forma de diversão popular, consagrada pelo princípio lúdico-estético, com sua tônica na aliança entre alegria e criatividade artística comprometida com o ideal de beleza nas exposições individuais e coletivas, em meio ao quadro heterogêneo e discrepante do arranjo sociourbano. Algo assim ocorre em uma cidade na qual, desde a última década do século XIX, as interferências do Estado iniciavam o estabelecimento de fronteiras entre as dimensões das experiências humanas, procurando oficializar procedimentos já adotados por segmentos locais, em uma realidade já transformada pelo anelado de forças sociais hegemônicas. Iniciava-se o longo processo de zoneamento da temporalidade em consonância a uma especialização técnica dos espaços e de ritualização das práticas, no que configurou, distintamente, as esferas da produção do conhecimento e do trabalho referente à cultura e ao lazer.

No compasso das profundas mudanças socioestruturais, a festa carnavalesca se torna uma das vitrines para a qual se voltam os olhos da urbanidade carioca. Portanto, diferenciar-se nela vai implicar, também, um igualar-se aos critérios vistos como normais e de bom gosto. Trata-se de uma situação que traz, nas suas condições, os fatores de combinação entre controle e desprendimento nas consciências, algo crucial à modelagem das práticas. Se o fenômeno carismático da festa pode se realizar como espaço-tempo limiar, no qual a sociedade ordenadamente permite escapar do cotidiano, isso diz respeito ao fato de, doravante, tratar-se do espaço onde a carnavalidade convida a que “todos” participem, ou melhor, o povo, civicamente organizado e ordeiro. O carnaval da cidade será reconhecido como os dias de exceção “incandescente”, quando adormecem o trabalho laico e a penúria e ocorre a erupção da volúpia e da opulência artificializada nos artefatos da cultura lúdico-artística (FERREIRA, 2005). A explosão da emoção, acompanhada dos ímpetus libertários e licenciosos que lhe são correlatos, logo, torna intransigente a paramentação civilizada para ganhar corporeidade.

Os remanejamentos na festa, acima descritos, são indissociáveis da configuração societária que prevalece a partir do século XX, no Brasil. Nesse sentido, é cabível

3. Cabe observar essa estratificação de grupos humanos diante do aspecto demográfico na cidade, nesse momento. No Rio de Janeiro, entre as décadas de 1880 e os anos de 1930, deu-se o alargamento populacional relacionado com o aumento dos fatores de atração de mão de obra. Embora, também, tais fatores estivessem aquém da capacidade de assimilar o volume da oferta de trabalhadores. Em termos numéricos, a cidade salta de 274.972 habitantes, em 1872, para 811.443 habitantes, no ano 1906 (LOBO, 1978, p. 469). O fluxo migratório, somado à entrada de imigrantes, fora responsável pelo incremento da população urbana. Em 1900, os naturais de outras regiões do País chegavam a 519.849 pessoas (muitos entre os quais ex-escravos), com predominância dos nordestinos da Bahia. Já os estrangeiros constituíam 24,83% da população, ou seja, 171.716 indivíduos, a maioria, portugueses. Do total desse contingente, 115.779 pessoas estavam oficialmente empregadas. Aproveitando o crescimento da demanda, motivado pela expansão da malha urbana, parcelas imensas permaneciam realizando

serviços temporários (biscates) ou driblando os fiscais da prefeitura que perseguiram os vendedores ambulantes, dentro da campanha de “higienização” da área central citadina. A cidade constitui um campo minado, então, fértil ao atrito e aos conflitos que explodiam quase simultaneamente (BRETAS, 1997, p. 92-114).

concluir que o término do comércio e do trabalho escravo e a substituição do regime político-institucional monárquico pelo republicano são rupturas dentro da mesma dinâmica sócio-histórica, em que a rotação estrutural e civilizatória, gradualmente, se plasmou no tipo de coordenação das relações sociais pelo aparato do Estado centralizado, tendo por contrapartida a generalização do esquema mercantil-profissional. Portanto, o contexto da afirmação hegemônica do dueto entre Estado e mercado autorregulado no Brasil é aquele, também, onde se vislumbra o destaque obtido pelo ideário da igualdade no quadro de valores jurídico-normativos da sociedade nacional, em sintonia com a crescente exigência de integração territorial e social à soberania estatal e dos ditames da economia doméstica à monetarização ampliada do trabalho e dos bens. Ao mesmo tempo em que essa atmosfera abriga os debates e lutas pela universalização dos direitos políticos e civis no país, ao lado do despontar das reivindicações sociais por parte dos trabalhadores urbanos, ressoam, com cada vez mais força, os reclamos a favor da consciência e identidades nacionais. Entre as décadas de 1910 e 1930, de signos da incapacidade da população do país em sustentar os esforços de civilização, por estarem imersos em alicerces ancestrais arcaicos, os símbolos e práticas significantes das culturas populares tradicionais se tornam expoentes da essência nacional.

Em especial, pela intervenção dos intelectuais modernistas, os bens musicais e os folguedos populares são diferenciados como centros do patrimônio inalienável da cultura brasileira. Ora, um dos grupos que mais tirou partido dessa metamorfose foi o dos sambistas cariocas, até porque se favoreciam da localização na capital federal, onde o desenvolvimento da indústria fonográfica, das emissões comerciais de rádio e do cinema irá tomar o ritmo samba como uma matéria-prima cultural às suas respectivas produções, naquele momento, orientadas ao apelo nacionalista (MOURA, 2000, p. 113-165). Sempre mais lastreados no prestígio de serem a forma e o conteúdo da cultura brasileira, os sambistas tomam a liderança do resultado da transformação dos blocos carnavalescos, herdeiros dos cordões, em associações denominadas *escolas de samba*. Inspirados nos ranchos, em sua forma de organização em entidades civis sem fins lucrativos, subordinadas às determinações jurídicas do Estado central em seus estatutos, inicialmente, esses grêmios recreativos congregam trabalhadores (sobretudo, operários e militares de baixa patente) oriundos de áreas da cidade ocupadas pela intensa urbanização e tornadas periferias e favelas (FARIAS, 1999). Considerando-se o longo aprendizado mimético realizado pelo encadeamento geracional que lhes deu origem, movidos pela exposição no concurso/festejo carnavalesco, tais grêmios modalizam o formato de desfile dos ranchos, delimitando suas apresentações públicas pela congruência entre corpos e artefatos alegóricos e indumentários, na concretização de ambiências cênicas, as quais se dispõem na contrapartida da monofonia musical do samba. Tal combinatória

vai requerer um nível maior de homogeneidade na coreografia dos gestos e da base rítmico percussiva, em termos dos desenhos e dos andamentos sonoro e da marcha dos brincantes. E, simultaneamente, exigirá soluções, visando dar alternativas de diversificação interna aos móveis do desfile, capacitando-os, com isso, a se reverberarem em diferenciação ante as demais apresentações na festa.

A entrada em cena do ofício do carnavalesco, por volta dos anos de 1960, vem a reboque dessa prioridade posta na procura de soluções hábeis à diferenciação dos desfiles das escolas de samba entre si e em relação ao entorno composto pela plateia e outras maneiras de fazer carnaval. A chegada e consolidação desta posição/função, na trama em que se elabora e produz as apresentações dessas entidades, estiveram (e estão) mediadas pela competência desses profissionais em aliar, com base em um suporte literário temático e dramático, a materialização do ideal de beleza em artefatos cênicos com o interesse em persuadir audiências, pelos efeitos obtidos pelas imagens geradas com os recursos plástico-visuais.

### A carnavalesca visão de paraíso do “gênio”

Autores, como Halbwachs (1990), destacam a natureza presentista da memória, assinalando as injunções sobre as motivações para lembrar, e esquecer, dos quadros sociais com suas prioridades conjunturais. Por outro lado, Pierre Bourdieu (2007) aponta o perigo de o pesquisador se tornar refém da ilusão biográfica, no instante em que o apego ao relato de um agente leva-o a desconsiderar os efeitos de coesão e continuidade proporcionados pela recriação discursiva de episódios que, a princípio, podem estar somente justapostos ou mesmo ser contraditórios entre si. Ambas as observações são imperativas ao lidarmos com narrativas de um indivíduo, ainda mais, ao sabermos o quanto esse indivíduo responde às pressões de estar situado numa posição no espaço social de grande visibilidade pública com o incremento da autorreflexividade da sua conduta, sempre burilando o perfil de singularidade da própria trajetória biográfica. Mas, exatamente, levando em conta o último aspecto, nos parece decisivo insistir nos termos da lenda pessoal de J.30. Suspeitamos estarem estilizados, na sua narrativa, alguns condicionantes sócio-históricos fundamentais ao entendimento dos intrincamentos da personalidade artística no ofício de carnavalesco; condicionantes passíveis de apreensão na reiteração de episódios, uma reincidência que, ao mesmo tempo, sinaliza a maneira como essas condições geram certezas-cardeais e são, elas mesmas, filtradas por estas últimas, acomodadas como cúmplices de uma odisséia particular.

Ora, nos relatos de Joãozinho Trinta (ver TRINTA, 1985), reitera-se como um evento inaugurador da lenda pessoal a decisão de largar o emprego de escriturário, em 1952, e tomar o célebre navio Ita, no porto de São Luís do Maranhão, rumo à então capital nacional. Era ele um rapaz de 18 anos. De acordo com os termos da própria epopeia, as razões que o levaram a deixar a cidade natal e escolher o Rio de Janeiro para morar obedeciam ao projeto de cursar Artes Clássicas, deste modo, habilitando-se ao concurso para ingressar no corpo de balé do Teatro Municipal carioca. Seguro quanto à opção feita, desembarca no cais da Praça Mauá, num dia tórrido de verão, e logo se depara com as ruas do centro citadino apinhadas de gente comemorando o carnaval. Incapaz de resistir ao encanto emanado da multidão em êxtase, ele hospeda as bagagens em uma pensão, para, em seguida, responder afirmativamente ao frenesi, entregando-se à festa carnal. Ou seja, deixara-se absorver pela criatividade galhofeira dos foliões avulsos ou daqueles engajados em cordões, blocos, grandes sociedades, ranchos e nas escolas de samba; recorda ter visto desfilar a Estação Primeira de Mangueira com sua Ala de Lordes vestida em pedrarias verdes e rosas, adjetivando o que a lembrança lhe traz de “um luxo!”.

Desde que esteja notório o interesse que nos motiva na escuta do relato de J.30, o primeiro resgate a ser feito na sua narrativa é, exatamente, o evento eleito por ele como ponto de partida: a decisão de deixar São Luís para, já no Rio de Janeiro, executar as metas necessárias à realização do sonho/projeto de se tornar membro do corpo de balé do Teatro Municipal. Embora coincida com o momento em que se acelera a migração do Norte ao Centro-Sul do país, e também venha de origem social humilde, filho de um pai artesão, marceneiro, João Trinta não pode ser inserido nas levadas forçadas a deixar o campo na direção das grandes cidades do Sudeste brasileiro, para reforçar o contingente de mão de obra empregado no desenvolvimento industrial dessa região. Reveladora, nesse sentido, é a ambição de se tornar bailarino, projeção pessoal que entrevê alguém com certo grau de familiaridade à cultura letrada erudita humanística, sugerindo um patamar razoável na posse de recursos educacionais que, por sua vez, condiz com uma posição de classe garantidora do esteio econômico para frequentar a escola formal, a ponto de obter o emprego de escriturário. O ofício de marceneiro do pai não pode ser desprezado, tanto porque garante certo prestígio e relações pessoais, sendo estas propícias ao acesso a oportunidades, de um modo geral, cerradas aos mais pobres, quanto por favorecer alguma estabilidade financeira, em um período em que os objetos e utensílios domésticos ainda não ingressaram no ciclo do descarte acelerado, inerente ao dueto composto por produção de larga escala e mercado de consumidores. Ainda não se deve esquecer que a educação formal de J.30 é contemporânea de um momento na história brasileira em que o sistema escolar público e gratuito atingia parcelas pontuais da população, reverberando em índices elevados de analfabetismo.



Por outro lado, a comunicação social de alcance ampliado se dava pelas emissões de rádio e, notadamente, da música popular. Por certo, os jornais abarcavam, majoritariamente, as mensagens tratando da cultura erudita, porém exigem, para seu usufruto, a competência letrada, no mínimo.

A título de especulação, já que nos faltam evidências empíricas, podemos imaginar ter sido Joãozinho favorecido em sua projeção, pelo fato de nascer e se educar no mundo da vida de uma cidade onde, entre o século XVIII e XIX, em aliança com a prosperidade resultante do cultivo e da exportação do algodão, depois da indústria têxtil, formaram-se círculos de consumidores e produtores artístico-intelectuais entre suas camadas sociais mais abastadas e mesmo entre grupos menos aquinhoados, porém atingindo indivíduos inseridos nas relações comensais de amizade e favor. Retroalimentado pelas idas de jovens socioeconomicamente favorecidos a Coimbra e, sobretudo, Paris, com a finalidade de realizar a educação superior, esses círculos legaram o lastro de proximidade com a poesia, a literatura e a filosofia europeias e seu primado universalista, mas também com outras modalidades artísticas do humanismo, à maneira da dança clássica (GALVES, 2006, p. 85-94). Estendido esse legado no tempo, cristalizado em categorias de qualificação e classificação de coisas e práticas, aninhou-se em instituições, mas igualmente percorreu correntes de opinião menos formalizadas, penetrando, então, nas rodas de interação diária com impactos, por identificação, na construção de personalidades. Podemos supor que, se contribuíram para reiterar posições já consolidadas, os mesmos esquemas prático-cognitivos vicejaram atitudes em favor da criatividade espontânea. Assim, levando-se em conta diferentes condições empíricas, isto é, as maneiras como heranças genéticas e histórico-culturais foram retomadas em contextos sociais específicos, esses esquemas contracenaram com as aspirações de ascensão social e, igualmente, com as demandas libertárias em relação aos comprometimentos e estigmas relacionados à classe social, faixa etária, gênero, opção sexual e marcas étnico-raciais frente aos limites patriarcais<sup>4</sup>.

Se ainda permanecemos no plano especulativo quanto aos entrelaçamentos de fatores que atuaram no acesso e incorporação do jovem humilde João Trinta dos valores e saberes da cultura artística e tiveram efeitos ascendentes sobre sua aspiração de fazer balé, não é difícil entender porque escolheu o Teatro Municipal do Rio de Janeiro para estudar e, nele, vislumbrar o espaço onde subiria aos palcos como bailarino profissional. Inaugurado em 1910, tendo por modelo a L'Opera de Paris, esse equipamento cultural consiste em um ícone e parte das reformas urbanas realizadas na cidade, durante a fase inicial republicana em que as oligarquias rurais assumem o comando do estado nacional, mas visando adequá-la ao status de modernidade inspirada no modelo parisiense haussmanniano. Instituição consagrada às belas-artes, o Municipal

4. Na entrevista concedida ao autor (12 de dezembro de 1991), J.30 faz um minucioso relato do episódio vivido em 1969. Na época, um dos responsáveis pelo carnaval da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro disse ter sido pressionado ao extremo pelos funcionários do barracão, atrasando o término das alegorias, para “testá-lo”, já que seria por demasiado “enrustido”, em um ambiente informal e aberto às exposições públicas das mais diversas tendências erótico-afetivas. Aturdido, ao ir ao banheiro, teve uma crise de prisão de ventre e achou que morreria vendo-se sangrar. Interpreta a situação como uma epifania mística, na qual esteve próximo à “passagem”; recorda ter visto todas as suas “chacras” e, numa regressão espiritualista, depara-se com seus antepassados e o fardo por eles deixado. A transcendência pela dor o levava a concluir serem seus tormentos motivados pela autorrepressão à condição homossexual. Após a catarse promovida pelo sofrimento, registra ter saído do sanitário e, aos berros à base de palavrões, conclamou os funcionários para o trabalho. Atônitos, os últimos teriam comentado estar ele em transe, incorporado de um “Exu”.

materializa um longo processo de modernização das artes no país, com especial ênfase no enraizamento da cultura artística erudita e humanista do ocidente, deflagrado desde o traslado da corte portuguesa e, com ela, da chegada da missão artística francesa, em 1817.

Concluído o curso de Artes Clássicas, Joãozinho Trinta se aproxima de realizar o sonho de menino, porém a baixa estatura o reprovou no concorrido exame de ingresso para o corpo de balé do Municipal. A decepção, em parte, fora compensada pela oportunidade de permanecer trabalhando no mesmo teatro; dali em diante, contemplaria o palco da coxia, onde atuaria em setores diferentes, firmando-se como responsável pelo guarda-roupa do setor de óperas.

Ainda na contramão da porta fechada para o exercício artístico erudito, abriu-se aquela o conduzindo ao encadeamento da cultura popular de massa. Embora, o decreto presidencial fechando os cassinos no país, datado de 1947, tenha sido um duro golpe no setor do entretenimento no Rio de Janeiro, houve uma recuperação sensível, a partir da década de 1950, com o início da transmissão televisual. Muitos profissionais, entre os corpos técnicos e artísticos, foram integrados aos esquemas de produção das novas emissoras – TV Tupi e TV Rio, mais tarde Globo. Realizando serviços avulsos de decoração na montagem de cenários para eventos televisionados, à maneira de seu pai, J.30 se torna um artesão cujo talento para articular formas, cores, luzes e volumes de potentes efeitos plástico-visuais estava relacionado à habilidade de trabalhar com espelhos, metaloides, celuloides e isopor. Outra frente de trabalho na cultura popular de massas, aberta por consequência da estada no Municipal, é o carnaval. Convidado pelo cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes, Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta fizera parte de equipes envolvidas com os projetos de decoração de ruas e clubes da cidade para a grande festa. É a convivência no mesmo círculo profissional que o leva para o interior dos barracões de fabrico de alegorias carnavalescas; em 1963, torna-se auxiliar de decoração do também cenógrafo Arlindo Rodrigues, nos Acadêmicos do Salgueiro. Aí, onde se formará o célebre “Grupo do Salgueiro”, ao qual se atribui muito da guinada estética experimentada pelo desfile das escolas de samba em direção ao espetáculo de ênfase.

Em outra oportunidade (FARIAS, 2012), exploro o lugar ímpar reservado nas condições singulares à cultura urbana carnavalesca do Rio de Janeiro, por essa época, para acomodar e consagrar a posição socioestrutural do carnavalesco, dando-lhe o posto do comando estético do evento inicialmente personificado em Joãozinho Trinta. Agora, o nosso intento é observar as implicações na dimensão criativa do trabalho desse artista dos vínculos com as demais dimensões da sistemática do evento e deste com outros planos societários. Mais propriamente, a questão norteadora da exposição ulterior gira em torno do cruzamento, no saber fazer do carnavalesco, da personalidade artística (com sua promessa



de transcendência estética) com as demandas relativas ao envolvimento nos negócios do mundo da diversão. Centrado na figura de J.30, o argumento desenvolvido é de que, ambígua, na disposição criadora desse agente, contracenam, coalescem e se rejeitam, mutuamente, mediante a busca da capacidade de materializar a idealidade do belo, visando instaurar o irreal do encantamento, o primado do desinteresse estético como fim encerado nele mesmo, com a finalidade advinda dos gostos de seus clientes.

Voltamos ao nosso diálogo com Norbert Elias. Nos rastros da sua teoria das dinâmicas históricas, Elias deixa uma importante contribuição à discussão sobre a formação das subjetividades artísticas e das expressões estético-culturais. Seu esforço de perspectivar sociologicamente as figuras histórico-subjetivas de Mozart e Watteau responde ao interesse no problema em torno da relação entre transformação e conservação sócio-históricas, mas do ponto de vista das possibilidades e limites na conduta de indivíduos, dando prosseguimento, assim, à orientação metodológica de situar as propriedades da evolução que geram determinada teia de reciprocidades. Isso, ao se chamar atenção para o curso do movimento sócio-histórico de um conjunto amplo de interdependências como processo coletivo de longa duração. O tema remete à maneira de pensar sociologicamente a problemática da integração/coordenação no alongado histórico das figurações de indivíduos. Se o conceito de processo, em Elias, descreve o fluxo, a imagem de pessoa sugerida nesse mesmo esquema analítico define centros de perspectiva, capazes de elaborar uma imagem mental em que eventos sucessivos estejam presentes em conjunto, embora sejam claramente reconhecidos como não simultâneos. A imagem ontogenética pressupõe seres dotados do poder mimético de aprender por síntese, sabendo estarem estas mesmas sínteses psíquicas acionadas e estruturadas na experiência. O autor, então, concentra-se na atitude humana perante o saber que é socialmente elaborado, na dinâmica dialética em que a competência mimética consiste na reelaboração simbólico-existencial do saber incorporado pelas circunstâncias do presente. Igualmente, a mesma competência se torna significativa pela intervenção da memória na experiência dos indivíduos, os quais estão interdependentes na sua natureza plástica de mimetizar comportamentos de outros, mas sob os condicionantes da distribuição de retenções (isto é, meios simbólicos, técnicos e matérias-primas) proporcionadas na relação/processo que envolve, sempre, um encadeamento geracional de pessoas em equilíbrios sujeitos a remanejamentos (ELIAS, 2002). Enfim, trata-se de reconhecer os indivíduos nas interpenetrações promovidas pela complexidade interdependente dos seus relacionamentos. Já que desse modo, entende, são modulados os afetos e dispositivos de conhecimento e comunicação e isso ocorre tanto na luta em favor de determinada distribuição de retenções, quanto na concretização das partilhas das mesmas. Algo assim define uma dinâmica histórica com suas características

e modos de se figurar.

Quando se dedica a Mozart e Watteau, consideradas as diferenças existentes na trajetória e contextos de vida de um e outro artista, Elias (1995; 2005) ressalta o quanto, em ambos, estão antecipados os princípios da autonomia estética da arte humanística, os quais apenas foram concretizados no nível burguês mercantil-profissional de coordenação das relações sociais, em que a categoria psíquica do gênio adquire plausibilidade histórica. A precocidade é ela mesma, conclui o autor, a manifestação dos dilemas e contradições inerentes à inadequação socioestrutural quanto aos termos da sociedade aristocrática europeia do antigo regime, de tornar vigentes as prioridades da personalidade e sua conduta artística, orientada somente pela espontaneidade criativa crédula da promessa do ideal da justa forma da beleza. Joãozinho Trinta, entendemos, experimenta também dilemas e contradições, que, porém, não dizem respeito à inadequação estrutural. Entendemos que, nele, também antecipadamente, no ofício de carnavalesco, se deixa ver uma das vicissitudes da dinâmica histórica em que a cultura artística do ocidente engendra e é constituída por espaços sociais dúbios onde, sintonizados, continuamente friccionam-se o princípio da beleza como um fim em si mesmo, com aquele da diversão pela diversão. Vimos, na primeira parte desse texto, tal natureza bifronte intrínseca à situação lúdico-artística e sociocomunicativa do Desfile-Espetáculo de carnaval. É investido por essas pressões socioestruturais que J.30 se acomoda, ajustando-se, mas igualmente, procura saídas para agendar suas condutas artísticas, em meio aos coágulos de interações em que participa, da consolidação estrutural da posição/função do carnavalesco na cultura urbana carioca, na medida em que o entretenimento-turismo alcança um patamar elevado na coordenação e regulação das práticas culturais na cidade. A seguir, enfocamos duas intervenções do agente no evento, com o propósito de discutir até que ponto saberes, memórias, aprendizados e linguagens informam, mas são reelaborados de acordo com o fundamento ambíguo da *performance* do carnavalesco.

Uma vez mais, segundo o próprio relato, Joãozinho Trinta chega à escola de samba Beija-Flor, após ter deixado a Acadêmicos do Salgueiro, no dia 27 de setembro, data significativa na vertente sincrética afro-católica do calendário religioso no Brasil. Devotado aos santos cristãos Cosme e Damião, o dia é celebrado pelas oferendas aos *erês*, entidades do candomblé referentes ao plano infantil. Em muitas cidades do país, a prática de distribuir doces é a maneira de pagar prometidos acordados com os “santos” – claro, na sua face dupla étnico-angeológico. Ora, J.30 se encontra, pela primeira vez, com a direção da sua nova escola na casa do patrono da agremiação, Aniz Abrão David, quando este distribuía doces às crianças (MOTTA, 2012, p. 101-106). Para o carnavalesco, chegar naquele novo local de trabalho, nessa data de dádivas, de reverência

às crianças, fora sinal de bons fluídos espirituais. Mas a situação também pode ser sociologicamente ilustrativa. À época, recém incorporada ao desfile principal, a Beija-Flor compreendia uma associação menor na geografia do samba carioca. Localizada no, igualmente insignificante, município de Nilópolis, na região metropolitana do Rio de Janeiro, sem nomes artísticos de destaque no chamado mundo samba, o grêmio padecia de reconhecimento e se confundia, até certo ponto, com a crônica escassez de recursos econômicos e financeiros extensiva, naquele período, à região da Baixada Fluminense, notabilizada por congregar cidades dormitórios, abrigando ampla população de baixa renda, na maioria, migrantes nordestinos. Comum a outras partes das zonas urbanas periféricas brasileiras, os bolsões de pobreza tinham (e, a depender da localização, ainda têm) por centro (em muitos casos, ladeando as edificações dos poderes públicos locais, próxima aos equipamentos de educação e saúde) uma zona de comércio voltada para o abastecimento popular. Em Nilópolis não era diferente. Composto, exatamente, de comerciantes recém enriquecidos com os dividendos obtidos junto a esse amplo contingente popular, o entroncamento das famílias de origem sírio-libanesa dos Abrão David e Sessin grassou relevo político na cidade e na região da Baixada Fluminense, entre outras atividades, concatenando assistencialismo médico-hospitalar com a mediação clientelístico-eleitoreira, na distribuição do acesso às vagas ainda pouco numerosas, naquele período, nas escolas públicas municipais. Mas o controle de pontos do jogo do bicho já se destacava como outro ramo decisivo dos empreendimentos do clã Abrão-Sessin. A formação do oligopólio exercido pela cúpula da contravenção do jogo do bicho estava, então, à frente do redimensionamento dos mercados da ilegalidade no Rio de Janeiro (MISSE, 2007, p. 139-157). Para isso, desenvolviam-se novas modalidades de organização das suas malhas triangulando montantes superlativos de recursos monetários, redes divisionais de trabalho e o emprego da força bruta. Mas, também, é certo que atualizaram, inseridas na tradição do mandonismo político urbano, práticas de obtenção de legitimidade do exercício da dominação fundadas na fórmula de dádivas interessadas. O financiamento das entidades futebolísticas, sobretudo das carnavalescas, se insere nesses procedimentos (SOARES, 1993; CAVALCANTI, 1994). A ida de Joãozinho Trinta para Nilópolis, conclui-se, esteve na confluência dos interesses político-eleitoreiros e econômicos dos Abrão David e dos Sessin (BEZERRA, 2009; 2010), estando os últimos acentuadamente relacionados à evolução das interfaces entre crime, violência e diversão popular no Rio de Janeiro.

A perspectiva de atribuir, aos episódios apresentados acima, a cínica manipulação de meios materiais, simbólicos e afetivos, visando a fins delimitadamente específicos é simplória, na medida em que restringe a compreensão mesma das relações de poder internas a situações em que a confiança, baseada no respeito e na honra, joga decisivo papel na crença em uma ordem. Em se

5. Entre 29 de janeiro e 18 de agosto de 1979, a Rede Globo de Televisão exibiu, no seu horário nobre, a novela *Pai Herói*, assinada por Janete Clair, sob a Direção de Roberto Talma e Daniel Filho (XAVIER, 2007). Simultaneamente ambientada na Zona Sul carioca, onde se localizavam os núcleos identificados às classes sociais mais abastadas, e em Nilópolis, abrigo para os mais pobres, a trama tinha, por pano de fundo, o sucesso da escola de samba Beija-Flor, na época. Um dos personagens centrais era o dublê de banqueiro do bicho e empresário do ramo de motéis, Bruno Baldaresci. Interpretado pelo ator Paulo Autran, o personagem, de origem italiana, comandava um círculo familiar extenso. Ele mesclava o chefe mafioso com os traços cômicos, muitas das vezes bufos, do novo rico ignorante quanto às regras de etiquetas dos costumes refinados intrínsecos, em termos ideais, às sociabilidades burguesas da alta sociedade. Portanto, alvo do escárnio e da rejeição daqueles representantes dos segmentos estabilizados. Do mesmo modo, na novela *Senhora do Destino* – de autoria de Agnaldo Silva, sob direção de

tratando da vontade de poder manifesta entre os membros da cúpula dos bicheiros, sua base de expansão é o revolvimento provocado no Sudeste do país pelo incremento do dueto urbanização e industrialização, ambientando um estoque demográfico formidável, nas duas maiores regiões metropolitanas, aí situadas. Os baixos rendimentos dessa população somados à parcimônia na atuação do poder público em fornecer serviços de saúde, educação e segurança, principalmente, como vimos, deixaram em aberto o canal para recriação de clientelismos e mandonismos. À maneira dos chefes do narcotráfico, os banqueiros do bicho irão se entronar como fornecedores de meios à satisfação dessas carências, mediante relações comensais, de compadrio, entre outras. Mas, devemos lembrar estarem eles premidos pelo *déficit* de reconhecimento frente a outras facções das camadas dominantes; tratava-se de emergentes endinheirados mal vistos pelo modo ilícito e ilegal de remunerar seus capitais e, ainda, estavam desprovidos de lastros de refinamento de gostos e educação formal que os referissem enquanto grupos de *status*. A imagem bufa e caricatural da desmesura os acompanhava, além de serem identificados a arrivistas. Estratégias são realizadas: mudanças para endereços localizados em áreas nobres do Rio de Janeiro, alianças matrimoniais, participação em clubes requintados, promoção de eventos primando pela fartura, recrutando seus convidados na alta sociedade carioca. Contudo, os resultados são pífios e apenas reiteram a marginalidade desses novos ricos frente aos segmentos reinantes tradicionais. A se levar em conta o peso destes últimos na formação da opinião pública, os bicheiros permaneciam como “grosseiros suburbanos” nas representações sociais veiculadas nos discursos públicos<sup>5</sup>.

Desse ponto de vista, o investimento maciço em dinheiro e, ao mesmo tempo, em certa racionalização administrativa das agremiações e das entidades civis de regulação e promoção do desfile de carnaval das principais escolas de samba se mostrou uma frutífera e eficaz alternativa de remodelação da moldura de visibilidade da cúpula bicheira. Certamente, permanecia a imagem dos mesmos novos ricos desprovidos de requinte, mas se adicionava um percentual elevado de prestígio, com efeitos nas duas pontas de interesse dos banqueiros do bicho. De um lado, sagravam-se líderes em suas regiões originárias, cumprindo a promessa de torná-las respeitadas no conjunto metropolitano carioca, no instante em que a agremiação local obtinha o título máximo na principal festa da cidade e do país, com repercussão internacional. De outro, a apresentação engalanada da corte carnavalesca do bicheiro, no palco cada vez mais concorrido da passarela do samba, atraiu para ele holofotes e as lentes das câmeras de TV, não como um infrator da lei e, sim, como sagaz e poderoso magnata capaz de liderar multidões e modernizar estético-organizacionalmente um fenômeno importante da cultura brasileira. As consequências sociopolíticas da alteração da moldura se precipitaram, no domínio dos chefões do bicho, para além do plano interno

das escolas de samba e de suas entidades de representação pública: eles passaram a ter mais ressonância nas altas esferas do poder público, em razão da importância do desfile das escolas de samba para o setor turístico e para a economia do Rio de Janeiro, já fortemente ancorada nos serviços de entretenimento e comunicação social (CHINELLI & MACHADO, 1992; FARIAS, 2006, p. 361).

A tradução dessa posição de “emergentes” dessas facções de classe na hierarquia e estratificação sociais, em termos de padrões de gosto, manifestou-se no modo como a exibição\ostentação toma o lugar do “berço”. Nos rastros de como o emergente é o exagerado, obedecendo ao imperativo de exibir materialmente sua riqueza, os desfiles passam a expressar o gosto, desses seus financiadores. Isso, no movimento em que se aliam condução estética e administrativa dos bicheiros, já que as “coisas” precisavam ser por eles aprovadas para se materializarem. A ostentação se impõe, portanto, como uma regra às exposições das escolas de samba comandadas pelos bicheiros e, devido ao sucesso medido pelas vitórias das suas agremiações no grande concurso, define também uma linguagem, a linguagem do luxo. Para além da versão linguística, entendemos por linguagem a dimensão expressiva e comunicacional institucionalmente regulada; dimensão sem a qual estaria inviabilizada a competência simbólica humana de elaboração, apreensão, síntese e transmissão dos saberes. Linguagem do luxo diz respeito, no contexto carnavalesco aqui tratado, ao modo de simbolização e expressão/comunicação, no qual o exagero consiste em princípio nevrálgico na requisição de materiais e fazeres competentes à realização de artefatos plástico-visuais, cuja mensagem é o impacto sobre os olhos, deleitando-os pelo divertimento de contemplar o movimento das formas, cores e volumes, alternando-se, sem deixar quaisquer lapsos de espaço e tempo. O primado desse barroquismo (SANT’ANNA, 2000, p. 48) cobra soluções cenográficas potentes na geração de imagens inebriantes móveis, exibidas em um ambiente onde a polissemia está continuamente à sombra tanto da heterogeneidade dos públicos, quanto da leveza proveniente da pressão exercida pelo cronômetro, medindo as apresentações das escolas de samba.

Arriscaria a propor estar, na ideia de luxo, uma atribuição de raridade conferida ao extraordinário de contemplar um belo que é passageiro e sabidamente artificial, pois resultante da intervenção humana, hábil em concretizar a ilusão com a aquiescência dos sentidos corpóreos da plateia. Enfim, a cumplicidade na potência do falso entre o querer iludir e o deixar-se enganar. A ascensão do comando estético do carnavalesco é a principal entre as respostas a esses condicionantes. O ofício se vê pressionado a equilibrar o compromisso de materializar a beleza com o requisito de apreender o gosto popular. O banqueiro do bicho sintetiza esse padrão de gosto e as condições objetivas de realizá-lo em imagens artísticas. Evidenciam-se os termos de acomodação de João

Wolf Maia, exibida na mesma emissora, entre junho de 2004 e março de 2005 –, o também italiano e banqueiro do bicho, Giovanni Impronta (José Wilker), aparece romantizado numa faceta de ignorante “quase” inocente e, acima de tudo, apaixonado por Do Carmo (Susana Vieira) e pela escola de samba da localidade onde vive, situada igualmente na Baixada Fluminense.

Trinta à Beija-Flor de Nilópolis.

Segundo ele, encontrou, na agremiação, o ambiente propício ao desenvolvimento do seu projeto de carnaval, algo que estava ausente no período da escola Acadêmicos do Salgueiro. Em Nilópolis, podia contar com recursos humanos e financeiros fartos, sob uma atmosfera pacífica, diferente do Morro do Salgueiro, onde o avanço do narcotráfico era proporcional à inabilidade do banqueiro do bicho local em se afirmar como autoridade. Porém, o laboratório do seu projeto operístico de carnaval – com evidente amparo no ideal wagneriano – da “obra total”, abarcando a dança, o canto, as artes plásticas e visuais, foram os anos de 1973 a 1975, em que assumiu a responsabilidade estética da escola de samba do bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro. Aí, iniciou o que ele mesmo denominou de “modernização” dos desfiles, amenizando o traço solene e ritual das apresentações para obter maiores margens de criação, visando dotar o evento da característica de espetáculo audiovisual. Algo alcançado com maior êxito na Beija-Flor, estando à frente de uma escola sem maior expressão e apoiado em uma direção ávida pelos dividendos a serem colhidos com o sucesso no concurso entre as escolas.

Dentre as medidas tomadas, três nos interessam de perto. À luz da reorientação do olhar da plateia com a montagem de andaimes elevados de arquibancadas, deu-se o aumento na largura e altura dos carros alegóricos com a finalidade de tanto se obter um conjunto mais compacto e coeso, facilitando, assim, a unidade dramática da fábula exposta, quanto destacou a cenografia dotada de maiores detalhes e efeitos cênicos de forma, luz, volume, cor e movimentos. Sob a mesma égide da integração, submeteu-se a letra do samba-enredo à gradação narrativa do enredo, tornando-o o retrato cantado do que estava sendo exibido. E, relativizado o uso das cores originais da agremiação no conjunto do préstito, pode-se empregar uma palheta de tonalidades obediente à dinâmica de alterações cromáticas inscrita no conceito de desfile a ser realizado.

A última resolução contém as duas anteriores, já que nela sobressai a exigência de liberdade de criação artística para conceber e elaborar imagens cuja plasticidade ressalte o impacto visual e, com isso, vem à tona o princípio evasivo espetacular a partir do qual é conceituado esteticamente o desfile. No primeiro desfile assinado para a Beija-Flor, em 1976, uma vez mais J.30 opta pela via do encantamento, para narrar a história do jogo do bicho e homenagear o lendário “Natal da Portela”, espécie de patrono dos banqueiros “benfeitores do samba”. Aberto por um carrossel prateado tendo ao centro, no alto, um anjo rodeado por mulheres de biquínis com capas azuis transparentes com motivos de borboletas e, no fundo, três grandes roletas girando, o desfile partia do que seria o universo lúdico e onírico do imaginário popular relacionado à loteria bicheira, premissa vislumbrada na alegoria branca de uma imensa cama onde um casal



de negros dorme cercado por asas. Sempre conciliando, na ambientação cênica, o naipe de tons branco e prata, com detalhes em amarelo, dourado e azul, os setores dramáticos e indumentário-alegóricos do cortejo articulavam a origem nobre do sorteio na corte imperial, portanto suntuosa, com a plebeia conexão metafórica e instrumental, totêmico-matemática, entre números e animais (GOMES, F. & VILLARES, 2008), plebe aspirando ao acesso fácil à exuberância do glamour cortesão. Portanto, se o sonho funcionou como oráculo, no enredo intitulado *Sonhar com Rei dá Leão*, o desfecho estava fadado a ser a conquista do poder pela posse do dinheiro advindo da sorte no jogo de azar.

Os espelhamentos e projeções no desfile sublinham valores como a riqueza e conjuram a mobilidade social em um momento em que o conluio entre acirramento da concentração de renda e pujante crescimento econômico, no país, viabiliza a transferência de grupos para patamares com melhores condições de compras de bens materiais e intangíveis. Grupos estes que tomaram as dependências da passarela do samba no compasso da diferenciação do acesso mercantilizado, numa gradação indo dos setores mais baratos das arquibancadas aos camarotes, hospedando celebridades e círculos empresariais. Um termômetro dessa reorientação mercadológica é a integração do evento das escolas de samba à programação das redes comerciais de televisão (FARIAS, 2006, p. 241-265), mas também a postura da mídia impressa, na época, com penetração e prestígio junto às chamadas classes “A” e “B”, segundo os critérios publicitários, sendo ilustrativa a revista *Veja*. Fixado no contexto de consolidação do mercado interno de bens industriais e simbólicos ampliados no Brasil, o seminário logo se torna líder do setor de revistas informativas no jornalismo impresso, mas direcionada para os segmentos do alto empresariado e das camadas médias urbanas, estendidas com o movimento expansivo da estrutura urbano-industrial e de serviços, ou seja, setores com voz na formação de opinião na sociedade (MICELI, 1984). No mesmo ano de 1976, depois de fazer uma radiografia, a conclusão da reportagem dedicada ao evento carnavalesco é categórica diante da inexorabilidade da mudança no perfil do público, agora definido como consumidor pagante:

(...) não podem mais prevalecer os esquemas antigos. O público, na arquibancada ou pela televisão, exige atrações especiais. Não é mais seu aplauso que decide o vencedor, como há 30 anos. Mas sua admiração, sob a forma de discos comprados e frequência a ensaios do próximo ano e a apresentação de sambistas o ano inteiro, tem hoje um peso bem mais concreto. O samba ganhou mercado. E se pagou um preço que muitos consideram alto ao oferecer com holocausto sua personalidade primitiva, sempre resta o bailado da

No trecho acima se desvela a outra face no contrato tácito entre o carnaval e a nova audiência, àquele cabe brindar o público com “atrações especiais”, ou seja, na contrapartida do conceito de desfile proposto por João Trinta está a exigência do extraordinário por parte deste “novo” público. As cenarizações e *performances* plasmadas, embora efêmeras, consistem em provocações dos sentidos já dispostos à busca por efeitos bombásticos imagéticos. Tão anônimo quanto heterogêneo em sua composição, o “público” não compreende um dado discernível. O fator sumário na sua identificação é o potencial de compra. Desde logo, o problema posto à intervenção estética do carnavalesco está em responder a essa audiência pagante, reiterando-lhe a posição de expectador. Isso porque, à permanência do esquema funcional entre palco e plateia, estão referidos os interesses da cúpula do jogo do bicho, do rol de empresas envolvidas com os ramos turísticos e de diversão, além daquelas de comunicação televisual e das burocracias estatais e as intenções do artista. A linguagem do luxo, portanto, constitui-se em um demiurgo, catalisando pressões diversas sintetizadas enquanto processo comunicacional sequaz do imperativo de atender o “gosto” do público. Ora, para retomar a discussão adorniana acerca da relação entre arte e administração (ADORNO, 1971), no desempenho do carnavalesco se fazem indissociáveis o primado da autonomia estética e os meios (técnicos e táticos) pelos quais se dão as estratégias de, ao mesmo tempo, mediar e constituir públicos.

Acredito ganhar, aqui, outro relevo a polêmica frase de Joãozinho Trinta – “o povo gosta de luxo. Quem gosta de miséria é intelectual”. Nota-se, de saída, que seu contra-ataque aos intelectuais é relativo, justamente, à incapacidade destes em se deixar iludir, pois seriam devotos do culto realista à reprodução fidedigna da história com suas chagas. Algo assim, de acordo com o raciocínio de J.30, bem contrário à atitude do “povo”, o qual lhe parece ávido em ser conduzido evasivamente ao desfrute dos jardins das delícias, mesmo sabendo haver data prevista para o encerramento do prazer. Voltemos ao desfile de 1976. Não se tratou apenas de representar o sonho, pois, enquanto acontecimento, o conjunto exibido no cortejo se dava como um momento lúdico-estético de evasão; instante mágico de encantamento proporcionado por um paraíso artificial de cores brilhantes e formas audiovisuais móveis. Saudou-se o jogo do bicho, por garantir essa transcendência feliz na imanência do espetáculo. Tanto a dimensão literário-dramatúrgica, quanto a dimensão rítmico-melódica e aquela plástica do gênero desfile de carnaval, se subordinam ao conceito de evasão onírica. E esta, por sua vez, clama uma visão de paraíso, na qual o próprio carnaval é o idílio possível, de onde se retiraria o material para o “luxo”, talvez similar ao que J.30 diz ter visto, deparando-se com a ala dos Lordes da Mangueira, quando chegou ao Rio de Janeiro.



Isso, a se julgar pelo único tema-enredo assinado por J.30, em que se explicita, no título, a palavra paraíso e, na sinopse encaminhada aos compositores que concorreriam ao concurso interno de samba-enredo, descreve-se as figuras desse lugar utópico a ser concretizado na liminaridade do desfile carnavalesco. Concebido para o carnaval de 1979, da mesma Beija-Flor, o enredo *O Paraíso da Loucura* teve por abertura a ambiência dourada composta por uma comissão de frente, formada por arautos ressoando, em suas cornetas, a ordem do “rei sonho, filho da noite”: suspender o tempo ordinário da normalidade e, com isso, “esqueçam os problemas da vida, o trem, o dinheiro e a bronca do patrão”. Instaurada a evasão espacial, na sequência, altos bonecos de feições exageradas e sorridentes realizavam o transporte cênico regressivo à dimensão atemporal do infinito, sendo este o reino onde a negação se ausenta e, logo, sua indeterminação o torna alheio à contradição, à renúncia e ao sofrimento – eis o *Paraíso da Loucura*. O setor dramático era fechado por dois grandes carros alegóricos acoplados. Todo em branco e numa clara recriação de o *Jardim das Delícias*, a ambiência cênica retomava as três alegorias (da “criação”, do “inferno” e dos “prazeres”) oníricas contidas na pintura de Hyeronymus Bosch, no entanto, em lugar da narrativa bíblica sobre a queda do gênero humano (CHAPPAZ-WIRTHNER, 1995), a redenção se dava, no cenário concebido por J.30, no estar, ali, na festa carnal despovoada do pecado, conciliando a pureza das crianças com a sensualidade de mulheres seminuas. Por isso, na continuação da cena, surgia o carro do *Chuveiro da Ilusão*. Dispostas na sua parte frontal e no fundo, respectivamente, três imensas esculturas de negros – o “povo”. Nas laterais, mais mulheres seminuas. A alegoria sugeria compartimentos delineados por rendas em azul turquesa com pingentes prateados; nestes boxes, obedientes ao ordenamento de sua majestade, o sonho, despindo-se do cotidiano, o povo se deixava banhar por cascatas de círculos espelhados, a ilusão. De acordo com a programação visual, revezando manchas douradas com azuis, até culminar em mescla de tons brancos com prata, os setores dramáticos, pelos quais se desenrolou a apresentação da escola, continuaram a partir da certeza de que, limpos das interdições da vida diária, agora movidos somente pelo “amor à beleza”, o “povo” enxerga pelos olhos do “delírio” e, por deixar fluir a potência imaginativa da criação, extrai do mundo as matérias-primas para o encantamento (“céu”, “retalhos de nuvens”, “sol”, “lua”, “despertar da primavera”, “nobreza do passado” e “surpresa do futuro”), tecendo e vivendo fantasias, ao jeito das crianças “espaciais” que fecharam o desfile sobre um disco voador prateado (GOMES, F. & VILLARES, 2008)<sup>6</sup>. A proposta e realização do enredo são um elogio ao gesto inventivo do carnavalesco, ao folião anônimo investido do espírito da criativa e bela alegria.

Uma parcela dos críticos torcera o nariz, novamente, para o que viram nesse desfile. Acusaram-no de autoritarismo, ao impor à comunidade da escola

6. As descrições desse desfile estão calcadas no material em vídeo, acessado pela internet em 20.04.2012. <http://www.youtube.com/watch?v=KnVWLVAFLL>.

7. No carnaval da escola Império Serrano, 1982, de autoria de Fernando Pamplona, mas realizado por Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, o enredo *Bumbum, Paticumbum, Prugurundu* narrava a história dos desfiles das escolas de samba, desde a origem na Praça XV até a fixação na Rua Marquês de Sapucaí. Na parte referente a este último estágio, enfatizava-se o redimensionamento visual figurado nas grandes alegorias e o último carro trazia a escultura de João Trinta sorridente e de braços abertos fazendo o “V” da vitória, cercado de outras esculturas, as de mulheres seminuas. Para esse setor dramático da apresentação, o samba-enredo (de Beto Sem-Braço e Aloísio Machado), denunciava: “(...) Superescolas de Samba S.A., superalegorias, Escondendo gente bamba, que covardia! (...)”.

8. Já inserido no rol das celebridades olímpicas da cultura popular de massas, às vésperas do carnaval de 1980, os principais veículos de comunicação social do país noticiam outra atitude de Joãozinho Trinta, em torno da qual se gerou celeuma, a partir da entrevista concedida à revista *Veja*, em 31.01.1980).

de samba um tema abstrato, alheio às suas referências; prevaleceria o exibicionismo narcisista do artista, já que, no limite, o trabalho de 1979 seria um autoelogio ao perito habilitado em construir a ilusão<sup>7</sup>. Difícil concluir até que ponto houve precisão ou excesso na repressão. Naquele momento, J.30 conhecia o sabor da fama garantida pelo sucesso no carnaval, o que respaldava os amplos poderes concedidos pela direção da Beija-Flor ao seu comando, sabendo aliar, aos resultados estéticos, os tantos interesses canalizados no espetáculo audiovisual. Talvez houvesse mesmo o capricho por parte daquele homem de meia idade que, quando jovem, almejou o sucesso na arte erudita do balé, porém, teve sua personalidade artística reverenciada na festa popular. Identificado ao “gênio” criativo responsável pela revolução estética dos desfiles carnavalescos, ele conheceu a massagem narcísica dos aplausos recebidos na passarela e pelo assédio para conceder entrevistas e dar palestras no país e no exterior.

Nessas ocasiões, as falas dele deixavam perceptível sua atribuição ao permanente apelo à beleza, mediante a visão do paraíso, o elo entre os temas da evasão espacial e da reversão dos tempos na duração atemporal do deleite. Identificado nas formas e nos conteúdos carnavalescos, o paraíso é o mundo particular imaginário do artista e emerge da mescla do onírico intangível pelo princípio de realidade com a carnavalidade sensual transgressora da ordem cotidiana<sup>8</sup>. Mas, na evocação, coagulam proximidades e contradições, latentes e manifestas, de aspirações lírico-utópicas de uma autonomia artística orientada por um ideal de belo/sublime incondicionado, com projeções ideológicas de hierarquia de saber e poder para afirmar o carnavalesco como um profissional apto em tornar o banal sedutor, congruente com a cultura da aparência e sua relação com a clientela, direta ou indiretamente, mediada pelo mercado de bens simbólicos populares. A personalidade artística, em João Trinta, se manifesta, assim, como um ponto onde se interseccionam, tensionados, atributos de beleza, fundamentados em um conceito de eternidade não exaurido pela materialidade, com a prerrogativa do belo trivializado pela extensão da estética à sucessão intranquila de escolhas na rotina diária de consumidores (BAUMAN, 2011, p. 198-227).

O tenso entrosamento desses dois aportes confere especial relevo ao seu mais aclamado trabalho: *Ratos e Urubus Larguem minha Fantasia*, de 1989. A decisão pela realização desse enredo deu-se em uma conjuntura na qual, embora João Trinta mantivesse o prestígio (inclusive, fora reverenciado como o “rei do carnaval” ao ser homenageado em enredo de uma escola de samba<sup>9</sup>), os títulos de campeão escassearam. Sucediavam-se acusações de que os desfiles ao seu comando repetiam fórmulas, na época, já disseminadas no conjunto do evento. Isso, no movimento de diluição, pelas diversas escolas, do seu estilo, incorporado enquanto técnica de fazer suntuosidade em grandes escalas. Ainda, nomes de concorrentes ascendiam, materializando alternativas no espetáculo

audiovisual das escolas de samba, em meio ao processo de afirmação estrutural da posição/função do carnavalesco, no curso da expansão e complexificação da divisão técnica do trabalho que envolvia uma ampla gama de artesãos e de meios de produção, segundo um modelo calcado na informalidade jurídica (BLASS, 2007, p. 119-1136). Por outro lado, o gradual retorno ao estado de direito democrático no país, com o fim do regime militar, culminando na promulgação da nova constituição, inspira uma onda de enredos de crítica política e social<sup>10</sup>. Em meio a tais adversidades, J.30 volta à mídia para declarar a “reviravolta” no seu estilo de fazer carnaval; em lugar da suntuosidade, segundo ele, o enredo da Beija-Flor faria o “luxo do lixo” (*Jornal do Brasil*, 5.02.1989). Na sinopse do enredo entregue para o júri oficial do desfile, na verdade um manifesto, denunciava a “maldade” dirigida contra o povo e o país para sublinhar a urgência em acudir o “gigante” (a nação) covardemente atacado, para reabilitá-lo. A tarefa seria de todos; no caso dele, reconhece: “Nós sabemos fazer carnaval, é o nosso ofício. Seja através dele, então, que a gente proteste. Esperamos assim contribuir para despertar o gigante que somos nós”.

Se o dado intrigante, no argumento, é a natureza do protesto carnavalesco, o modo de concretização cênica do enredo evidenciou a fidelidade de Joãozinho Trinta com o norteameritismo lúdico-estético. Em franco diálogo com a montagem do musical *Les Misérables*, na Broadway, em Nova Iorque, em 1987, e com a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, a abertura operística era composta pela comissão de frente de empertigados mendigos, em um branco encardido, tendo ao fundo o abre-alas no qual se erguia o *Cristo em Andrajos*, com sua base tomada de barracos apinhados de gente maltrapilha. O primeiro contingente de alas são então mendigos em farrapos, com predomínio de tons escuros que chegavam ao carro alegórico *Convite* – diante de uma montoeira de lixo, encimada por catadores disputando sobras com urubus para se enfeitarem. Estava pichado, em um enorme paredão: “Atenção! Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes e loucos, profetas, esfomeados e o povo da rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxos... Façam suas fantasias. E venham participar deste grandioso *Bal Masqué* (Baile de Máscara)”. Elucidava-se, desde já, o compromisso do protesto denúncia com a transformação, pela junção da fantasia com a alegria, do soturno cotidiano na extraordinária aquarela carnavalesca. O desencadeamento dos setores dramáticos do desfile atenuou o predomínio do preto pela ingerência de variada e amplíssima paleta de cores, mobilizada para mostrar a dualidade entre o lixo decorrente da desigualdade social e o luxo possível da criatividade popular dos desvalidos. Ora, é na sequência dos setores que encerraram o desfile, onde o princípio idílico carnavalesco, próprio à visão de paraíso, inerente ao conceito do enredo, deixou-se ver de maneira nítida. De acordo, uma vez mais, com a sinopse distribuída aos jurados do concurso: “Fim de feira, salvação dos famintos”, então no setor *Lixo da Alimentação*, o

No domingo seguinte, em rede nacional, ele esmiuçava sua ideia em outra entrevista, agora para o programa Fantástico, da TV Globo. Ele conclamava transformar o Brasil por uma “revolução da alegria” e reiterava o apelo a se reconhecer no carnaval um instante de irrerealidade. O que seria uma abertura pela alegria para que, liberado da rotina, o “ser humano” pudesse viver o que lhe seria “visceral”: a “emoção”, “beleza”. A novidade estava em sugerir a canalização dessa energia dionisiaca, básica à feitura do carnaval, para a realização de mudanças nas condições de vida dos segmentos sociais mais pobres. Acesso à internet em 20.04.2012, <http://www.youtube.com/watch?v=Z52FPLH99I>.

9. O enredo *Sonhar com Rei da João* foi concebido e desenvolvido por Ney Ayan, para o desfile de 1990, da escola União da Ilha do Governador. O refrão do sambarenredo (J. Brito e Bujão) explicita as bases da “realeza” do carnavalesco: “E fez o lixo, fez o luxo do país. Rei do paetê, rei do miserê. No seu reinado fez meu povo mais feliz”.

10. Em 1988, no marco dos 100 anos da extinção do trabalho escravo

no Brasil, a escola de samba Unidos de Vila Isabel desenvolve o enredo *Kizomba, a Festa da Raça*. A celebração civilista das tradições, lutas e conquistas da população negra se sagra vitoriosa no concurso e arrebatada os críticos.

11. As descrições desse desfile estão calcadas no material em vídeo acessado pela internet, em 20.04.2012 [http://www.youtu-be.com/watch?v=9\\_533F7DHI](http://www.youtu-be.com/watch?v=9_533F7DHI).

rústico tecido chitão materializou os trajes ao estilo da corte francesa no tempo de Luís XV. Ainda segundo a descrição do enredo, teria sido esta a solução dos miseráveis, quando receberam o convite para irem ao grande *Banquete dos Mendigos*. A metamorfose era encenada no carro alegórico em que uma melancia estragada tornava-se uma luxuosa carruagem puxada por ratazanas pelo toque mágico, exatamente, da *Fada Folia*. Em fortes tons vermelho e preto, agora, os mesmos miseráveis são requintados convivas que se deleitam sobre as sobras de farto banquete. Saciados, vigorosamente eles tornam às ruas e, feito crianças, banharam-se em um chafariz branco, alvejando-se, pois logo o “dia vai clarear”. Por coincidência ou não, naquela manhã de terça-feira de carnaval, ao final do desfile, misturavam-se diretores da Beija-Flor com garis da companhia de limpeza urbana do Rio de Janeiro, já que ambos vestiam roupas similares no formato e nas cores. No meio da confusão, também vestido de gari, João Trinta tomava às mãos uma mangueira conectada a um carro pipa, dirigindo o jato d’água para a plateia<sup>11</sup>. Seria uma espécie de *happening*, no qual o carnavalesco miniaturizava, no seu gesto expressivo, a filosofia daquele enredo e do seu conceito mesmo de desfile?

Provavelmente, essa é mais uma pergunta sem resposta. Do que foi possível apurar, mesmo as parcelas da crítica mais reticentes ao trabalho de J.30 reagiram de maneira positiva a *Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia*. Uma vez mais exaltado pelo talento e criatividade, outras vozes se somaram para enaltecer a ousadia do artista de atentar contra os “parâmetros estéticos estabelecidos”. Talvez, no coro consensual formado em torno da apresentação da Beija-Flor de 1989, a fala do celebrado músico e compositor Paulinho da Viola, naquele ano, atuando como comentarista na transmissão dos desfiles pela Rede Globo de Televisão, tenha reunido os vários aspectos ressaltados. Descrevendo sua felicidade ao estar diante de uma “coisa realmente criativa, surpreendente nova”, cabível apenas no somatório da obra da dupla Joãozinho e Beija-Flor, identifica no desfile “uma crítica feroz” na medida mesmo de ser uma “autocrítica”, um “delírio” no qual a “razão está presente também”. Usou do estratagema “luxo de criatividade” para enfatizar: “Esse desfile é um marco na história dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro”. O pronunciamento de Paulinho da Viola deixava patente que, também, o realismo da crítica endossava o apelo de encantamento feito pelo carnavalesco.

Ainda que o título do concurso tenha ido para outra escola – a Imperatriz Leopoldinense –, João Trinta estava consagrado pelo “público” e pela “crítica”. Para usar os termos empregados na época, os comentaristas especializados em carnaval reconheciam estar, ali, a assinatura de uma “obra-prima”. O desgaste da relação de anos com a direção da Beija-Flor, porém, fez-se ainda no calor da celebração, e as câmeras de TV flagraram o desentendimento entre ele e

Anis Abrão David, no dia do desfile das escolas campeãs. Permanecerá no comando da escola até 1992. Mesmo cercado de expectativas, ele não mais repete o sucesso de 1989, o que evidenciou o declínio funcional das suas atividades no escopo da cultura popular urbana carioca, na qual a profissão de carnavalesco se consolidara. Opta por deixar não só a Beija-Flor, em 1992: abandona o carnaval para se dedicar ao polêmico e fracassado projeto social Flor do Amanhã, voltado para crianças em situações de risco. Em 1993, contudo, aceita o convite da direção da Unidos da Viradouro e volta à função de carnavalesco. Apesar do título de 1997 e da reverência como uma “lenda vida do carnaval”, já não se levantavam polêmicas em torno das suas frases e dos desfiles por ele comandados, termômetro do baixo impacto das suas intervenções insinuava sua morte social. A não ser, no ano 2004, já na escola Grande Rio, quando foi demitido, depois de outra querela com as autoridades eclesiásticas da igreja católica em torno de imagens de posições sexuais nos carros alegóricos por ele projetados. A complicação do quadro de saúde, após uma isquemia, impõe o abandono definitivo do ofício. No mesmo ano, o aparecimento do jovem Paulo Barros é interpretado, pela crítica, como uma renovação: despontava alguém cujo talento para iludir estava à altura do “mestre” Joãozinho Trinta. Curiosamente Barros nasceu e foi criado em Nilópolis, iniciando na arte de carnavalesco sob orientação de J.30.

O episódio da morte de J.30 foi amplamente noticiado, sendo objeto de nota de pesares por parte da presidência da república brasileira. João Trinta morre em 17 de dezembro de 2011. Sucederam-se homenagens, sobretudo no desfile de 2012. Em especial, encerrando a apresentação da escola de samba, a Beija-Flor trouxe a escultura do carnavalesco encarnando uma nova versão do *Cristo Mendigo*, de 1989. Na Unidos da Tijuca comandada pelo mesmo Paulo Barros, o seu abre-alas exibiu um cartaz com a foto de Trinta, onde se lia: “O Rei do Carnaval”.

*Abstract: When writing Mozart: The Sociology of a Genius and Watteau's Pilgrimage to the Island of Love, Norbert Elias left an important legacy to the sociological treatment of the formation of artistic subjectivities and aesthetic and cultural expressions, coming from the problems surrounding the relationship between processing and preserving the socio-historical aspect from the standpoint of the possibilities and limitations in the conduct of individuals. Thus, in this article, the propose of focusing on the trajectory of Joãozinho Trinta within the urban culture of Carnival in Rio de Janeiro is the counterpart of the application of the figurational model and thus to return to the discussion on the feature art-culture as a strategic area of catalysis of values and for the production and dissemination of meanings. This, in search of the following two questions: Are that socio-historical dynamics characterized by the advance of popular*

*taste in the valuation of the doings and artistic and cultural assets? And, on the other side, in which extent is that process reflected in the relationship between artistic personality and worldly affairs, embodied in the historical figure of the “carnavalesco”?*

*Keywords: Artistic Personality, Worldly Affairs, Popular Taste, Samba School Parade, Carnavalesco.*

## Referências

ADORNO, T. “Cultura y administración” In: M. Horkheimer & T. W. Adorno, *Sociológicas*. Madrid: Taurus, 1971.

ALVES, J. M.; ROSE, M. & ALBUQUERQUE, C. (orgs.). *Cacumbi, um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Florianópolis: Secret. Cultura e Esporte de SC, 1996.

BASTIDE, R. *As Religiões Africanas no Brasil*. SP: Pioneira, 1971, 2 vols.

BAUMAN, Z. *A Ética é Possível num Mundo de Consumidores*. RJ: Jorge Zahar, 2011.

BENJAMIN, W. “Paris, capital do século XIX.” In: F. Kothe (Org.): *Benjamin*. SP: Ática, 1991.

BEZERRA, L. A. “O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-Flor no carnaval carioca”. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, RJ, vol. 6 n. 1, 2009.

\_\_\_\_\_. “A interferência militar na Baixada Fluminense e o domínio familiar em Nilópolis”. *XIV Encontro Regional da ANPUR-Rio*, RJ, julho de 2010.

BLASS, L. M. S. *Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba: a dupla face do carnaval*. SP: Annablume, 2007.

BRETAS, M. L. *Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro: 1907-1930*. RJ: Rocco, 1997.

BOURDIEU, P. *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1997.

CALDEIRA, J. *A Nação Mercantilista*. SP: Cia das Letras, 2000.

CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. RJ: Editora da UFRJ, 1994.



CHAPPAZ-WIRTHNER, S. *Le urc, le fol et le dragon: figures Du carnaval haut-valaisan*. Neuchâtel/Paris: Editions de l'Institut d'Ethonologie – Editions de la Maion des Sciences de l'Homme, 1995.

CHINELLI, F. e MACHADO, L. A. "O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre escola de samba e o jogo do bicho". RJ: *Revista do Rio de Janeiro (UERJ)*, 1992.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. SP: Companhia da Letras, 2001.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador, vol. II*. RJ: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mozart: a sociologia do gênio*. RJ: Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Teoria Simbólica*. Oeiras: Ceuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FARIAS, E. "Paulo da Portela: um herói civilizador". *Caderno CRH*, Salvador, n. 30/31, p. 177-238, jan./dez. 1999.

\_\_\_\_\_. "O desfile espetáculo nas tramas da cultura popular urbana carioca". 2012 (inédito).

\_\_\_\_\_. *O Desfile e a Cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. RJ: E-Papers, 2006.

FERREIRA, F. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. RJ: Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. RJ: UFRJ, 2005.

FREYRE, G. *Sobrados e Mocambos*. RJ: José Olímpio, 1978.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. RJ: Forense, 2000.

GALVES, M. C. "Escritores públicos em São Luis do Maranhão: primeiro cartel do século XIX". *Ciências Humanas em Revista*, São Luis, vol. 4, número especial, 2006, p.

GOMES, F. & VILLARES, S. *O Brasil é Luxo: trinta carnavais de Joãozinho Trinta*. RJ: CBPC, 2008.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletivo*. SP: Vertice, 1990.

- KANT, I. “Analítica do belo” e “Da Arte e do Gênio” In: *Os Pensadores* (Kant II), 1980.
- LOBO, M. E. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial financeiro*. RJ: IBMC, 1978.
- LOPES, N. *O Samba na Realidade: a utopia de ascensão social do sambista*. RJ: Codecri, 1981.
- MALERBA, J. *A corte no exílio*. SP: Cia. das Letras, 2000.
- MICELLI, S. “Entre no Ar em Belíndia”. *Cadernos IFCH/Unicamp*, Campinas (SP), 1984.
- MISSE, M. “Mercados ilegais, redes de proteção e organização de crime local no Rio de Janeiro”. *Estudos Avançados* 21 (67), 2001.
- MOTTA, A. A. *Maravilhosa e Soberana: histórias da Beija-Flor*. RJ: Verso Brasil, 2012.
- MOURA, R. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio carioca” In: A. H. Lopes (org.): *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa – Topbooks, 2000.
- ORTIZ, R. *Cultura e Modernidade*. SP: Brasiliense, 1991.
- PEREIRA, C.S. “Circuitos de trabalho no mercado de diversões sul-americanas no começo do século XX”. *Cadernos AEL*, vol. 17 n. 29, 2010.
- PASSIANI, E. “O teatro da corte nos trópicos: a formação do estado e civilidade no Brasil imperial”. *XI Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais*, Salvador, agosto de 2011.
- PRADO JÚNIOR, C. *Evolução Econômica do Brasil*. SP: Brasiliense, 1974.
- QUEIROZ, M. I. P. *Carnaval brasileiro, o mito e o vivido*. SP: Brasiliense, 1992.
- RODRIGUES, A. M. *Samba Negro, Espoliação Branca*. SP: Hucitec, 1984.
- SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. SP: Cia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. SP: Cia das Letras, 2003.
- UFRJ/IFCS/PPGSA, 2006.
- SCHWARCZ, L. M. *O Império em Procissão*. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- SANTA’ANNA, A. R. *Barroco: do quadrado à elipse*. RJ: Rocco, 2000.



SIMMEL, G. *La Filosofía del Dinero*. Madrid: Taurus, 1977.

SOARES, S. S. F. *O Jogo do Bicho – saga de um fato social brasileiro*. RJ: Bertrand do Brasil, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. SP: 34, 1998.

TRINTA, J. *Psicanálise Beija Flor: Joãozinho Trinta e o Analista do Colégio*. RJ: Aouta, 1985.

XAVIER, N. *Almanaque da Telenovela Brasileira*. SP: Original - Panda Books, 2007.