



LIMA, Fátima Costa de. **Cenografia censurada: as alegorias proibidas do carnavalesco Joãozinho Trinta**. Florianópolis: PPGT-UDESC. Cenógrafa, figurinista e atriz.

Joãozinho Trinta: cenografia: alegoria: proibição: política.

Breve trajetória da produção carnavalesca do artista Joãozinho Trinta (1933-2011) coloca em foco seus carros alegóricos proibidos nos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial (Rio de Janeiro, Brasil): as alegorias do Cristo Mendigo (Beija-Flor, 1989) e do Kama Sutra (Grande Rio, 2004). O referencial teórico destaca os conceitos de “alegoria” de Walter Benjamin (1982-1940) com o intuito de transitar da noção barroca para a moderna; e de “profanação”, de Giorgio Agamben como a operação que devolve ao uso humano aquilo que foi consagrado ao divino. O objetivo do artigo é desdobrar as censuras jurídicas e eclesiais em considerações políticas sobre a cenografia carnavalesca.

Joãozinho Trinta: cenography: allegory: prohibition: art politics.

A brief trajectory of Joãozinho Trinta's (1933-2011) carnival work put on focus his prohibited allegorical cars in Special Group of Samba Schools Championship (Rio de Janeiro, Brazil): Cristo Mendigo (Beija-Flor, 1989) and Kama Sutra (Grande Rio, 2004) allegories. The theoretical references put on relief Walter Benjamin's (1982-1940) “allegory” in order to transit from its baroque to modern notion; and Giorgio Agamben “profanation” as a concept to think the give back to human beings of what was consecrated to the Holy. The article aims to unfold the juridical and ecclesiastical censures in political considerations about carnival cenography.

Em seu trabalho sobre a tragédia barroca alemã, Walter Benjamin critica a suposta superioridade do “símbolo” sobre a “alegoria” pela qual, segundo os românticos alemães, a alegoria não passaria de escuro pano de fundo do qual se destaca o brilhante símbolo. Benjamin aprofunda as raízes medievais e jesuíticas do *Trauerspiel* (a “peça de luto” alemã) e afirma sua distinção da tragédia grega, considerada modelo do gênero “tragédia”. Para a crítica benjaminiana, a *Tragödie* (tragédia grega) nada tem a ver com o *Trauerspiel* (tragédia barroca alemã): se a tragédia grega se apegava ao mito, o *Trauerspiel* funda a história contemporânea que se afasta do historicismo do oitocentos.

Ainda na *Origem do Drama Trágico Alemão* (Benjamin, 2011), a “origem” não resta no passado de onde seria resgatada para o presente. Ao contrário, a obra de arte carrega consigo sua origem ao abrigar as potencialidades de realização do passado na convergência entre o “teor material” (Benjamin, 2009) e a forma da obra. É com o salto (*Sprung*) do tigre (Benjamin in Löwy, 2005) que se acessa o passado: salta-se para o lado, não para trás.

Tal concepção da origem solicita outra ideia de tempo. O *Jetztzeit* (tempo-agora) benjaminiano se estabelece como o instante revolucionário que interrompe o *continuum* linear da história a fim de nela estabelecer outros eventos possíveis. Similar ao observador da anamorfose maneirista (Hocke, 2005), o historiador se desloca do eixo ou do centro para produzir outros sentidos da crítica do objeto pesquisado.

A partir das noções benjaminianas de “origem” e de “tempo” se encontra outra concepção de “memória”. O que Benjamin nomeia como “rememoração”

tem a ver com a atualização do que ainda não aconteceu na história dominante, dos vencedores. A tarefa política do(a) historiador(a) seria, então, a de fazer saltar do presente outro passado, um passado a ser procurado, revisto, relido: enfim, um passado a ser construído a partir das ruínas daquilo que foi destruído, abandonado e esquecido.

O conceito de “alegoria” de Walter Benjamin é excêntrico à tradição estética. A crítica do objeto alegórico - que representa outra coisa que não é ele mesmo - envolve articular “origem” enquanto passado disponível na obra ou evento, no presente. Diferentes tempos (Didi-Huberman, 2006) os atravessam em sua atualidade. A “rememoração” torna-se, pois, o ato político de experimentar outros “passados” na crítica da obra.

O jovem Benjamin (1993) cria a imagem de um Deus “não divino, o odioso”, contraposta ao Deus da Igreja que, portador de “uma *profanação*” (Benjamin, 1993, p. 65) do saber moderno, escraviza o homem e rouba suas forças. A força roubada pela religião poderá, contudo, ser restituída pelo artista ou pelo historiador ao mundo em que o “capitalismo”, a “nova religião”, surte em nós um desejo “quase corporal” (Benjamin, 1993, p. 79) de pensar solitariamente. O escape do efeito alienante do pensamento solitário, porém, se produz pelo compromisso com o coletivo do mundo, Para isso, se faz necessário o questionamento das leis.

Uma lei atual diz: “Fica proibida a veiculação de imagens sacras, como alegorias, em desfiles das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro” (Pimentel, 2005, p. 1). Não é, porém, a imagem em si o que contraria a lei carioca, mas o uso que se faz dela, pois (segundo Argemiro Pimentel, o relator do projeto de lei 543/2005), é “um desrespeito aos dogmas católicos a frequente utilização por parte das agremiações de escolas de samba, dos símbolos da Igreja” (Ibidem, p. 3). Seria este um uso indevido, uma profanação das imagens que a Igreja considera serem suas propriedades.

Giorgio Agamben situa a “profanação” no interior de uma antinomia cujo oposto é a sacralização, ou consagração. A antinomia profano-sagrado se move no interior de um sistema polar “no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto” (Agamben, 2007, p. 69). Nesse movimento, aquele que é contemporâneo (Agamben, 2009) atenta à obra ou ao acontecimento obscuro que destoia e ao mesmo tempo pertence ao seu tempo. Ele faz retornar ao uso cotidiano o que foi sacralizado, devolvendo aos mortais aquilo que lhes foi interdito.

Contudo, a mera restituição do objeto sagrado ao uso dos homens não surte mais efeito num mundo em que foi lhes extirpada a capacidade de jogar (Agamben, 2007, p. 67). A profanação requer, pois, um segundo passo: dar ao profanado um novo uso, condicionado por duas exigências. Uma delas é o caráter coletivo: “as formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva” (Ibidem, p. 75). A outra é fazer história do que “nunca se fez uma história” (Ibidem).

No caso desse artigo, o coletivo é o próprio universo do carnaval das escolas de samba; e a história, a das alegorias proibidas, os objetos que respondem ao chamado profanador. Os objetos profanados são as cenografias carnavalescas proibidas.

Foi na infância que Joãozinho Trinta (1933-2011) descobriu suas habilidades manuais, produzindo seus próprios brinquedos. Foi precoce a conjugação entre a arte e os sentidos da ilusão: em suas próprias palavras, a

infância pobre “me deu uma prática muito grande de fabricar, produzir, transformar” (Trinta, 1997, s/p) as “coisas abandonadas, apodrecidas.” (Ibidem) Já no exercício da profissão de carnavalesco, foi criticado por seu carnaval supostamente alienado do contexto sociopolítico da base populacional das escolas de samba: pobre, negra e geopoliticamente periférica. Contudo, Joãozinho “sabia que por trás da palavra ‘luxo’ o que existia era criatividade” (Ibidem) para transformar materiais comuns em nobre aparência.

Joãozinho migrou do Maranhão para o Rio de Janeiro em 1951. Sua arte do luxo e do lixo carnavalesco remete, numa elipse alegórica, ao contraste e à comunhão dos desejos do adolescente maranhense com a vida adulta na então Capital Federal onde ele acabou por exercer os cargos de bailarino, chefe de guarda-roupa, cenógrafo e encenador de óperas do Teatro Municipal. A experiência de 25 anos de teatro justifica sua imagem das escolas de samba como óperas de rua. A atividade carnavalesca acabou aos 71 anos, quando uma isquemia sofrida no barracão da Vila Isabel deu fim a 40 de carnaval.

Foi ele que mudou as dimensões e deu importância das grandes alegorias. Homem pequeno e frágil, mas ágil, Joãozinho foi um trabalhador incansável cuja prática de barracão – e não a Escola de Belas Artes, celeiro tradicional de carnavalescos – forjou sua arte. Estreou em 1964 na equipe de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, os carnavalescos pioneiros, e venceu seu primeiro concurso ainda no Salgueiro: em dupla com Maria Augusta, carnalizou o enredo *O rei da França na ilha da assombração* (1973). No ano seguinte, já desacompanhado, foi bicampeão com o enredo *O segredo das minas do rei Salomão* (1975). Nesse mesmo ano transferiu-se para a Beija-Flor. Foi criticado por migrar para uma escola que desafiava enredos ufanistas. Mesmo que tenha condicionado o contrato com a Beija-Flor ao abandono de temas apologéticos ao regime militar, ele parece ter atraído para si a crítica da esquerda à sua nova escola pelo resto de sua vida ativa.

Ele fecharia a década de 80 com *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!* Nesse desfile, a alegoria do Cristo Mendigo resultou da censura da criação original do carnavalesco pela Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Às vésperas do desfile, ela conseguiu na Justiça a proibição do desfile dessa alegoria, considerando sua passagem pelo sambódromo um ato de profanação dos dogmas da Igreja: nenhum Cristo teve permissão para desfilar em 1989.

O debate detonado pela proibição do Cristo Mendigo conduziu, oito anos mais tarde, ao veto definitivo ao uso de imagens religiosas nos desfiles. A proibição do Cristo Mendigo foi a primeira de outras que provocaram censuras da Igreja Católica. Por conta disso, a Beija-Flor tem como procedimento regular a consulta aos representantes da Cúria a cada vez que uma de suas criações artísticas envolve a inclusão de símbolos católicos. Foi também a aparição do Cristo Mendigo que deu ensejo à discussão entre as próprias escolas de samba sobre a conveniência da apresentação de imagens religiosas. A discussão resultou no inciso XIV (artigo 27, Título II) do regulamento da LIESA que legisla os desfiles do grupo principal do concurso carioca: ele impede as escolas de samba de “...vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso” (Regulamento, 2007, p. 10). E o projeto de lei tornou-se Lei 4483/2007, com o seguinte enunciado: “Proíbe a veiculação de imagens sacras em desfiles de Escolas de Samba”. O que era proibição tornou-se lei.

A alegoria do Cristo Mendigo representa a mais importante figura cristã, mas escapa ao rótulo da arte sacra, tradicionalmente um símbolo em que o

espiritual encontra sua expressão material. Foi na passagem da Idade Média à Renascença que a imagem religiosa perdeu parte de sua aura mística em prol de seu poder de coisa. A imagem da alma cedeu espaço à imagem ótica, e a pretensão dos artistas barrocos de representar a visão direta do espírito é criticada pelos pensadores católicos, com o veredicto de que tais artistas não souberam driblar “A perfeição, à qual tende a arte pagã [...] É uma perfeição sem saída.” (Berdiaev apud Trevisan, 2003, p. 246) Não há, no Cristo Mendigo, perfeição alguma: a alegoria desafia a tradição do belo carnavalesco. E a Beija-Flor, ao invés de retirar a alegoria do desfile, finalizou o processo de profanação dando-lhe novo uso, fazendo-a desfilar coberta com plástico preto e uma faixa com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós”.

No ano de 2004, em seu último carnaval, Joãosinho Trinta foi proibido de colocar na avenida uma escultura que, no carro abre-alas, mostraria Adão e Eva em ato sexual. Com o enredo *Vamos vestir a Camisinha, meu Amor!*, esse desfile sofreu três proibições: da Igreja, por divulgação do uso de preservativos; do Ministério Público, por transgredir valores familiares; e da escola de samba: a Grande Rio demitiu Joãosinho Trinta por desaprovar sua leitura do enredo. O Ministro da Saúde, Humberto Costa, defendeu as idéias do carnavalesco como “forma de ampliar o trabalho de prevenção à AIDS.” (Gomes, 2008, p. 244) A comunidade homossexual acrescentou que “Falar de prevenção demonstra consciência social” (Ibidem). Mas nada evitou a inspeção do barracão pela Vara da Infância e Juventude, e a proibição legal. O episódio ilustra como a prevenção pode provocar repressão.

O carnavalesco tapou o abre-alas com plástico preto e nele sobrepôs uma faixa branca onde se lia: “CENSURADO”. O embrulho serviu como uma enorme “camisinha” que furtou a alegoria aos olhares presentes no sambódromo. O último desfile de Joãosinho Trinta resultou numa despedida melancólica marcada pela censura.

Viveu seus últimos anos em Brasília. No começo de 2011, Joãosinho retornou de vez a São Luís do Maranhão, cidade natal, mas ainda teve forças para emplacar o tema da Beija-Flor que, em 2012, o homenageou como artista maranhense: no último carro alegórico, o trono que ele ocuparia, sua fantasia era o cenotáfio para um corpo ausente, morto. Atrás, uma grande alegoria reproduzia o carnavalesco que parecia abraçar o público.

Dois anos antes, em fevereiro de 2010, a Grande Rio levou por última vez Joãosinho Trinta ao sambódromo, juntamente com uma cópia do Cristo Mendigo. Nesta ocasião, a alegoria retornou à pista carnavalesca para ser sacralizada como a imagem mais importante do concurso das escolas de samba. Assim, ela ganhou todos os tempos: o que era “alegoria” tornou-se, finalmente, o “símbolo” do carnaval.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, 94 p.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de. Monica Krausz Bornebuch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009, 192 p.

_____. **La metafísica de la juventud**. Introducción de Ana Lucas. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993, 189 p.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, 333 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, 398 p.

GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo: trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. CBPC / Axis, 2008, 256 p.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005, 331 p.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses *Sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda N. C. Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, 160 p.

PIMENTEL, Argemiro. *Projeto de Lei 543/2005 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Disponível em <http://www.camara.rj.gov.br>. Acesso em 17/09/2012, às 10h33m.

Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA. Rio de Janeiro: LIESA, 2007, 19 p.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**. A formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003, 263 p.

TRINTA, Joãozinho. Entrevista *Do lixo às flores*. **ONG Leia Brasil**, 1997. Disponível em http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento_joaozinho_trinta. Acesso em 17/09/2012, às 14h25m.