

“Sozinho na companhia de muitas coisas” A relação do artista com seus objetos¹

Fátima Costa de Lima

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Santa Catarina)



Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia (1989). G.R.E.S
Beija-Flor de Nilópolis. Enredo de Joãozinho Trinta.

¹ Todas as imagens que ilustram o artigo são da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, disponíveis nos sites:

<http://og.infg.com.br/in/11396457-a1f-038/FT1086A/beija-flor.jpg>

<http://entretenimento.r7.com/blogs/carmen-farao/a-hora-e-a-vez-dos-laranjas-06032014/>

<http://energiapaulistanica.blogspot.com>



Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia (1989). G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis. Enredo de Joãozinho Trinta.



Resumo: O “*sex appeal* do inorgânico” é o conceito com o qual o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) opera dialeticamente os objetos da modernidade e a atração que exerce o fetiche da novidade. Neste artigo, o conceito fundamenta algumas reflexões sobre a relação entre um artista e suas coisas através da observação da vida e da obra do carnavalesco Joãozinho Trinta (1933-2011). De criança pobre que inventava seus próprios brinquedos ao adulto artista que inovou a visualidade do espetáculo brasileiro das escolas de samba – entre alegorias proibidas e o espaço íntimo compartilhado com objetos particulares –, o artigo tece, à luz da teoria benjaminiana, considerações sobre a relação do carnavalesco com suas criações que revelam e são reveladas em sua preferência pessoal por uma paradoxal solidão “na companhia de muitas coisas”.

Palavras-chave: Objeto. Artista. Relação. Solidão. *Sex appeal* do inorgânico.

Abstract: The “*sex appeal* of the inorganic” is the concept with which German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) dialectically operates the objects of modernity and the attraction that the fetish of the new exercises. In this article, the concept is used to guide reflections about the relationship between an artist and his things through the observation of the life and work of the Carnival artist Joãozinho Trinta (1933-2011). From a poor childhood when he invented his own toys to becoming an adult artist and innovator in the visual spectacle of Brazilian Carnival – from the prohibited props and the intimate space shared with particular objects – the article uses Benjamin’s theories to consider Trinta’s relationship with his creations, which reveal and are revealed in his personal preference for a paradoxical loneliness “in the company of many things.”

Keywords: Object. Artist. Relationship. Loneliness. *Sex appeal* of the inorganic.

“É preciso ‘construir’ alguma coisa, algo de ‘artificial’, de ‘fabricado.’” (Bertold Brecht).

O artigo investiga a construção da sensibilidade artística através da observação da relação de um carnavalesco² com seus objetos infantis, artísticos e particulares. Joãozinho Trinta (1933-2011) foi o maior carnavalesco que o Brasil conheceu: esta é uma opinião quase³ unânime na mídia carnavalesca. Mas a “quase unanimidade” aconteceu somente após a morte do artista: enquanto viveu e produziu sua arte, Joãozinho⁴ esteve sistematicamente exposto à obsessão da crítica carnavalesca. E é através de outro crítico de arte, Walter Benjamin (1892-1940), que o artigo aborda a arte do paradoxal inventor de tradição (HOBSBAWM, 1984, p. 9-23) do carnaval contemporâneo.

Em sua pesquisa sobre o teatro barroco, Walter Benjamin (2011) desenvolve criticamente sua dialética de coexistência de elementos estéticos opostos. Esses opostos parecem, surpreendentemente, reaparecer – obviamente, meio deformados, meio “anamórficos” (HOCKE, 2005) – no carnaval de Joãozinho: sua produção artística, por exemplo, foi acusada de elitista tantas vezes quanto aclamada pela extrema visibilidade e popularidade conquistadas. O conjunto de seus trabalhos atravessou contradições e polêmicas para entregar-se *post mortem* à “representação de uma ideia” (Ibidem),

² Segundo a carnavalesca Rosa Magalhães, o “[...] responsável pela parte visual do desfile da Escola de Samba é chamado de carnavalesco. [...] O significado verdadeiro da palavra seria cenógrafo, figurinista e uma espécie de diretor de cena” (1997, p. 135). Criador plástico e visual, o carnavalesco “traduz” o enredo escrito do desfile de uma escola de samba em fantasias e carros alegóricos. Além disso, administra e lidera uma equipe de “mão-de-obra especializada” (Ibidem) composta por desenhistas, escultores, serralheiros, marceneiros, carpinteiros, pintores, aderecistas e costureiras que trabalham no barracão. E, no final do processo de trabalho, o carnavalesco “[...] se torna uma espécie de mestre-de-obras que acompanha a realização de suas ideias” (Ibidem).

³ O “quase” diz respeito à margem de erro e de risco, intrínseca a qualquer afirmação de uma “verdade” pela crítica que se pretende dialética.

⁴ Usarei muitas vezes o primeiro nome do artista no diminutivo – “Joãozinho” – à revelia do costume da pesquisa acadêmica, pois é assim que ele se fez conhecido no mundo carnavalesco e cultural brasileiro. Denominá-lo pelo nome de batismo – João Clemente Jorge Trinta – poderia incorrer no risco de perder, na linguagem desse artigo, algo da ludicidade de sua arte.

ou melhor, de algumas ideias.

Neste artigo, a primeira ideia diz respeito ao artista neobarroco.

Tomando como referência o livro do barroco de Benjamin⁵, Mario Perniola descreve os artistas neobarrocos como “[...] internamente vazios e no mais profundo transtornados, porém exteriormente absorvidos por problemas técnico-formais que testemunham uma incontornável vontade artística” (2009, p. 148). Para o teórico italiano, a sensibilidade artística “polemológica”⁶ (Ibidem, p. 160) funda e orienta as relações sensíveis entre o artista e seus objetos que se desenvolvem em experiências, comportamentos, percepções e atitudes antinômicas. Para compreendê-las, deve-se enfrentar a dialética entre seus elementos. No caso deste artigo, desenvolvemos a possessão e a melancolia.

Possessão

O caráter possessivo, Perniola o difere da obsessão patológica: ao contrário da obsessão, a possessão afirma a “saúde mental e psíquica” (Ibidem, p. 151) do artista, cuja técnica opera “transformando e organizando as relações com o irracional” (Ibidem). No caso de Joãozinho Trinta, o episódio a seguir pode servir como exemplo da confusão entre o caráter patológico e o caráter transformador da atividade artística.

Em 2004, no final do processo de criação de seu último desfile, Joãozinho foi “acusado de ‘delirante” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, s/p): segundo o presidente da Grande Rio, o desenvolvimento

⁵ Perniola repete quase *ipsis litteris* a citação que Walter Benjamin, na *Origem do drama trágico alemão*, recupera de Victor Manheimer sobre o temperamento do artista barroco: “Interiormente vazios ou profundamente dilacerados, exteriormente absorvidos por problemas técnico-formais que, à primeira vista, não se encontravam com as questões existenciais do seu tempo” (MANHEIMER apud BENJAMIN, 2011, p. 44).

⁶ Mario Perniola refere-se à sobrevivência da estética hegeliana na arte simbólica contemporânea, apresentando como exemplo o teatro da Società Raffaello Sanzio. O teórico italiano busca na “ideia polemológica de beleza” (2009, p. 160) o envolvimento da sensibilidade “[...] na luta contra a inconsistência e a futilidade, contra o espetáculo e o mero entretenimento” (Ibidem).



Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia (1989). G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis. Enredo de Joãozinho Trinta

do enredo⁷ *Vamos vestir a camisinha, meu amor!* foi guiado pelo delírio do carnavalesco. Joãozinho mostraria a cópula sexual em duas alegorias: numa escultura que simboliza o sexo, no carro abre-alas; e em casais seminus que simulariam o ato de amor, no carro do *Kama Sutra*. Ambas as alegorias foram proibidas, e o carnavalesco foi demitido da escola de samba antes mesmo de o desfile acontecer.

Mas não seria o delírio parte do modo de produção do artista? Não seriam as obras de arte resultantes do acesso privilegiado do artista a um modo de produção que escapa, pelo menos em parte, ao aspecto racional do pensamento a fim de ativar seu modo sensível?

É a isso que sugerem, por um lado, Walter Benjamin, quando trata da relação da criança com seus objetos; e, por outro, a experiência da criança Joãozinho Trinta⁸ com seus brinquedos. Foi ainda na infância que Joãozinho começou a exercitar suas

⁷ Enredo é o texto que, escrito anteriormente à criação visual e plástica, serve de referência central à arte do desfile de uma escola de samba.

⁸ Nascido em São Luís do Maranhão em 23 de novembro de 1933, João Clemente Jorge Trinta orgulhava-se de ter sido concebido no carnaval. Filho de uma viúva, foi criado com três irmãs e um irmão mais novo que ele, ambos filhos do mesmo pai quase desconhecido.

habilidades artísticas. De família muito pobre, ele confeccionava, entre outros brinquedos, seus próprios teatros de bonecos. Desse modo, Joãozinho começou a construir sua intimidade com os objetos. Já adulto, ele articulava a antinomia luxo-lixo à sua estética carnavalesca a partir da conjunção entre infância, arte e carnaval:

Essa polaridade de enxergar o lixo e o luxo já vinha dentro de mim desde a infância, pois fui de família pobre, recebi poucos presentes e fabriquei a maioria dos meus brinquedos. O que felizmente me deu uma prática muito grande de fabricar, produzir, transformar. Um dos meus brinquedos preferidos, pois sempre gostei das artes, era um cinema improvisado, o que me obrigava a procurar lugares escuros para fazer minhas projeções. Um desses lugares era uma carroaria abandonada dentro de um sobrado lá em São Luís do Maranhão. Para poder utilizá-la, eu fui obrigado, antes, a limpá-la, e isso me deu intimidade com as coisas abandonadas, apodrecidas (LEIA BRASIL, s/p).

A “intimidade com as coisas” se originava e, simultaneamente, iniciava o menino arteiro na arte da criação de objetos. E permite investigar uma brincadeira de infância que assombrou as imagens de pensamento de Walter Benjamin.

O crítico alemão narra uma cena de sua infância: quando criança, ele explorava repetidamente uma gaveta de armário. Na imagem da memória, a criança tateia peças de roupas, recolhe e desdobra uma meia de lã. Ao deleitar-se com a lembrança da aventura, Benjamin constata a existência de um prazer que a criança busca, mas paradoxalmente parece já trazê-lo dentro de si:

Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora,

tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia (BENJAMIN, 2004, p. 106).

Benjamin acaba por retirar alguma teoria da relação criança-objeto: “Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa” (Ibidem).

Pode-se desdobrar dialeticamente forma e conteúdo, a meia e o que ela (não) envolve. Por um lado, aquilo que a criança procura na meia, ela já o traz dentro de si enquanto, paradoxalmente, o retira da meia. Por outro lado, o estranho objeto-meia parece desaparecer quando é desenrolado: quando é retirado de dentro da meia aquilo que já está dentro da criança, a forma de bolso da meia desaparece. As relações entre forma e conteúdo, entre meia e descoberta, entre objeto e prazer da descoberta são colocadas dialeticamente em relação. E, para o supremo paroxismo da criança Walter, quando o prazer aparece nada mais há do que a transformação do objeto.

Jeanne-Marie Gagnebin apresenta a “brincadeira cotidiana” (1992, p. 46) da criança Benjamin com a meia na gaveta como “[...] descrição exemplar da iniciação sensível – e erótica – ao mundo da cultura, em especial ao mundo da *tradição*, daquilo que é trazido junto, transmitido de geração em geração em seu invólucro precioso” (Ibidem). A filósofa ressalta o vazio paradoxal que aparece quando o bolso formado pela meia desaparece: “Se houvesse, dentro da meia, algo que a preenchesse realmente, não haveria possibilidade de brincadeira, não haveria este gosto de desfazer e refazer, esta experiência de destruição e restituição que marca todo pensamento de Walter Benjamin” (Ibidem). Também se pode encontrar, enfim, uma analogia entre a experiência infantil de transformação da matéria abandonada em brinquedos e o método dos trabalhos artísticos do adulto Joãozinho Trinta.

Melancolia e *sex appeal* do inorgânico

Sigmund Freud (1856-1939) define “melancolia” como o sentimento que, da mesma forma que o luto, visa a um objeto. Mas, ao contrário do luto, a melancolia se dirige a um objeto que não se possui nem conhece. Ou talvez nem exista (FREUD, 2012).

Com Giorgio Agamben, “[...] a melancolia apresenta o paradoxo de uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto” (2007, p. 44). Ou seja, se perde o objeto antes mesmo de que se estabeleça sua relação com quem sofre o luto. Por isso, a melancolia envolve “[...] uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

No início do século XX⁹, Walter Benjamin já relacionava luto e objeto:

O luto é o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio [...] para experimentar um prazer enigmático à vista dele. Todo o sentimento está ligado a um objeto apriorístico, e a representação deste é a sua fenomenologia. [...] Pois os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo (2011, p. 144-145).

No livro das *Passagens*, Benjamin relaciona morte e objeto no conceito de “*sex appeal* do inorgânico” (2007, p. 117). Abordando o objeto inanimado, Benjamin coloca em evidência o modo com que o indivíduo se relaciona com as coisas:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodísíacos que se pode imaginar. [...] Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital (2007, p. 117).

⁹ Seu livro *Origem do drama trágico alemão* foi escrito nos anos de 1924 e 1925.

Benjamin fala da relação entre vida humana e objeto inorgânico como objeto sem vida, desde já morto. Ele o faz em procedimento crítico à moda moderna: em cada uma de suas novidades, a moda mata a novidade anterior. De modo análogo, mas refletindo sobre os brinquedos, Benjamin já havia concluído que

[...] o mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles. O mesmo acontece com suas brincadeiras. É impossível situá-las num mundo de fantasia, na terra feérica da infância ou da arte pura. [...] Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças? (1994, p. 250).

Segundo Perniola, o *sex appeal* do inorgânico também oferece certa consistência teórica à relação entre o homem e suas coisas através da “[...] mescla entre a dimensão humana e a dimensão ‘coisal’” (1998, p. 175). Dialeticamente, confere sensibilidade às coisas e transforma a sensibilidade humana no contato com o objeto que “[...] se materializa, se transforma em qualquer coisa de imaginário ou irreal” (Ibidem).

Não seria esta mais uma característica do artista que cria objetos? E, no caso de Joãozinho Trinta – criança pobre e sem pai presente em sua educação –, inventar seus próprios brinquedos não o alienaria em maior medida da influência adulta? A criança Joãozinho não se entregaria mais facilmente a “qualquer coisa de imaginário ou irreal”, com consequências artísticas para o adulto carnavalesco?

Sobre o tema, Gagnebin relaciona o sentido erótico da experiência da meia com forma e conteúdo, o que transparece na

[...] relação de fascínio, mas também de subversão crítica. A criança não descobre um segredo inefável dentro das meias e dos livros, mas, muito mais, o avesso inseparável da superfície. O seu desejo não diz respeito a uma verdade escondida, mas sim a este momento de mútua transformação e aniquilação que o gesto de desfazer e refazer a meia-bolso efetua. Há, aqui, portanto, uma

crítica bem-humorada, mas contundente à separação tão frequente entre conteúdo e forma, interior e exterior, verdade e aparência (1992, p. 46).

Em sua própria experiência, portanto, a criança confirma o jogo dialético que aprende simultaneamente algo de *eros* e algo de espírito, de sensível e de intelectual.

Em sua vida adulta, Joãosinho tornou-se bailarino, chefe de guarda-roupa, cenógrafo e encenador de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se aposentou em 1990, depois de vinte e cinco anos de trabalho no teatro em que ele realizou mais do que um sonho. Em suas palavras,

Eu fazia o que queria, e ganhando para isso. Era muito mais do que sonhei. O Rio era a capital federal, o Municipal tinha temporadas de óperas alemãs, italianas, francesas, inglesas – e nós, do corpo de baile, participávamos tanto das montagens brasileiras quanto das internacionais. Assisti às maiores maravilhas do mundo, o Covent Garden de Londres, os balés russos, grandes espetáculos shakeasperianos... O contato com todo esse mundo artístico era de uma dimensão incomensurável (TRINTA apud PETTA, 1998, p. 29).

No ano de 2005, ele abandonou de vez um quarto de século de teatro e quatro décadas de carnaval. Desta experiência compartilhada, resultou sua famosa concepção de escola de samba como ópera de rua. Ele explica:

[...] montei várias óperas. Ora, a visão que eu tinha da ópera, como espetáculo audiovisual de todas as artes, me fez enxergar no desfile de escola de samba a mesma estrutura. A ópera começa, repousa e se desdobra num libreto; a escola tem o enredo. Esse enredo tem letra e música; é o que acontece na ópera. A ópera tem a orquestra; a escola tem a bateria. A ópera tem o corpo de baile e o corpo coral; a escola tem os passistas – que cumprem o mesmo papel do corpo de baile, que não canta, só dança – enquanto a parte coral canta e se movimenta, como as alas, mas não executa passos como o bailarino. A ópera

tem cenário; a escola tem os carros alegóricos. Na ópera temos as figuras principais; na escola são os destaques. É, portanto, um espetáculo audiovisual igual à ópera, grandioso, com começo, meio e fim. E o carro alegórico permite uma maior visualização do enredo, uma melhor visão da escola, como os capítulos de uma história. Fica mais criativo, visualmente mais rico (TRINTA apud PETTA, 1998, p. 30-31).

As alegorias, em especial, são os elementos centrais dos desfiles de Joãosinho, o carnavalesco a ampliar suas dimensões, dando-lhes grandiosidade e alta visualidade; e o primeiro a posicionar os personagens de destaque nos carros alegóricos. Na escola de samba Beija-Flor, Joãosinho criou desfiles luxuosos como nunca haviam sido vistos no mundo do samba. Seu primeiro desfile na Beija-Flor conquistou o 1º lugar do concurso de 1976 com o enredo *Sonhar com rei dá leão*. Ali se iniciava o trajeto em alta velocidade do carnavalesco em direção à sua apoteose no grupo mais importante das escolas de samba. Mas foi em 1989, com um desfile vice-campeão, que ele criou a arte de seu próprio enredo: *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!*

O desfile do lixo e do luxo começava com a alegoria chamada *Cristo mendigo*. Ela passou na avenida, porém, toda coberta com um plástico preto (similar a sacos de lixo), por ter sido previamente censurada pela Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, que se posicionou contra a figura do Cristo desfilando no carnaval. Joãosinho passou no final: fantasiado de gari, ele integrava o grupo da limpeza que fecha todos os desfiles do sambódromo. Em mais uma estratégia artística surpreendente, colocou na avenida uma ala que desde já aconteceria, porque sempre acontece, e deu-lhe um sentido a mais, que extrapola e ao mesmo tempo mantém a função original de limpeza do sambódromo. E, simultaneamente, respondia à narrativa do enredo, na qual as águas de uma nova era lavam a alma e descartam o lixo material, espiritual e moral do mundo.

Em 1992, Joãosinho teve a pior colocação da história da Beija-Flor no concurso carnavalesco: um sétimo lugar. Este episódio

encerrou de vez a parceria entre o carnavalesco e a escola de samba. O nome de Joãozinho Trinta, porém, já estava entremeado para sempre ao da Beija-Flor: é impossível decidir se o carnavalesco deu prestígio à escola ou vice-versa, nas quase duas décadas de uma feliz parceria coroada com cinco campeonatos e sete vice-campeonatos. Em 1993, após sua primeira isquemia, Joãozinho afastou-se do carnaval. Joãozinho conquistou seu seguinte e último campeonato carnavalesco com o enredo *Trevas! Luz! A explosão do universo* em 1997, na única vitória da Unidos do Viradouro. Os anos que se seguiram foram melancólicos.

Em 2004, seu último desfile provocou um pequeno escândalo, desta vez envolvendo alegorias que representariam o *Kama Sutra*, com destaques de casais encenando posições do livro indiano, e uma escultura com figuras estilizadas de Adão e Eva em ato sexual no carro abre-alas. Elas fariam parte do desfile de *Vamos vestir a camisinha, meu amor!*, da Grande Rio.

A concepção artística de Joãozinho Trinta foi três vezes censurada: pela Igreja, pela Justiça e pela própria escola de samba que demitiu Joãozinho Trinta por não aprovar sua interpretação do tema:

O presidente da Grande Rio, Hélio Ribeiro de Oliveira, disse que sua decisão foi motivada principalmente pela briga com a Igreja Católica, provocada pela exploração do sexo no enredo. “Esta insatisfação já vinha desde o ano passado, pois ele não chegava onde a gente queria, um enredo mais sério e mais social”, explicou Oliveira. “Teve também a briga com a Igreja Católica que ele levou para dentro da Escola, com promotor e tudo no barracão. A Grande Rio nunca teve nem tem problema com qualquer religião [...]” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 2004, s/p).

A censura de imagens supostamente depravadas contrasta com a timidez que atrasou a iniciação sexual de Joãozinho Trinta. Quando se apaixonou, ele teve apenas dois amores, duas meninas. Contudo, ambas as paixões foram platônicas e, confessa o carnavalesco, “[...] nem eu me lembro de ter tido impulsos sexuais na

minha juventude” (TRINTA apud PETTA, 1998, p. 38) Mais tarde, admitiria: “Nunca me dediquei a uma pessoa [...] namoro o mundo inteiro – no mundo e o mundo inteiro. Em qualquer lugar, com as mais variadas pessoas. Me fascina essa disponibilidade” (Ibidem). Mas, apesar da extrema disponibilidade, ele viveu só, pois “Ninguém aguentava uma pessoa que se divide, que gosta da aventura, da novidade” (Ibidem).

Mas a solidão revela afetos e objetos. O “*sex appeal* do inorgânico”, exercido sobre quem está vivo, detona a força e o poder irresistível do objeto; contudo, o desejo paradoxal que daí sobrevém é impossível de ser totalmente satisfeito.

Imagens paradigmáticas da relação de amor entre o vivo e o inorgânico se encontram no nascimento e na morte. Em relação ao nascimento, o inorgânico o supera como criação artificial, sem origem natural. Quanto à morte, a finalidade última (e impossível) do *sex appeal* do inorgânico é superá-la, pois a morte – a garantia final da satisfação concedida – destrói o desejo produzido pela atração que as coisas exercem: após a morte, nada mais é desejável.

O *sex appeal* do inorgânico sobre o sujeito moderno revela também a perda de sua identidade: quando todos são igualmente atraídos pelo objeto que vem de fora de si, não se trata mais de ativar o modo subjetivo. Perdida a identidade, ele perde também a unidade do mundo: “Tudo se decompõe e fragmenta em partes infinitas, que podem dar lugar às mais diversificadas combinações” (PERNIOLA, 1998, p. 176) e acabam por desmoronar a totalidade e a integridade do mundo percebido.

No plano sensível, o sujeito contemporâneo – em estrita correspondência ao sujeito barroco – se encontra abandonado à própria história. Neste contexto, a sobrevivência de sua arte já é, em si, a maior vitória. A morte, portanto, se torna o ponto crítico a partir do qual se estabelece a linha de chegada da estranha corrida pelo sentido da vida, a razão última do sentir contemporâneo. As técnicas para competir constituem-se no legado das gerações anteriores: tudo o que já foi pensado e feito concorrem para a produção de

um sentir que supere a solidão.

As horas de lazer compartilhadas por Joãozinho Trinta com suas próprias coisas mostram, pois, algo da sensibilidade contemporânea. É na solidão entre as coisas particulares que Joãozinho se revela amante:

Eu pago pra ficar sozinho porque minha vida é tão tumultuada, tem sempre tanta gente em volta... [...] Adoro a solidão, quando não é vazia, mas preenchida pelas minhas próprias interrogações, minhas pesquisas. É solidão no sentido de ficar **sozinho na companhia de muitas coisas** (TRINTA apud PETTA, 1998, p. 38)¹⁰.

A superação foi uma das qualidades do carnavalesco que conseguiu fazer arte do lixo tanto quanto do luxo. Joãozinho se gabava de, até mesmo em seus carnavais luxuosos, enganar o público com visualidades que, de tão exuberantes, eram percebidas como arte confeccionada com materiais nobres e caros. De fato, era sucata trabalhada com técnicas de reciclagem e o uso de criatividade.

Na arte de Joãozinho Trinta, o lixo da coisa abandonada, do dejetivo, parece confluir com o lixo de pensamentos arruinados tais como o da corrupção política, que ele denuncia em múltiplas críticas nas suas alegorias censuradas. Elas receberam como mortaldas coberturas de sacos de lixo: o que está dentro de saco de lixo é lixo, coisa inorgânica ou morta; mas, convertida em arte, o inorgânico ainda busca nosso afeto, nosso carinho, nossa admiração ao que é humano, orgânico, vivo.

Do vivo ao inorgânico

A despedida de Joãozinho Trinta do sambódromo foi melancólica. Marcado pela censura, o carnaval de prevenção da AIDS não conquistou nenhum prêmio. Depois de rápida passagem pela Vila Isabel, Joãozinho mudou-se para Brasília, onde um ritmo mais lento marcou o final de sua vida, depois de décadas de frenesi carnavalesco. Uma sucessão de acidentes cardiovasculares o retirou

¹⁰ Grifo da autora do artigo.

do mundo do carnaval.

Em 2010, tive a sorte e a emoção de estar presente em sua última passagem no sambódromo. O grande homenageado no Concurso do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro pela escola de samba que o havia demitido, a Grande Rio, Joãozinho foi ovacionado pelo público da passarela do samba. No ano seguinte, ele finalmente encontrou o ponto de chegada que cada um de nós encontrará um dia. Mas, enquanto esse dia não chega, podemos observar suas coisas amadas – os objetos, as imagens e os fragmentos de seu carnaval –, e desejar que inspirem tanto a arte quanto a crítica que se inscrevem na dialética da superação de nossa cultura e sua barbárie. Pois,

Em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Encerro com palavras do crítico Benjamin que parecem festejar a vontade artística de Joãozinho Trinta, o carnavalesco que se empenhou em “dar um pouco de humanidade àquela massa”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e O Fantasma na Cultura Ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- _____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Joãozinho Trinta. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/joaosinho-trinta/biografia>. Acesso em: 11 de julho de 2014.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Porque um Mundo Todo nos Detalhes do Cotidiano? In: GAGNEBIN, Jeanne-Marie; GARBER, Klaus (Orgs.). *Revista USP. Dossiê: História e Cotidiano em Walter Benjamin*. Nº 15, setembro/outubro/novembro. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 1992.
- HOBSBAWN, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEIA BRASIL. Entrevista com Joãozinho Trinta. Disponível em: <http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/trinta.htm>. Acesso em: 12 de junho de 2014.
- MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval: The Marking of Carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PERNIOLA, Mario. *A Estética do Século XX*. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Estampa, 1998.
- _____. *Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Santa Catarina: Argos, 2009.
- PETTA, Rosângela. Playboy Entrevista Joãozinho Trinta. In: *Revista*

Playboy. Nº 271, fevereiro. São Paulo: Abril, 1998.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Grande Rio demite carnavalesco Joãozinho Trinta. Disponível em <http://www.aids.gov.br/noticia/grande-rio-demite-joaosinho-trinta>. Acesso em: 18 de junho de 2014.