

Joãosinho Trinta e os carnavais da Beija-Flor de Nilópolis – os significados do trabalho artístico na confecção dos desfiles das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro

Luiz Anselmo Bezerra*

Joãosinho Trinta coordenou a confecção dos desfiles de carnaval da Escola de Samba Beija-Flor de 1976 a 1992. Na época em que assumiu a função de carnavalesco da agremiação, ainda no ano de 1975, a diretoria da mesma já estava sob comando dos irmãos Néelson e Aniz Abraão David, o *Anísio*, ambos ligados à exploração do jogo do bicho. A Beija-Flor constituía um ponto de articulação para o esquema de poder familiar que estava se consolidando no pequeno município da região da Baixada Fluminense.

A contratação do carnavalesco fazia parte de um projeto de mudança no tratamento plástico-visual dos desfiles da Beija-Flor. E o fato foi que ela só deixou de ser uma desconhecida escola de um distante município da Baixada após a transformação estética que assegurou a conquista dos seus primeiros campeonatos, conferindo-lhe uma identidade frente às tradicionais escolas do carnaval carioca. Contudo, é bom lembrar que a genialidade de Joãosinho sempre esteve associada ao *trabalho coletivo* desenvolvido com equipes compostas por artistas e artesãos de grande valor; nem sempre devidamente reconhecidos.

Para o acerto com o carnavalesco, a diretoria da agremiação nas pessoas de Anísio e Néelson Abraão antecipou que enredo para o carnaval de 1976 era sobre o jogo do bicho, e deveria ser desenvolvido com foco numa homenagem ao famoso banqueiro e patrono emérito da Portela, Natal. Essa exigência, entretanto, não teria constituído um entrave para a decisão do carnavalesco em se transferir para a escola de Nilópolis, pois mesmo que se mostrasse bastante insatisfeito com as condições de trabalho no Salgueiro e desejoso por sair da agremiação, as vitórias obtidas nos carnavais de 74 e 75 haviam consagrado de tal forma a trajetória que Joãosinho havia iniciado há aproximadamente uma década na equipe de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues que isto lhe conferiu prestígio suficiente para impor também certas exigências e propostas na negociação

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF).

com a diretoria da Beija-Flor, mas nem isso teria esbarrado na questão do polêmico tema de enredo pré-estabelecido.

Na visão de Joãosinho, expressa em muitas declarações feitas pela imprensa ao longo de sua carreira¹, um de seus maiores desafios ao chegar na Beija-Flor foi ter de lidar com o forte estigma de “apologista da ditadura” que havia recaído sobre a escola em função da apresentação dos três carnavais anteriores à chegada do carnavalesco², isto teria sido motivo para passarem a chamar a escola de “Unidos da Arena”, em referência ao partido oficial do regime militar. Ele sabia que as famílias Abraão e Sessim declaravam abertamente apoio à ditadura, mas argumenta que se transferiu do Salgueiro para Beija-Flor tendo em vista a possibilidade de realizar um projeto social através da escola voltado para as crianças pobres do município de Nilópolis. Joãosinho sempre fez questão de ressaltar sua ruptura com a linha de enredos de exaltação do regime desenvolvidos pela escola antes da chegada dele.

O tema envolve muitas interpretações, e que trazem consigo uma carga ideológica tal que colocam certas posições em situação inconciliável. O estigma de “apologista da ditadura” serviu de base para acadêmicos e jornalistas dirigirem críticas aos enredos do carnavalesco como sendo concebidos segundo uma visão de fuga da realidade, ou seja, sem compromisso com a denúncia dos problemas sociais, estando assim dentro de uma postura política direitista, condizente com o perfil da família do patrono da Beija-Flor. Atribuindo essa crítica a representantes da esquerda política, certa vez Joãosinho comentou numa entrevista:

[...] O que a esquerda festiva cobrava era exatamente essa realidade do carnaval, quer dizer, o carnaval mostrar a realidade brasileira. Eles não estavam entendendo, e eu quis passar para eles que o momento de sonho, o momento da beleza é também uma realidade brasileira. Como não? Querer ser rei, príncipe, uma vez, é um direito que eles [pessoas do povo] têm... Mesmo que seja uma brincadeira, que para eles é tão real como qualquer realidade. Eles são gente, naquele momento eles são príncipes, são reis mesmo. [...] (TRINTA, 1991:92)

¹ Ver entrevista concedida para a revista Playboy. PLAYBOY entrevista Joãosinho Trinta. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, Ano XXIII, nº 271, p. 29-45, fevereiro, 1998. p. 30.

² Foram eles: Educação para o desenvolvimento (1973), Brasil: ano 2000 (1974) e O Grande decênio (1975).

Esse foi o contexto que o levou a proferir a famosa frase: “Pobre gosta mesmo é de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”. Analisando o discurso, a antropóloga Maria Lúcia Montes retira daí o que na sua visão seria uma importante lição, pelo fato do carnavalesco ter apontado para um problema corrente em certas análises da cultura popular:

Orientados por um generoso, mas, confuso compromisso com a causa dos oprimidos, perdemo-nos muitas vezes entre ingenuidade e ignorância, a boa fé e a má consciência, tentando redimir-nos menos com um *mea culpa* aberto que com uma espécie de fúria moralizadora, procurando separar *engajados e alienados*, como se dizia nos anos 70 ou, na versão de hoje em dia, os *politicamente corretos e os racistas, machistas, sexistas*, etc. – em suma, *nós e os outros*. (MONTES, 1996:9)

A proposta da diretoria da Beija-Flor para o carnaval de 1976 ao apresentar um enredo cujo tema era o jogo do bicho foi, portanto, o ponto de partida para a mudança radical promovida na concepção dos desfiles da escola. Primeiramente, é preciso considerar que isto talvez não representasse uma ruptura total com a linha dos enredos para divulgação dos projetos de impacto do regime militar. Nesse sentido, Gomes e Villares consideram a possibilidade de uma suposta intenção das autoridades na regulamentação do jogo do bicho criando uma loteria a ser administrada pela Caixa Econômica Federal e, com base nisso, os autores sugerem que a proposta da diretoria da organização carnavalesca controlada pelos banqueiros do jogo do bicho estaria mais uma vez em sintonia com o governo, e envolvendo interesses específicos quanto à exploração do jogo do bicho. (GOMES e Villares, 2008:76)

A partir da vitória de 1976, com a quebra da hegemonia das “quatro grandes do carnaval carioca”, consagrou-se a ideia de que o amplo processo de transformação dos desfiles das escolas de samba em *espetáculo de massa* teve na figura do carnavalesco seu principal agente, e assim, de acordo com uma certa visão tradicionalista do samba compartilhada por intelectuais de esquerda, Joãozinho teria incentivado a “descaracterização” dos desfiles com o “luxo” e a “grandiosidade” dos carnavais financiados pelo dinheiro do bicho, fazendo-os perder aos poucos a “autenticidade”, a pureza de sua “essência negra”, conforme foi assumindo os contornos de evento espetacular. (MONTES, 1996:14)

De acordo com Montes, esta seria uma leitura possível acerca da mudança no tratamento plástico-visual das escolas de samba que teria começado nos anos 60 com Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, de onde surgiram quase todos os carnavalescos que viriam a se destacar nas décadas seguintes, como foi o caso de Joãozinho Trinta. Todavia, a autora contesta tal posição afirmando que a “refusão” de elementos dos ranchos e das sociedades a partir do trabalho desses artistas teria contribuído tanto para a projeção das escolas de samba ao primeiro plano das celebrações carnavalescas populares quanto para a manutenção de seu papel enquanto manifestações capazes de expressar uma presença e uma identidade negras no Brasil. (idem:22)

Nessa linha de raciocínio, Maria Laura Cavalcanti esclarece que a Beija-Flor foi condenada por aquilo que no entendimento da autora teria sido uma incompreensão acerca da primazia do visual no desfile das escolas de samba. Em relação ao destaque que as alegorias foram assumindo nos carnavais dos anos 60 e 70, Cavalcanti parte do princípio que o lugar e o tratamento conferido a elas resultaria de uma evolução histórica e sociológica característica, a ser pensada pela presença de tais elementos já nos ranchos e grandes sociedades que integraram a formação das escolas e também pela existência de uma tensão vital para elas:

As ideias genéricas de “visual” e “samba no pé”, ou simplesmente “samba”, sintetizam uma tensão estruturante das escolas de samba enquanto tais. A noção de “samba” acentua o aspecto festivo de um desfile, enfatiza sua dimensão participativa obtida através da música, do canto e da dança. A idéia de... “visual”, que se refere à dimensão plástica do desfile, obtida com outros elementos expressivos – a fantasia, os adereços e as alegorias –, acentua seu aspecto espetacular. Ambas referem-se a processos igualmente coletivos. (CAVALCANTI, 2008:68-69)

Essa tensão, portanto, alinharia escolas como a Mocidade Independente de Padre Miguel ou a Beija-Flor de Nilópolis e seus simpatizantes a partir de uma identificação maior com a noção de “visual”, neste caso associada à ideia de *modernidade* e ao gosto pela inovação no âmbito da competição carnavalesca.

Aquilo que Montes denomina como “refusão”, em outros termos diz respeito a uma das dimensões do “papel de mediação” exercido pelos carnavalescos que, de acordo com Cavalcanti, se encarregaram de trazer para as escolas de samba concepções

estéticas e dramáticas importadas de outros meios culturais. Esta última autora entende que o sucesso da atuação desses artistas repousaria em duas condições:

De um lado, as inovações propostas eram compatíveis com a estrutura dramática já sugerida pelas escolas. De outro lado, o talento de alguns carnavalescos (e penso especialmente em Pamplona e Joãosinho) consiste também na capacidade de verbalizar, de forma muito didática e sistemática, os processos sociais em curso dos quais são parte integrante. Os carnavalescos são intelectuais, muitas vezes com claras propostas de atuação na “cultura popular”. (idem:72)

Na pesquisa de mestrado que realizei sobre a Beija-Flor de Nilópolis foi possível constatar em relatos sobre a figura de Joãosinho Trinta o quanto que apresentam uma carga ideológica explosiva, conforme ressalta Maria Lúcia Montes em seu artigo. O trabalho não teve, entretanto, o propósito de tomar partido de nenhuma delas, mas apenas compreender como que o carnavalesco se tornou central no relacionamento da escola de samba com setores de dentro e de fora do samba. (Bezerra: 2010)

Cavalcanti, por sua vez, entende que a relação de Joãosinho com a diretoria da Beija-Flor se baseava numa “adesão moral” à patronagem do jogo do bicho, visão esta fundamentada pela autora na ideia de que o artista considerava a legitimidade do modo como os contraventores agiam no âmbito das organizações carnavalescas controladas por eles. A autora faz referência a declarações públicas de Joãosinho nesse sentido.³

A posição de Joãosinho se revelava, na verdade, de uma forma muito ambígua. Se há indícios que apontam para sua adesão à lógica da patronagem, também é preciso considerar o contexto das entrevistas, nas quais ele debatia questões mais amplas relacionadas ao universo das escolas de samba e que nos levam a crer que estivesse apresentando constatações que poderiam ser feitas por qualquer pessoa envolvida na produção do carnaval de uma grande escola do Rio de Janeiro, e assim precisaria do mínimo de afinidade com os códigos daquele universo para poder realizar seu trabalho.

Contudo, algo surpreendente nos relatos de muitos dos antigos componentes da escola que manifestam com orgulho sua identificação com o discurso da “autenticidade” do samba foi ver que não fizeram referências ao trabalho artístico de Joãosinho do ponto de vista da “descaracterização” dos desfiles com o “embranquecimento” do samba e da

³ Algumas dessas declarações pode ser conferidas em TRINTA, 1991:34,39,54 e 55.

“verticalização” do carnaval através do aumento do tamanho dos carros alegorias. Reconhecem tensões entre o carnavalesco e setores da escola devido à postura centralizadora dele, porém, se mostram identificados com as propostas inovadoras lançadas por Joãosinho na concepção dos desfiles da Beija-Flor.

Uma breve incursão ao espaço do barracão, centro que organiza redes sociais e práticas culturais fundamentais na confecção do desfile de uma grande escola de samba, ilumina aspectos importantes acerca da figura do carnavalesco enquanto mediador e também sobre a composição da rede social dos banqueiros do jogo do bicho.

A pesquisa de mestrado que fundamenta esta comunicação contou com a colaboração de profissionais que trabalharam sob a supervisão de Joãosinho Trinta na confecção dos carnavais da década de 80 e começo dos anos 90, quando o barracão da escola ficava localizado na rua Aníbal Benévolo, no bairro carioca do Catumbi. As recordações dos referidos personagens envolvem situações específicas da confecção dos desfiles, da montagem das alegorias até a preparação para a entrada da escola de samba na Marquês de Sapucaí. Portanto, foram analisadas levando-se em consideração a perspectiva cíclica em que se desenvolve todo o processo de confecção.

Não será feita aqui uma descrição do modo como cada uma das fases da montagem das alegorias costumava acontecer no barracão da Beija-Flor durante o período de Joãosinho Trinta. Contudo, baseando-se na literatura especializada acerca dessas práticas, podem ser apresentadas algumas orientações básicas sobre como eram organizadas.

Em se tratando da montagem, havia uma sequência básica, e que costuma ser seguida mesmo nos dias atuais, ela começava depois da elaboração dos projetos dos carros alegóricos pelo carnavalesco e sua equipe. Em primeiro lugar vinha a montagem das estruturas metálicas, em que se destaca o trabalho dos ferreiros. Logo em seguida, entravam em cena os profissionais de marcenaria para a formação da base onde seriam colocadas as esculturas com seus adereços, e nisso se tinha o trabalho de outros artesãos. Cabe ressaltar que as inovações introduzidas ao longo dos anos na construção dos carros alegóricos propiciaram a entrada de outros profissionais no processo de montagem, entre eles podemos mencionar mecânicos, eletricitas e até mesmo arquitetos e engenheiros.

Num barracão de escola de samba o carnavalesco se afirma, sobretudo, como um “articulador de práticas de trabalho e emprego” desse conjunto de artistas e profissionais. Esta é a perspectiva sociológica de Blass, e segundo ela o carnavalesco seria “uma figura síntese que condensa e agrega em si uma pluralidade de funções e múltiplas tarefas na produção artística de um desfile de carnaval” (BLASS, 2007:97). A autora, que se dedica ao estudo da questão do “trabalho” no âmbito do carnaval, entende que esta noção deva ser considerada segundo a lógica desse contexto social específico:

... trabalho e emprego são re-significados na teia de relações sociais e de convivência, aliadas ao sentimento de pertencimento a uma escola de samba. Nem as práticas de trabalho, nem as de emprego são predefinidas pelo lugar social em que se desenrolam porque, inclusive, acontecem em outro lugar, ou seja, na construção de uma festa, no lazer. Um lugar associado, em geral, ao mundo do não trabalho. (idem)

Partindo desse pressuposto, Blass chama atenção para dois aspectos relevantes de uma noção “alargada” de trabalho que se constitui no contexto do carnaval. Primeiramente, ela destaca o fato de o trabalho recobrir um campo amplo de práticas e atividades que extrapolariam o emprego ou o trabalho assalariado nas indústrias e/ ou nas grandes empresas. Por outro lado, essa prática social comportaria a possibilidade “das mesmas atividades serem executadas pelas mesmas pessoas e adquirirem diferentes sentidos para quem as executa de acordo com o contexto das relações sociais em que se inserem”. De uma forma mais explícita, a autora coloca o seguinte: “o que faz um serralheiro, dentro e fora da produção artística dos desfiles de carnaval, e como executa as suas as atividades, se assemelham... mas as práticas de trabalho e emprego assumem outro significado”. (idem:121-122)

Não podemos dizer que tenha existido uma regra quanto ao modo como cada “trabalhador” ingressava nos quadros do barracão da Beija-Flor na época em que Joãozinho Trinta foi carnavalesco da escola de samba, mesmo considerando que o pertencimento à escola ou o fato de ser “de Nilópolis” influenciasse bastante, já que entre aqueles que se enquadravam numa dessas situações havia os que chegavam através de contatos de amigos e outros que eram incorporados por indicação dos membros da família do patrono.

Segundo contam os entrevistados, desde que acontecesse uma boa integração desses “indicados” ao trabalho, Joãozinho conseguia lidar bem com eles, e dizem até

que realmente gostava de trabalhar com esse grupo em razão da “identificação” com a Beija-Flor.

Por outro lado, o próprio carnavalesco tinha autonomia para convocar profissionais que julgasse competentes para determinadas tarefas exigidas na confecção dos desfiles. Além disso, também existiam aqueles que chegavam sem nenhuma referência, e que muitas vezes se adaptavam tão bem ao trabalho no carnaval que acabavam sendo incorporados. Outro ponto que mereceria até uma análise mais profunda diz respeito ao grande número de profissionais e artistas assumidamente homossexuais que atuam na confecção dos desfiles das escolas de samba e se integram completamente a este universo desfilando ou então assumindo a direção de alas. Uma situação interessante que observei em visita no atual barracão da Beija-Flor na Cidade do Samba, e que mostra bem a representação desse grupo no universo do carnaval, foi a divisão dos banheiros segundo: homens, mulheres e *gays*.

As três pessoas que entrevistei se tornaram informantes-chave pela relação próxima que tiveram com o carnavalesco Joãozinho Trinta, mesmo exercendo atividades distintas. Por exemplo, o caso de Laura é interessante porque ela trabalhou com Joãozinho durante todo período do carnavalesco na escola, de 1975 a 1992. Exerceu variadas funções entre costura, adereços e forragem dos carros alegóricos. Sua proximidade com o carnavalesco foi um desdobramento de laços de amizade com membros da família Abraão, tanto que se tornou uma das poucas mulheres a ser admitida para o trabalho de montagem dos carros, já que isto não era bem aceito pelo carnavalesco por achar que a presença feminina seria um elemento complicador num meio majoritariamente masculino. Pelo grau de confiança que Joãozinho depositava em sua pessoa, Laura esteve com ele em inúmeras excursões da Beija-Flor.

Outro colaborador foi Roberto, funcionário de um importante espaço cultural da cidade do Rio de Janeiro, no qual conheceu Joãozinho e recebeu dele o convite para fazer os desenhos de uma exposição relacionada aos preparativos para a Copa de 1982. A partir dessa experiência, Joãozinho lhe convocou para fazer projetos para o carnaval da Beija-Flor, e assim Roberto foi gradativamente assumindo a parte de figurinos e desenhos dos modelos das alegorias durante o período de 1983 e 1992.

Clemente, enquanto componente da escola, conta que gostava de ir ao barracão para saber como transcorria a montagem das alegorias, e numa dessas ocasiões, nos

preparativos para um dos carnavais dos anos 1980, a pedido de Joãosinho, se dispôs a “dar uma mãozinha” para a finalização do carro abre-alas, já que a turma do barracão não estaria conseguindo concluir uma parte de difícil montagem deste carro. Assim, tanto Joãosinho como o então figurinista Viriato Ferreira, pediram que Clemente se integrasse à equipe de montagem dos carros, e dali ficou até a saída de Joãosinho da Beija-Flor, em 1992.

As lembranças de tais profissionais expressam a visão de um ambiente confuso e desorganizado por uma série de razões, entre elas: as difíceis condições de trabalho, as disputas internas de poder e o próprio modo como Joãosinho criava e transmitia ideias para realização das tarefas. Eles são unânimes ao falarem que o carnavalesco dispunha de plenos poderes no tocante à coordenação dos trabalhos voltados para a produção dos desfiles, e sua presença era constante, tanto que se dizia que Joãosinho tinha “residência no barracão”.

Clemente destaca a centralidade exercida por Joãosinho no processo sinalizando que isto trazia certas dificuldades para o desenvolvimento dos trabalhos:

Daí começa o processo difícil na Beija-Flor, porque, com o João, tinha uma coisa engraçada: desde o ferreiro, poderia ser o mais famoso, até o varredor, era ele quem mandava em todos. Ele supervisionava tudo no barracão. Ele decidia tudo! Era muito desgastante; as coisas não terminavam, sempre. Tinha essa dificuldade nos carros, por exemplo; ele sempre mudava as coisas. E uma vez ele falou: “Olha, no dia que eu parar de mudar as coisas, eu paro de fazer Carnaval. Eu paro de criar”. Assim, ele chegava num dia, você tinha virado a noite com ele vendo os carros, e em segundos ele mudava tudo! (Entrevista concedida ao autor a 15 de set. de 2006)

Todos os entrevistados demonstram enorme admiração pela capacidade criativa de Joãosinho e por sua dedicação ao trabalho, e nesse sentido o consideram “o maior carnavalesco de todos”. Todavia, não esquecem a dificuldade que era lidar com a maneira do artista conduzir a montagem das alegorias, principalmente pelo zelo excessivo de Joãosinho com a manutenção do “segredo” no processo. No tocante às atividades do barracão, fala-se que a montagem dos carros alegóricos transcorria de forma demorada, justamente porque o carnavalesco jamais apresentava uma ideia pronta e acabada das alegorias, que ficavam passíveis de modificações até os momentos finais antes do desfile.

Sendo assim, na leitura desses artesãos isto seria, na verdade, um misto de desorganização, associada também ao cuidado do artista quanto às pessoas com as quais trabalhava, e nas quais precisava depositar confiança. Assim relembra Clemente:

O carnaval do João era muito solto. Você não sabia o que estava fazendo... As pessoas iam fazendo o carnaval, mas você não via os desenhos dos carros. Você trabalhava criando em cima, mas sem ter idéia do desenho. Só o figurinista que tinha os desenhos. A gente não tinha acesso. (idem)

Surgem dois aspectos muito importantes a partir da forma como Joãosinho conduzia os trabalhos, e que segundo opinião da professora Maria Lúcia Montes constituiriam um traço do próprio artista. Aquilo que pode parecer uma preocupação excessiva com a perfeição ou com o medo de ter as ideias roubadas criaria uma situação “confusa” para os artesãos, porém, dava-lhes grande liberdade para que pudessem manifestar sua capacidade criativa com base nas idéias de Joãosinho.

Isso reforça o argumento do próprio Joãosinho Trinta quando contra-atacava os seus críticos dizendo que a produção do “espetáculo” carnavalesco envolvia o trabalho de artistas populares representantes das “raízes” da nossa cultura. E por outro lado, o contato com o universo do carnaval sempre possibilita a pessoas que chegam aos barracões sem nenhuma formação profissional a aprenderem através da prática algum ofício, estando a sua disposição oportunidades relacionadas a múltiplas capacidades, o que oferece grandes chances de se adaptarem a uma função para a qual tenham mais aptidão.

Foi o que relatou Clemente ao mencionar o caso de um grupo de jovens originários de um conhecido morro carioca que haviam ingressado no barracão para se protegerem de perseguição em função de seu envolvimento com o tráfico de drogas:

Tem aquela história: “Durante o carnaval vão passar o rodo!” Então, eles corriam pra escola de samba. Quem estava pra morrer corria, porque era o único lugar que tinha proteção. Ninguém mexia com o bicho! Ninguém tinha a ousadia de entrar no barracão e matar um daquela galera. Nas escolas ninguém botava a mão! Agora eu não sei, mudou um pouco. Naquela época se respeitava muito. E esses meninos eram ótimos pra trabalhar. Eles aprendiam e tinham a oportunidade de virar artistas, né? Quem não tinha profissão, passava ter. Esse era o grande lance do João! Acho que ir atrás do João também possibilitava às pessoas que não tinham nenhum conhecimento técnico a aprender alguma coisa. A pessoa começava varrendo; daí João botava pra ajudar na carpintaria. Se gostasse, a pessoa ficava. Se fosse bom pra pintura, ia pra lá. Ou ainda podia ir para a fibra ou para os carros alegóricos, ajudar nos adereços. E dali muitos começavam. Hoje, tem pessoas que são profissionais que começaram assim. (idem)

Para a montagem dos carros, Joãosinho contava com chefes de equipes que ficavam encarregados de transmitir as orientações para os demais componentes. Esses chefes eram pessoas de origem social variada, alguns eram profissionais liberais que se envolviam por gosto, outros eram artistas populares ligados ao teatro. Como explica Roberto:

Cada carro tinha uma equipe. As pessoas diziam na época: “O meu carro é o do Lixo Abre-Alas!” [referência ao carnaval de 1989] Elas tomavam posse, realmente. E isso era interessante porque eles vestiam a camisa mesmo! Tinha um chefe que passava o serviço pra eles e ficava coordenando as coisas. (Entrevista concedida ao autor em fev. de 2007)

Clemente, por sua vez, fala dessa dedicação lembrando como todos ficavam muito absorvidos pelo trabalho no barracão. Conforme se aproximava a chegada do carnaval, o ritmo de trabalho se intensificava a tal ponto que grande parte dos membros das equipes ficava permanentemente no barracão, e chagavam a trabalhar até em dois turnos. O entrevistado apresenta ainda como razão para os atrasos constantes o fato de alguns dos próprios chefes de equipe não cumprirem o cronograma proposto pelo carnavalesco, o que criava complicações para Joãosinho. E além das mudanças que ele costumava fazer na montagem, muitas vezes os chefes de equipe precisavam lidar com trabalhadores que de fato ingressavam no barracão sem nenhum tipo de experiência.

Pelas entrevistas, percebemos que o carnavalesco exercia forte influência sobre o trabalho daqueles que estavam mais diretamente voltados às atividades da confecção do desfile. Havia os mais “chegados” a ele, aqueles que, por competência e determinação, tinham a confiança de Joãosinho e assim acabavam ficando como “funcionários” do barracão, ou então, tinham a garantia de que seriam “chamados” para o próximo carnaval.

Já em relação ao pessoal administrativo, a tensão com o carnavalesco era mais forte. A princípio, podemos supor que, pelo fato de estarem desligados da dimensão mais criativa e artística do trabalho no barracão, tivessem menos compreensão quanto ao modo como era coordenada a confecção do desfile. Blass chama atenção para a existência de diferentes esferas de conflito numa organização carnavalesca, e neste caso era justamente entre o pessoal administrativo que havia um maior número de “indicados”, não necessariamente pela competência, mas que assumiam posições-chave na estrutura administrativa do barracão em decorrência de relacionamentos com o

patrono em outras esferas de negócios. Por exemplo, indivíduos ligados ao serviço de segurança do contraventor são até hoje contemplados com cargos de diretoria na escola de samba, e nisso estariam incluídos certos postos de comando no barracão. Portanto, o controle de uma grande escola de samba representa uma fonte extraordinária de recursos materiais e simbólicos que oferecem ao banqueiro do jogo do bicho inúmeras possibilidades de trocas a serem realizadas segundo a lógica do *dom*. E o mais importante é observar que, se a escola confere ao banqueiro uma forma de ser aceito socialmente, isto também pode ser trocado por ele com agentes da Polícia e das Forças Armadas envolvidos nos seus negócios ilícitos.

Acerca do relacionamento de Anísio com profissionais do barracão, notamos que o fato de muitos serem originários de Nilópolis significava que ali havia uma certa reprodução dos laços de convivência que os “conhecidos” do contraventor tinham com ele na cidade. Dessa forma, Anísio passava a ter pessoas de sua confiança no barracão.

O artesão Clemente relata que as equipes dos carros tiveram que enfrentar sérios problemas decorrentes dos conflitos entre Joãosinho e os responsáveis pela administração do barracão, que apresentavam muita rejeição à figura do carnavalesco, quando não queriam “boicotá-lo” por insatisfação do poder que era delegado ao carnavalesco por Anísio. Na memória acerca desses embates, nos quais a maioria dos chefes de equipe geralmente se colocava ao lado de Joãosinho, notamos um certo ressentimento por parte dos entrevistados. Clemente, por exemplo, fala das experiências difíceis que tiveram que enfrentar pela realização dos carnavais e critica o que seria a falta de uma postura mais firme de Joãosinho pela valorização dos profissionais do barracão frente à diretoria da escola, no sentido de terem melhores condições de trabalho e pagamento, obterem fantasias para o desfile, e também para que tivessem certo reconhecimento enquanto artistas.

Contudo, o poder de decisão atribuído ao carnavalesco nos assuntos relativos ao carnaval sempre foi fruto de um acordo estabelecido com o patrono, autoridade máxima da escola de samba, e na visão do artesão isto deixaria Joãosinho numa posição de subserviência. Tanto Laura quanto Clemente mencionam os “sacrifícios” que passaram por conta de uma série de acidentes ocorridos na montagem das alegorias no barracão, assim como na entrada na Marquês de Sapucaí, os quais obrigavam os membros das

equipes dos carros a terem um enorme desgaste para que desse tudo certo na apresentação da escola.

É importante notar através dos relatos a força do imaginário religioso afro-brasileiro no universo do carnaval na leitura dos referidos acontecimentos como sendo parte de uma atmosfera de *caos*. Os relatos de incêndios, de quebra das alegorias, e de outros acidentes que chegaram a causar mortes de pessoas são atribuídos a procedimentos equivocados – numa certa lógica simbólica – quanto uso de símbolos das religiões afro-brasileiras nas alegorias.

A professora Maria Lúcia Montes apresenta uma interpretação particular acerca do “ressentimento” que alguns dos artistas populares que trabalharam com Joãosinho demonstram. Para ela, haveria uma certa indignação pelo fato dos próprios artistas terem desejado um reconhecimento enquanto tais por parte do carnavalesco e da própria escola, o que nunca teria acontecido. Outra situação nesse sentido que provavelmente reforçou esse “ressentimento” tem a ver com o foco da mídia sempre ter recaído sobre o “grande artista” atribuindo-lhe todos os méritos pelas criações bem sucedidas no carnaval da Beija-Flor.

Por fim, reafirmamos que a questão do reconhecimento do trabalho no universo social em questão tem como fundo a dimensão coletiva da produção de um desfile carnavalesco. Ao mesmo tempo em que os artistas envolvidos não podem se dizer donos da “obra”, ele têm plena consciência que tem sua devida parte na construção e que ela está voltada para um objetivo maior associado à subjetividade presente no trabalho de quem faz carnaval.

Referências bibliográficas

BEZERRA, Luiz Anselmo. *A família Beija-Flor*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2010.

Blass, Leila Maria da Silva. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do Carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

Montes, Maria Lúcia Aparecida. “O erudito e o popular, ou as escolas de samba: a estética negra de um espetáculo de massa”. In: *Revista USP*, 32 (1996-1997): 6-25.

_____. *Oficinas do Sonho: a Beija-Flor Vista do Barracão* (curadoria e catálogo da exposição). São Paulo, MAC/USP, 1993.

Trinta, Joãozinho. *Psicanálise Beija-Flor – Joãozinho Trinta e os Analistas do Colégio*. Rio de Janeiro, Aoutra / Taurus, 1991.