

**ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS
DE JOÃOSINHO TRINTA:
AGENCIAMENTO E TRÂNSITO DO
“POPULAR” NO SESC POMPEIA**

**ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS BY
JOÃOSINHO TRINTA: “POPULAR” AGENCY
AND TRANSIT AT SESC POMPEIA**

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

**ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS DE
JOÃOSINHO TRINTA: AGENCIA Y TRÁNSITO
DE LO “POPULAR” EN EL SESC POMPEIA**

RESUMO

Artigos Originais

Pedro Ernesto
Freitas Lima*

🌐 <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

* Universidade de Brasília
(UnB), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222709](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222709)

e-222709

Resultado do nosso interesse em investigar a presença de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro, enquanto agentes do “popular”, em espaços da arte contemporânea, o presente artigo trata da exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada pelo carnavalesco Joãozinho Trinta no Sesc Pompeia, em 1989. Analisaremos as estratégias de agentes e instituições da arte contemporânea para dar a ver a produção em “trânsito” de Trinta entre o “popular” e a arte contemporânea e institucionalizada. Particularmente, discutiremos como documentos que registram o processo de concepção e montagem da exposição, especialmente as fotografias, sugerem esse evento como uma performance na qual há agenciamento de saberes e processos próprios de barracões de escolas de samba em um espaço de arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Joãozinho Trinta; “Popular”; Escolas de samba; História das exposições; Arte contemporânea.

ABSTRACT

Result of our interest in investigating the presence of carnival participants from Rio de Janeiro samba schools, as agents of the “popular”, in contemporary art institutions, this article deals with the exhibition Alice in Brazil of Wonders, held by carnival artist Joãozinho Trinta in Sesc Pompeia in 1989. We will analyze the strategies of contemporary art agents and institutions to reveal Trinta's production in “transit”, between “popular” and institutionalized art. In particular, we will discuss how documents that record the exhibition process, conception and assembly, especially photographs, suggest this event as a performance that agency, in a contemporary art space, samba schools knowledge and processes typically verified in its work places.

KEYWORDS

Joãozinho Trinta; “Popular”; Samba Schools; History of Exhibitions; Contemporary Art.


RESUMEN

Fruto de nuestro interés en investigar la presencia de carnavaleros de escuelas de samba de Río de Janeiro, como agentes de lo “popular”, en espacios de arte contemporáneo, este artículo aborda la exposición Alicia en el Brasil de las Maravillas, realizada por el carnavalesco Joãozinho Trinta en Sesc Pompeia en 1989. Analizaremos las estrategias de los agentes e instituciones del arte contemporáneo para revelar la producción de Trinta en “trânsito”, entre el “popular” y el arte institucionalizado. En particular, discutiremos cómo los documentos que registran el proceso de concepción y montaje de la exposición, especialmente las fotografías, sugieren este evento como una performance en la que hay una agencia de conocimientos y procesos propios de los talleres de trabajo de las escuelas de samba en un espacio de arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Joãozinho Trinta; “Popular”; Escuelas de samba; Historia de las exposiciones; Arte contemporáneo.





É fundamental compreendermos que classificações que comumente empregamos na Teoria e na História da Arte não são dados naturais e dizem mais respeito àqueles que propõem as classificações – isto é, agentes, instituições, eventos – e menos à suposta ontologia de objetos que são submetidos, em dado contexto, a determinada classificação. Essa observação se aplica às noções de “popular”, “arte popular”, “arte naïf”, entre outras, as quais têm sido estabelecidas por uma série de narrativas, entre elas aquelas propostas pela crítica, pelo colecionismo, pelo mercado, por exposições e curadorias. O presente texto é um dos resultados da pesquisa *Popular descentrado: narrativas e olhares no contemporâneo*, que tenho desenvolvido desde 2021 e que se interessa pelos trânsitos entre o chamado “popular” e a arte contemporânea.

Popular descentrado partiu do episódio da indicação do carnavalesco Leandro Vieira ao Prêmio PIPA de arte contemporânea em 2020, no mesmo momento em que seu trabalho *Bandeira brasileira* (2019-2021) havia sido incorporado ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e integrado à exposição Hélio

Oiticica – A dança na minha experiência, realizada entre 2020 e 2021, curada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, em sua versão montada nessa mesma instituição (removido para garantir o anonimato). A partir desse caso, fizemos um levantamento de exposições e curadorias de arte contemporânea que promoviam, de distintos modos e distintas estratégias, a exibição de outros carnavalescos, entre eles Leonardo Bora, Gabriel Haddad, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta,¹ oriundos de contextos associados ao “popular”. Naquele primeiro momento, nos detivemos sobre três exposições: além de Hélio Oiticica – A dança na minha experiência (2020-2021); também Beatriz Milhazes: Avenida Paulista, realizada no MASP entre 2020 e 2021, curada por Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e Ivo Mesquita (removido para garantir o anonimato); e Ratos e urubus, idealizada pela colecionadora Alayde Alves e realizada pelos curadores Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo no Centro Cultural São Paulo entre 2019 e 2020 (Lima, 2022a; Lima, 2022b).

Além dessas discussões, também foi realizado um levantamento de outras exposições que abordavam a problemática em questão, e entre elas destacamos a exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada pelo carnavalesco Joãozinho Trinta no SESC Pompeia de São Paulo, em 1989, sob a coordenação de Sergio

Battistelli (Alice no [...], 1989b), e que será nosso objeto de estudo no presente texto. A documentação inicial dessa exposição foi encontrada no arquivo da colecionadora Alayde Alves, interessada tanto na arte contemporânea como também naquilo que denomina “artes do carnaval” (Lima, 2022b).

Entre os variados modos de participação de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro em exposições realizadas em instituições artísticas,² verificamos que, em sua maioria, esses espaços dão a ver trabalhos já desenvolvidos por esses profissionais no contexto do carnaval. A exposição Alice no Brasil das maravilhas ganha relevo nesse conjunto pelo fato de ter funcionado de maneira distinta, como uma espécie de experimentação realizada em um espaço associado à arte contemporânea e que, anos depois, em 1991, se desdobraria no desfile da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis no sambódromo da Marquês de Sapucaí, realizado por Trinta com o mesmo título e temática da exposição. Essa inversão, em parte, justifica nosso interesse por tal evento.

No presente artigo, a partir de levantamento e análise documental da exposição Alice no Brasil das maravilhas, bem como de sua repercussão, nos ateremos às estratégias e tentativas de agentes e instituições da arte contemporânea para dar a ver

a produção do carnavalesco em “trânsito” naquele momento. Particularmente, discutiremos como fotografias da montagem da exposição acionam esse “trânsito” ao registrarem experimentações processuais ali empregadas, especialmente na construção de esculturas e instalações evocativas de alegorias e adereços do carnaval, representando dinâmicas semelhantes àquelas verificadas em barracões de escolas de samba e, portanto, acionando uma espécie de performance de saberes e dinâmicas do carnaval carioca em uma instituição dedicada à arte contemporânea e institucionalizada. Para isso, além de apresentarmos uma visão geral da exposição, também a contextualizaremos em relação à proposta institucional do SESC Pompeia de desenvolver projetos voltados ao público infantil e que questionassem categorias canônicas da arte; assim como em relação ao momento da carreira de Joãozinho Trinta, cujo reconhecimento público e prestígio naquele contexto geravam debates sobre sua condição de, ao mesmo tempo, atuar como um importante carnavalesco em uma festa popular e, também, como um artista tido por alguns como complexo e de vanguarda. Esses dois aspectos são fundamentais para compreendermos a gênese dessa exposição.

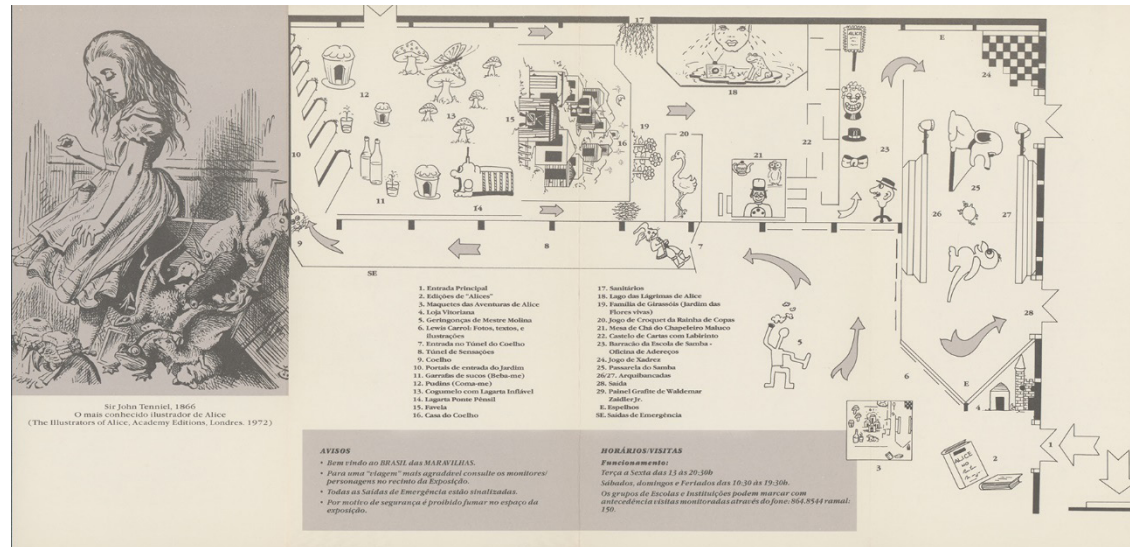
Essa pesquisa tem como fundo teórico-metodológico aquilo a que Nelson Maldonado-Torres (2020, p. 48) se refere como “giro estético decolonial”, isto é, a crítica necessária tanto ao modo como ainda somos atravessados pela colonialidade da visão e do sentido, como também ao seu funcionamento por meio de uma “separação ontológica”, que, por sua vez, produz e perpetua lógicas classificatórias que empregamos em hierarquizações, exclusões e naturalizações de categorias. Essa perspectiva nos permite refletir sobre trânsitos entre o “popular” – e, mais especificamente, o carnaval e as escolas de samba – e a arte contemporânea, uma vez que a crítica decolonial tem interrogado disciplinas e epistemologias fundadas na Europa Ocidental, entre elas a História da Arte no século XIX, que, por sua vez, foi constituída pela modernidade/colonialidade a partir de pressupostos colonialistas, etnocentristas e patriarcalistas, preocupada em fundar um cânone ocidental pretensamente universal, inclusive de caráter estético, com o qual operam espacialidades e temporalidades de modo a posicionar aquele continente no centro do mundo e como fundador da História (Reinaldim, 2021; Maldonado-Torres, 2020). Tais pressupostos fundadores impactaram as escolhas de historiadores da arte que privilegiaram um espectro normativo de artefatos pertencentes às categorias tradicionais das “belas-artes” e para os quais já estavam

disponíveis metodologias analíticas estabelecidas, produzidas a partir de recortes – temporais, espaciais, políticos, linguísticos – canônicos e que reforçavam o próprio cânone (Buono, 2020, p. 29). Essa pesquisa se alinha a outras que pretendem questionar esses pressupostos colonialistas e canônicos no campo da arte, contribuindo para propor outras perspectivas teórico-metodológicas para abordar outros objetos e problemáticas, como aqueles aqui tratados.

ALICE NO SESC POMPEIA: VISÃO GERAL

A exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada no contexto da efeméride do 90º aniversário da morte do autor britânico Lewis Carroll, se constituiu em uma espécie de grande instalação, de aproximadamente 1100 m² de área, montada no espaço expositivo do Sesc Pompeia. Propondo um percurso por diferentes ambientes (Figura 1) – construídos por diferentes materiais, elementos cenográficos e recursos técnicos –, a exposição representava passagens célebres das obras literárias *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871), de Carroll. Sua proposta envolvia transformar essas obras literárias em “um cenário de vivências e sensações” (Alice no [...], 1989a).

Figura 1.
 Planta baixa com a montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas. Arquivo Sesc Memórias (Alice no [...], 1989a).



Entre as passagens célebres envolvendo a personagem Alice, a exposição representava a mesa do chá, a piscina de lágrimas, o castelo de cartas, além de elementos e personagens como o coelho, o gato que ri, flamingos, cogumelos, pudins e espelhos (Alice no [...], 1989a). O percurso se iniciava no *Túnel das sensações*, uma instalação idealizada por Dejour Piffer, que pretendia inserir o espectador em um “mundo de *nonsense* ou *double sense*” (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18). De acordo com a descrição publicada no jornal *A Tribuna*

Esse túnel tem 50 metros de extensão trabalhados com elementos de eletrofísica, que procuram fazer com que o visitante perca noções de espaço,

de equilíbrio e horizonte, num jogo alternado que pretende tirar referências cotidianas e aguçar os outros sentidos. Sons, luz e piso com textura diferente desarmam o público para apresentar o mundo de Alice na parceria Carroll/Trinta. (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

Além do túnel de Piffer, trabalhos de outros artistas compunham o percurso expositivo, caso das “geringonças” de Mestre Molina³ localizadas no início do percurso e, ao final, do grande mural de 44 m² grafitado por Waldemar Zaidler Júnior. Finalmente, uma mostra paralela⁴ exibia fotografias de meninas realizadas por Carroll, as quais sugeriam representar várias “Alices” em ambientes reconhecidos como tipicamente vitorianos, juntamente com ilustrações realizadas por brasileiros e estrangeiros para diferentes edições da obra do autor britânico.

Imagens da exposição nos revelam as grandes escalas das instalações, constituídas por adereços fabricados em diferentes materiais, que envolviam e ambientavam os corpos do público em florestas, castelos de cartas, favelas e outras cenografias. Compunham essas instalações diversas esculturas, em sua maior parte representando animais estilizados e personificados, como é costumeiro em representações dirigidas ao público infantil. Na Figura 2, Joãozinho Trinta aparece conduzindo um grupo de pessoas

pela exposição, entre grandes esculturas de uma coruja, à esquerda, e de um macaco, à direita, revestidas de chita, tecido característico na visualidade do país. Na Figura 3, vemos o rosto de Alice derramando caudalosas lágrimas, um sapo trajando camiseta regata e calça estampada do tipo risca de giz, flores e plantas artificiais, grandes cartas de baralho e esculturas de relógios amolecidos, remetendo à conhecida obra de Salvador Dalí.



Figura 2.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.

Figura 3.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.



O deslocamento da obra literária para o contexto brasileiro, sugerido já no título da exposição, evidenciava-se na proposta de Trinta de ambientar Alice e o Coelho em uma grande favela constituída por barracos de madeira empilhados. Também se explicitava na presença de arquibancadas evocando o sambódromo da Marquês de Sapucaí ao final do percurso, onde Alice – transfigurada em uma “morena brasileira” (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18) – e o Coelho eram representados, respectivamente, como porta-

bandeira e mestre-sala, imagem essa presente na capa do catálogo e nos folders da exposição (Figura 4).



Figura 4.
Capa do catálogo da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias (Alice no [...] 1989b).

São várias as circunstâncias que devemos evocar para compreendermos a empreitada desse projeto e, conseqüentemente, discutirmos seus agenciamentos. Entre elas estão a proposta institucional do Sesc Pompeia, catalisada pelo projeto de Lina Bo

Bardi e desenvolvida entre 1977 e 1986, de propor modos inovadores de integração entre esporte, lazer, cultura e arte para o público, entre eles o infantil; bem como a celebridade de Trinta, que, naquele ano de 1989, havia ampliado seu reconhecimento público e prestígio, quando seu nome muitas vezes era tido como sinônimo de carnavalesco e, até mesmo, de carnaval. Passemos a considerações sobre esses aspectos.

O SESC E AS CRIANÇAS

Sabemos que é constitutivo das exposições a rede institucional e os agentes que participam do processo de inscrição de objetos artísticos na “instituição arte” (Carvalho, 2012), configurando um fenômeno complexo que amalgama obras, sujeitos, instituições, sentidos, narrativas e valores. Dito isso, é fundamental considerarmos a proposta institucional do Sesc Pompeia quanto aos modos de abordar produções artísticas, bem como o público-alvo de suas ações. Segundo Marcelo Carvalho Ferraz, arquiteto que atuou com Lina no projeto do Sesc Pompeia, a intenção da arquiteta era manter e amplificar o uso que a instituição já proporcionava à comunidade em termos de atividades culturais e esportivas.

Para essa instituição, optou-se pelo termo “centro de lazer” como forma de contornar, segundo as reflexões de Lina, a inibição que o termo “cultura” costuma implicar, bem como a competitividade demasiada associada ao termo “desportivo” (Ferraz, 2015, p. 28). Ainda de acordo com Ferraz:

O novo centro [Sesc Pompeia] deveria fomentar a convivência entre as pessoas como fórmula infalível de produção cultural (sem a necessidade de uso do termo). Deveria incentivar o esporte recreativo, com uma piscina em forma de praia para as crianças pequenas ou para os que não sabem nadar e quadras esportivas com alturas mínimas abaixo das exigidas pelas federações de esporte, portanto inadequadas à competição. A ideia era reforçar e fomentar a recreação, o esporte “leve”. Assim, programa e projeto se fundiriam indissociáveis, amalgamados (Ferraz, 2015, p. 29).

O apelo ao recreativo e ao lúdico da arquitetura do Sesc Pompeia transbordava suas instalações físicas, sendo também vetor de interesse de diversos eventos expositivos, bem como, de modo geral, de sua programação, realizados ou assessorados por Lina na instituição durante a primeira metade da década de 1980. Algumas dessas exposições, como Mil brinquedos para a criança brasileira (1983),⁵ Pinocchio: história de um boneco italiano, e Entreatos para crianças (1985), tinham o público infantil como

tema e destinação. Já outras, como O Belo e o direito ao Feio (1982), também propunham ampliar o público da arte, nesse caso em específico por meio de novas abordagens sobre categorias artísticas, particularmente o popular e o kitsch. Ressaltamos que em Entreato para crianças (1985), notamos dois precedentes comuns à Alice: o interesse pelas esculturas de escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo que algumas delas, que haviam integrado desfiles nos anos de 1983 e 1984, foram recolhidas e expostas no Sesc;⁶ e a construção de instalações sensoriais chamadas de “túneis de sensações” (Sartorelli, 2014, p. 106-108).

A saída de Lina da equipe do Sesc Pompeia, em 1985, não acarretou uma descontinuidade em relação ao interesse da instituição pelo lúdico e pelo popular. Em agosto de 1987, esses interesses foram oficializados no lançamento do Programa Curumim, programa de educação não formal dedicado a crianças e adolescentes de 7 a 12 anos. Inaugurado no próprio Sesc Pompeia, o programa continua em funcionamento quando o presente artigo foi escrito, atendendo 33 unidades do Sesc (Costa; Costa; Moraes, 2021, p. 6).

Parte da justificativa do projeto⁷ de Alice considera a demanda do Programa Curumim, prevendo-se destinar a um público majoritariamente infantojuvenil (As Aventuras [...], [198-]). Em

alguns trechos, o projeto afirma destinar-se aos “habitantes de uma megametrópole”, propondo um “mergulho no imaginário”, de modo que “deixem os seus problemas e afazeres hiper-urbanizados e adentrem neste mundo imaginário materializado”. O texto do folheto afirma que “O mundo e as aventuras de Alice não são apenas as fantasias de uma criança, mas situações de todos nós, presos num emaranhado de relações insensatas, contraditórias e nas quais somos, ao mesmo tempo, inocentes e culpados” (Alice [...], 1989a). A exposição implicaria em “deleite das crianças e ares de intriga dos adultos” (As Aventuras [...], [198-]). Ou seja, podemos afirmar que as narrativas do projeto e da exposição, por mais que privilegiem o público infantojuvenil, também procuram valorizar a polissemia possível do evento quando consideram as diferentes experiências que diferentes faixas etárias ali poderiam experimentar.

A partir desse ponto, ganham relevo estratégias que acionaram Alice de modo conflituoso em relação ao seu público-alvo, especialmente quanto às implicações possíveis decorrentes de seu interesse pela fantasia e pelo imaginário, apontando para as diversas possibilidades de produção de sentido que o evento permitia. Enquanto esses termos ofereceriam experiências lúdicas e “deleitosas” para crianças, poderiam também ter um efeito político ao, por meio

do contraste, “intrigar” e conscientizar sobre os “problemas e afazeres hiperurbanizados” que acometeriam adultos.

Sobre esse aspecto, Suely Rolnik discutiu, em texto publicado no catálogo da exposição, a proposta do itinerário expositivo a partir de uma abordagem psicanalítica, como uma entrada na “toca do coelho” que implicava uma iniciação de perda vertiginosa da identidade ou ainda, citando Trinta, em uma perda da “nossa consciência de unidade”, na qual o público experimentava um “devir-Alice-Carnavalescos” (Rolnik, 1989).

Matérias em jornais da época que trataram da divulgação da exposição expressaram esse conflito na recepção, que ora a aproximavam do âmbito infantil, ora ressaltavam sua dimensão de crítica social, que poderia interessar também aos adultos. Alice foi capa da edição de 7 de outubro de 1989 da *Folhinha*, suplemento infantil do jornal *Folha de S. Paulo*. A matéria destacou a mistura entre os personagens de Carroll e o carnaval, bem como a possibilidade de confecção de fantasias em uma simulação de barracão de escola de samba oferecida pela exposição (Bonvicino, 1989, p. 4-5). Já em matéria publicada em *A Tribuna*, de 4 de agosto de 1989, há o seguinte depoimento de Trinta:

‘Minha proposta é de que não haja limites. Espero que os adultos sejam tão elásticos como Alice, que cresce ou diminui conforme os licores ou pudins que experimenta’, diz Joãozinho Trinta. Ele afirma que o sucesso da exposição só será alcançado se as pessoas voltarem ao período mágico da infância. ‘Na verdade, quero mais é ver adultos brincando. Crianças já brincam normalmente, sem defesas’ (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

O depoimento de Trinta parece ser claro ao insistir que sua proposta está mais interessada na inversão representada pela possibilidade de adultos brincarem, “elásticos” como Alice, do que em oferecer um espaço para as crianças fazerem aquilo que habitualmente já fazem. Aqui chama a atenção o interesse pela inversão, operação apontada como característica fundamental do carnaval e próxima a diferentes concepções teóricas, entre elas aquelas que compreendem o carnaval enquanto “mundo às avessas”, “ritual de inversão” e espaço social dotado de regras e lógicas próprias, propostas respectivamente por Mikhail Bakhtin, Peter Burke e Roberto Da Matta (Guimarães, 2015, p. 23-34).

Podemos apontar alguns aspectos da exposição que corroboram o interesse de Trinta por não restringir a faixa etária de seu público. No espaço que remetia aos licores que Alice ingeria para obter distintos efeitos, entre eles crescer e encolher, esculturas

desses licores traziam, à guisa de rótulos, inscrições como “elixir redutor de violências gerais” (Figura 5) e “refresco encolhedor de mordomia palaciana”. Outro elemento marcante dessa exposição – e aparentemente mais ambíguo – é a ambientação da favela, moradia do Coelho e onde Alice se torna uma gigante (Figura 6). Repleta de televisores, postes e fiação elétrica, inevitavelmente evoca trabalhos de Hélio Oiticica e sua discussão sobre nossa modernização assentada na desigualdade social. Ambos, os licores redutores de mazelas e a favela em torno de Alice agigantada, ganhariam destaque no desfile da escola de samba Beija-Flor de 1991, na forma de carros alegóricos.

Figura 5.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Programa exibido pela TV Cultura, 1990, disponível em: YouTube: @chrisprometeu.

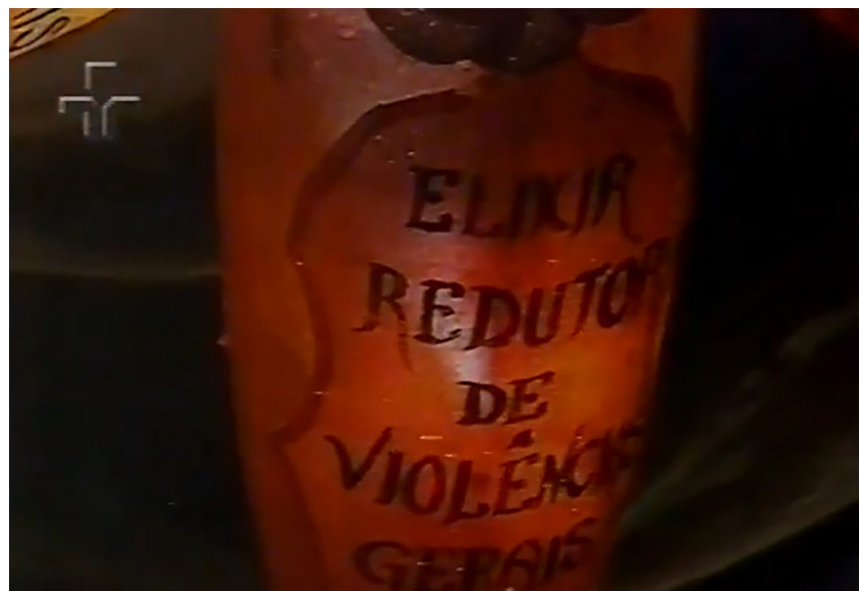


Figura 6.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Programa exibido pela TV Cultura, 1990, disponível em: YouTube: @chrisprometeu.



Alice no Brasil das maravilhas de Joãozinho Trinta:
agenciamento e trânsito do "popular" no Sesc Pompeia
Pedro Ernesto Freitas Lima

Ainda que a favela possa ser compreendida na perspectiva do pitoresco e do identitário ao ambientar a trama britânica no contexto brasileiro, onde “[o] coelho mora em uma favela onde as pessoas têm aparelhos de TV nas casas para assistir jogos de futebol” (Bonvicino, 1989, p. 4), também se evidencia seu comentário de crítica social. O carnavalesco retoma aqui as imagens de miséria que haviam sido apresentadas em outros de seus trabalhos, como no emblemático desfile *Ratos e urubus*, recurso crítico, como reconheceu Suely Rolnik: “É que no Brasil das maravilhas, empregado de Duquesa mora, certamente, em uma favela.” (Rolnik, 1989, [n.p.]).

Engenhosamente, Rolnik nos abre outra discussão ao suspender o sentido do predicativo “das maravilhas” presente no título da exposição e, aparentemente, também deslocado por Trinta. A qual perspectiva de “Brasil” o carnavalesco se refere ao qualificá-lo desse modo? Rolnik, portanto, sugere a perspectiva perversa de nossas elites, para as quais o “Brasil das maravilhas” seria aquele no qual classes socioeconômicas inferiores estão segregadas em favelas graças ao mecanismo da desigualdade social. Nesse sentido, podemos compreender Alice para além de uma exposição infantojuvenil comemorativa da efeméride dos 90 anos da morte de Carroll.

Outro aspecto fundamental que nos interessa nessa exposição é o deslocamento que Trinta realizou para os galpões expositivos do Sesc Pompeia de visualidades, materialidades, saberes e modos de fazer de uma festa localizada, a princípio, no contexto do “popular”. O agenciamento desses procedimentos associados ao carnaval se deu por meio de práticas e linguagens comuns à arte contemporânea, expressos na construção de espaços instalativos, imersivos e multimídia. Trinta lidava aqui com outro conflito, operando com sua condição dupla de carnavalesco célebre que passava a ser percebido socialmente também como “artista plástico dos mais completos e complexos”.⁸ Em outras palavras, alguém que transitava entre o “popular” e a arte contemporânea – dicotomia muitas vezes colocada por seus interlocutores. Passemos a considerações sobre esse conflito.

DOS URUBUS À ALICE, DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ AO SESC POMPEIA: O TRINTA DE 1989

Em diferentes documentos que publicizaram Alice, Trinta é cindido entre o carnavalesco e o artista plástico. O folheto da exposição afirma que o Trinta que havia atuado no Sesc Pompeia

não era “o criador mágico de carnavais, mas o artista que transveste situações, porque sabe revelá-las com o non-sense que elas possuem no dia-a-dia” (Alice no [...], 1989a). No programa Roda Viva, exibido em 31 de janeiro de 1990, o apresentador Jorge Escosteguy introduziu Trinta afirmando que “*Alice no Brasil das maravilhas* incluía vídeos, computação, pintura, luz, performances e happenings, e mostrou um artista plástico dos mais completos e complexos” (Roda Viva, 2015). Na mesma ocasião, o crítico de arte Olney Krüse afirmou que, em Alice, Trinta havia provado que era “multifacetado, [que era] escultor, pintor, desenhista [...]”. Diferentemente de Escosteguy e de Krüse, que enfatizavam o trânsito do carnavalesco entre o “popular” e a arte contemporânea e institucionalizada, o jornalista Sérgio Pinto de Almeida acentuava o fosso entre ambas ao questionar Trinta sobre suas perspectivas futuras: “sinto que apenas o desfile não preenche a criatividade do Joãozinho, pode até preencher, mas eu sinto que ele tem energia para muito mais, você tem ambições artísticas?”, ao que Trinta responde:

a minha ambição, o que eu tenho lutado, é para que essa ópera de rua assuma uma posição de cultura, não de oba-oba [...] eu gostaria que ela fosse, que esse trabalho da escola de samba fosse discutido além do carnaval, fosse pesquisado, fosse prestado atenção (Roda Viva, 2015).

A resposta do carnavalesco evidencia seu interesse em manter interlocução entre seu trabalho e outras áreas, para além do contexto da festa popular. Esse debate não se circunscreve ao caso específico de Trinta, podendo ser compreendido como mais um estágio no entendimento da prática dos carnavalescos das escolas de samba cariocas.

Diversos casos comprovam a porosidade entre o carnaval e diferentes estratos da sociedade, entre eles a chamada elite cultural erudita. Desde meados do século XIX, técnicos, cenógrafos e artistas provenientes de diferentes áreas, entre elas o teatro, a mídia impressa e a Escola Nacional de Belas Artes, atuaram na elaboração de cenografias, estandartes e elementos alegóricos diversos para as Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos no Rio de Janeiro (Guimarães, 1995; 2015; Cardoso, 2022; Malta, 2022).⁹ Entre o final do século XIX e início do XX, tratava-se de atuações provenientes da interação entre artes visuais, boemia e carnaval, que promoviam travessias entre formas de elite e formas populares e, conseqüentemente, entre tendências modernizadoras (Cardoso, 2022, p. 89). Evidentemente, essas travessias não ocorriam isentas de tensões, como pode ser verificado, posteriormente, em meados do século XX, na atuação de professores da Escola Nacional de

Belas Artes, que passaram a “fazer” escolas de samba e decorações carnavalescas de rua, levantando debates sobre a legitimidade de suas atuações. Muitas vezes foram acusados de serem agentes estrangeiros que corrompiam a “autenticidade popular” das escolas de samba, privilegiando o visual e sua individualidade em detrimento do samba no pé e da coletividade (Cavalcanti, 2006a, p. 68-90; Guimarães, 2015, p. 222).

Por outro lado, também se registram manifestações de artistas que viam no carnaval carioca uma possibilidade de “expansão de sua arte criadora”,¹⁰ sendo as alegorias uma espécie de gênero que permitia hibridizar pintura e escultura na forma de cenografia e que possibilitavam a notoriedade e popularização desses artistas e de seus trabalhos (Fonseca, 1949 *apud* Guimarães, 2015, p. 160-161). Esses processos eram viabilizados pela oficialização, no Rio de Janeiro, por parte do poder público, das competições de ornamentação de coretos em bairros e dos desfiles das escolas de samba, ambos instituídos em 1932, além dos concursos de decoração carnavalesca de importantes ruas no centro da cidade e de bailes tradicionais, entre eles o Gala do Teatro Municipal (Guimarães, 2015, p. 161).

No caso de Trinta, o convite para a realização de Alice no Sesc Pompeia ocorreu em um contexto no qual o ofício do carnavalesco

havia adquirido, desde os anos 1960, novas proporções em termos de reconhecimento público, emergindo do anonimato atribuído ao carnaval e configurando-se enquanto uma personalidade artística singular, consistindo em uma espécie de diretor que comandava a realização de espetáculos de grande impacto visual. Trinta havia contribuído decisivamente para esse redimensionamento a partir de emblemáticos trabalhos considerados inovadores nas escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro e Beija-Flor de Nilópolis, apresentados a partir de 1974¹¹ (Farias, 2012, p. 594).

Trinta encontrou na Beija-Flor meios materiais – via recursos dos patronos da escola, as famílias Abrão David e Sessin, notórios contraventores da região (Perillo; Paz, 2022, [n.p.]) – para desenvolver um trabalho com características de espetáculo audiovisual e operístico,¹² a partir da interação entre as artes plásticas, a performance da dança e o canto. Entre as inovações do projeto de Trinta apontadas por Edson Farias, destacamos o crescimento em largura e altura dos carros alegóricos, uma forma de ajuste à verticalização das arquibancadas onde se encontravam os espectadores; a ampliação da paleta de cores para além daquelas características da agremiação, o que possibilitava vincular a escala cromática do desfile ao conceito do enredo proposto pelo

carnavalesco; a exigência de liberdade de criação artística por parte do carnavalesco, visando ao impacto visual; e, por último, devido aos recursos financeiros disponibilizados pelos patronos da escola, a possibilidade de emprego do luxo e de seus efeitos, o que também consistia em uma forma de demonstração de poder de seus financiadores (Farias, 2012, p. 613-614).

A instauração dessas transformações não se deu sem conflito. Ainda segundo Farias, críticos lotados em distintos setores, entre eles jornalistas e acadêmicos, viram nessas transformações, das quais Trinta foi expoente exemplar, uma “deturpação máxima da arte popular tradicional” que comprometia “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 se carreirismo ambicioso, desprovido de qualquer compromisso com a tradição do samba”, solapando “a cena do verdadeiro criador da festa – o povo, composto pelas classes populares portadoras do estigma étnico-racial referido à ancestralidade negra” (Farias, 2012, p. 594-595).

Com o desfile de 1989, *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, a notoriedade de Trinta alcança novos patamares, acompanhada também pelo incômodo expressado por certos agentes das artes, da

cultura e da mídia. O desfile extrapolou o contexto do carnaval ao ter a imagem de sua alegoria abre-alas intensamente divulgada pela televisão e pela mídia impressa. Tratava-se de uma grande escultura representando o Cristo Redentor caracterizado enquanto “mendigo”, que, por ter sua exibição proibida por meio de uma ação judicial impetrada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, desfilou coberta por um plástico preto e com uma faixa na qual estava inscrito “mesmo proibido / olhai por nós!” (Gomes, 2008, p. 151-155), imagem essa que foi incorporada à cultura do país.¹³ A notoriedade alcançada por *Ratos e urubus* também se devia à proposta de Trinta de realizar um desfile de crítica social e política, popular naquela década de redemocratização, mas contrastante quando ampliamos o recorte temporal para décadas anteriores, quando aspectos nacionalistas, laudatórios e folclóricos eram mais recorrentes (Mussa; Simas, 2010, p. 51-52).¹⁴

Alguns dados são indicativos de como Trinta, especialmente após ter realizado *Ratos e urubus*, fomentava debates acerca da própria delimitação do ofício do carnavalesco. O editorial do *Jornal do Brasil*, de 14 de fevereiro de 1989, acusava Trinta, sarcasticamente referido como “Wagner de Nilópolis”, de estar “levando cada vez mais a sério a sua transformação em sociólogo carnavalesco” (Justiça [...],

1989, p. 10). O editorial se incomodava com a postura do carnavalesco, expressa em ocasiões como a sua participação no programa Roda Viva, mencionado anteriormente, de fomentar, a partir do carnaval, debates considerados sérios, que extravasassem o contexto da festa. A tentativa de deslegitimação do trabalho de Trinta partia do pressuposto de que existiam temáticas, assuntos e lugares próprios ao carnaval aos quais carnavalescos deveriam se restringir. Caso essas fronteiras fossem desrespeitadas, carnavalescos incorreriam no perigo de atuarem de forma ilegítima em outras searas, como a política e o debate público, concepção que reproduz noções do “popular” enquanto “ingênuo”, desistoricizado e despolitizado. É esse Trinta em trânsito, escorregadio entre delimitações, que será convidado a realizar Alice no Sesc Pompeia.

O TRÂNSITO: O QUE NOS DIZEM AS IMAGENS?

É possível afirmar que Alice compõe o mencionado processo de cisão e trânsito de Trinta entre o carnavalesco “popular” e o artista contemporâneo institucionalizado, especialmente quando consideramos sua proposta autodeclarada experimental em termos

de processo e de linguagem expositiva. O caráter experimental era enfatizado desde o projeto da exposição:

Tratando-se de um projeto absolutamente diverso de uma convencional exposição certamente vai provocar um choque estético que trará polêmicas, o que indubitavelmente enriquecerá o evento; a sua execução será um desafio, já que nunca se tentou algo igual. (As Aventuras [...], s.d., n.p.)

O aspecto experimental da exposição e sua viabilidade no Sesc Pompeia também eram uma forma de a instituição se posicionar a partir de certos valores de distinção, construindo uma autoimagem enquanto espaço “inovador”, que teria “inclinação em desenvolver atividades arrojadas que não cabem em nenhum outro local” (As Aventuras [...], s.d., n.p.). Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Apoenan Rodrigues aderiu a essa perspectiva da instituição ao afirmar que “*Alice no Brasil das maravilhas* é o projeto mais ambicioso do Sesc e chega a ser até uma contradição entre a administração tradicional da entidade e a concepção revolucionária do carnavalesco” (Rodrigues, 1989, p. 8). Para Rodrigues, o carnavalesco operava como um fator de atualização para a instituição.

Para além da reivindicação de uma autoimagem institucional inovadora por parte do Sesc, percebemos o caráter experimental da

exposição em sua dimensão processual, o que nos interessa discutir aqui. Essa percepção parte tanto de falas do próprio Trinta como também das imagens que documentaram a montagem da exposição.¹⁵

Nessas imagens, identificamos diferentes materiais e processos comuns aos empregados em barracões de escolas de samba, tais como a escultura (Figura 7), a marcenaria (Figura 8), a costura (Figura 9) e a decoração (Figura 10). Além disso, a escala entre os corpos dos executores manuais e a grandiosidade das esculturas e dos demais elementos cenográficos também é próxima daquela verificada nos barracões.

Figura 7.
Registro da produção e montagem da
exposição Alice no Brasil das maravilhas,
1989, Sesc Pompeia. Arquivo
Sesc Memórias.

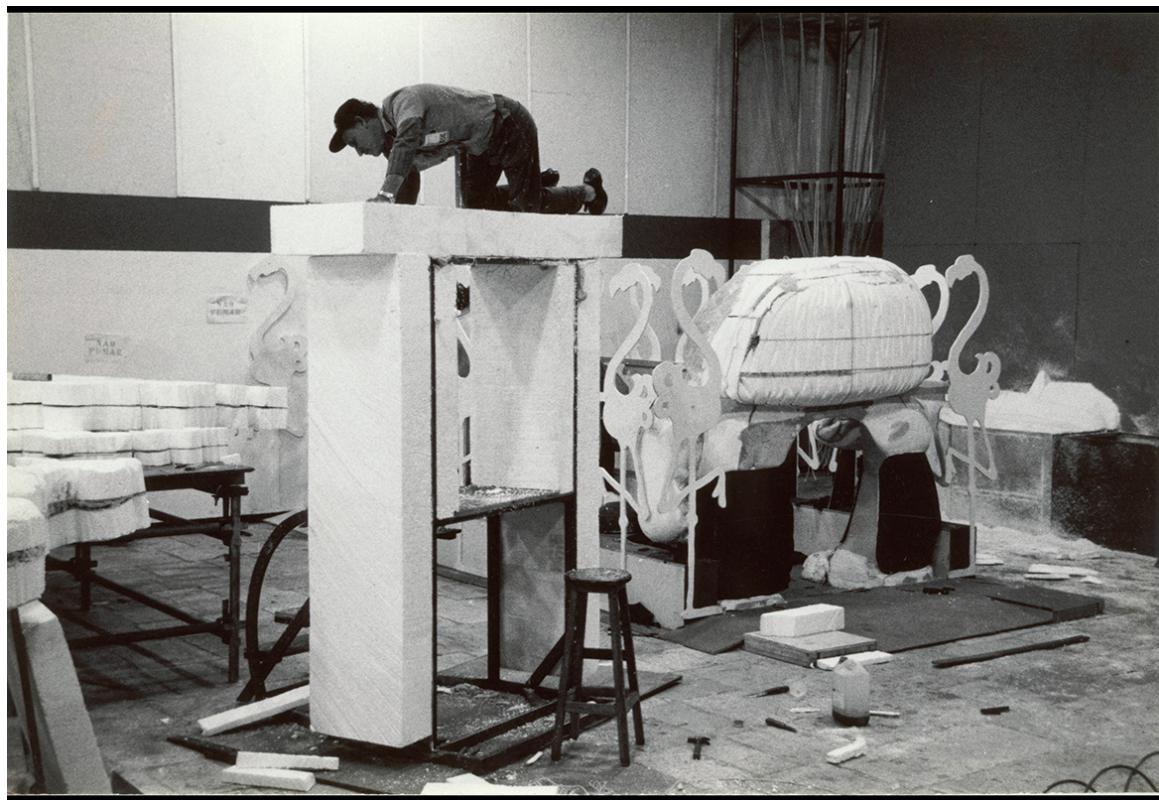


Figura 8.
Registro da produção e montagem da
exposição Alice no Brasil das maravilhas,
1989, Sesc Pompeia. Arquivo
Sesc Memórias.

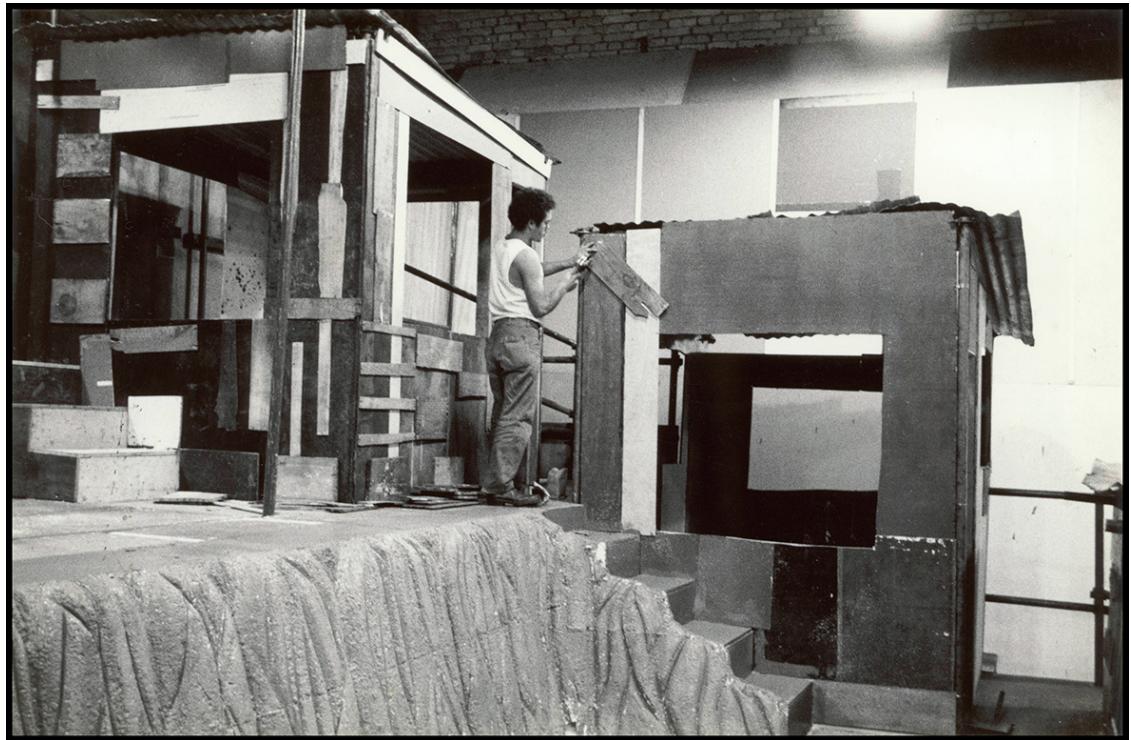


Figura 9.
Registro da produção e montagem da
exposição Alice no Brasil das maravilhas,
1989. Sesc Pompeia. Arquivo
Sesc Memórias.



Figura 10.
Registro da produção e montagem da
exposição Alice no Brasil das maravilhas,
1989. Sesc Pompeia. Arquivo
Sesc Memórias.



Em entrevista dada ao jornal *A Tribuna*, Trinta enfatizou o caráter experimental da exposição, particularmente seu aspecto processual:

Alice no Brasil das Maravilhas é um projeto aberto. ‘Eu não tinha uma ideia concluída, queria era é produzir algo vibrático’, diz Joãozinho Trinta. ‘Desta vez não tinha a avenida para expor meu trabalho, mas sim um espaço fechado, com proposta de abrir a cabeça das pessoas. Assim acabei conseguindo

imprimir nessa exposição minha marca pessoal, que é a multiplicidade de contribuições. Todo mundo, do servente ao marceneiro do Sesc, todos ajudaram de alguma maneira. Eu só dirigi' (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

Ao afirmar que apenas “dirigiu” a exposição – e, sobre esse aspecto, chama atenção a ausência de Trinta nas mencionadas imagens de sua montagem, nas quais notamos a presença apenas dos seus executores manuais –, o carnavalesco retoma a tensão verificada no ofício do carnavalesco relativa ao deslizamento entre o singular autoral e o coletivo anônimo, e perturba nossa noção de autoria, dimensão sensível quando aproximamos o “popular” da arte contemporânea e institucionalizada.

Em sua conhecida etnografia no barracão da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, realizada na preparação para o carnaval de 1992, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti observou que a ideia de arte era empregada para a compreensão, definição e hierarquização do trabalho realizado pelas várias especialidades ali encontradas, entre elas desenho, pintura, marcenaria, ferragem, escultura, moldagem, decoração, vidraria, mecânica, costura, entre outras. Enquanto ao carnavalesco eram associadas a concepção e a coordenação da execução, o que lhe conferia a posição de “artista-mor” do barracão, em relação às

especialidades esse reconhecimento variava. A ferragem e, por vezes, a carpintaria comumente eram compreendidas como “serviço”, distantes da noção de arte porque se referiam a um trabalho que “ninguém vê” (Cavalcanti, 2006a, p. 153-156). Já aqueles responsáveis pela decoração, pintura e especialmente escultura eram recorrentemente vistos como artistas, uma vez que transpunham um projeto, geralmente na forma de desenho, para outra dimensão expressiva: a forma (Cavalcanti, 2006a, p. 164). Além do protagonismo na visibilidade, outro critério apontado pelos trabalhadores de barracão, que conferia estatuto de arte aos seus trabalhos, era a realização do considerado incomum a pedido do carnavalesco, e isso se aplicava inclusive aos “serviços” de ferragem e marcenaria (Cavalcanti, 2006a, p. 159).

Ainda que reconheça a percepção, entre os trabalhadores do barracão, do caráter coletivo do próprio trabalho e da importância das diferentes especialidades – “Num barracão, ninguém é bom sozinho’, todos dizem” (Cavalcanti, 2006a, p. 175) –, a perspectiva de Cavalcanti privilegia a relação “concepção versus execução”, que tem conotação de “autoridade versus obediência” na relação entre carnavalesco e demais ofícios, na qual há uma primazia hierárquica do primeiro sobre os demais.

Essa perspectiva centralizadora e dicotômica é modulada pela própria autora em estudo posterior, quando afirma que o “artista-mor” carnavalesco “é, na verdade, apenas um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas” (Cavalcanti, 2006b, p. 19). Aqui, Cavalcanti enfatiza que a atuação do carnavalesco depende de uma “complementaridade valorizada por todos” (Cavalcanti, 2006b, p. 19), isto é, de sua capacidade não de centralizar, mas de descentralizar e negociar com agentes diversos da escola o desdobramento do enredo em diferentes linguagens artísticas – alegorias, fantasias, samba de enredo, dança e evolução –, mantendo com os mesmos uma relação de interdependência e horizontalidade. A autora conclui que o carnavalesco “é, por excelência, um operador de passagens”, e seu sucesso está vinculado à sua capacidade de “trânsito” (Cavalcanti, 2006b, p. 19),¹⁶ perspectiva essa que nos interessa.

São dados mais detalhes acerca do processo de Trinta na matéria publicada no *Jornal do Brasil*:

‘Eu deixei a imaginação deles livres, e ao marceneiro pedi para fazer animais do choro da Alice’, conta Joãozinho. ‘A tristeza dele é sapo’, brincou, referindo-se ao grande número de sapos criados pelo marceneiro. A atenção e incentivo de Joãozinho com estas pessoas é justificada por ele pela sua vivência em Nilópolis, no meio de gente sofrida. Esta visão tem inclusive a ver com o

conceito da exposição. A toca do coelho, por exemplo, fica no topo de uma favela, construída com fidelidade no galpão do SESC. É uma casa de contos de fadas em absoluto contraste com os barracos (Rodrigues, 1989, p. 8).

De acordo com o depoimento de Trinta na passagem acima, notamos que aquilo que afirma ser sua “marca pessoal”, isto é, a “multiplicidade de contribuições”, não se restringe ao interesse puramente técnico da mão de obra especializada empregada na construção e montagem da exposição. O carnavalesco sugere também agenciar a experiência daqueles e daquelas envolvidos na execução de seus projetos, como no caso do marceneiro que transfigurou o choro de Alice em sapos. É relevante pontuar que alguns dos profissionais que acompanharam Trinta nos barracões onde atuou se notabilizaram ao serem colecionados e exibidos em outras ocasiões, caso do desenhista Cláudio Urbano e do fotógrafo Valtemir Miranda,¹⁷ conquistando status de autores.

Quanto às imagens que registram a realização de Alice, podemos afirmar que seu estatuto está para além da documentação da execução da exposição. Elas também foram produzidas enquanto documentação do processo de idealização da mesma. É notável a semelhança dessas imagens com os ambientes de barracões de escolas de samba, nos quais profissionais de diferentes especialidades

empregam seus saberes e processos criativos na execução de fantasias, adereços e alegorias para os desfiles – inclusive se considerarmos a escala dos elementos produzidos para a exposição. Dito isso, entendemos que tais fotografias registram também um ato *poiético*,¹⁸ um processo de instauração de um trabalho artístico por meio do desenvolvimento de uma linguagem expositiva espacial.

A complexidade dessas imagens e dos processos que elas vislumbram se faz, inclusive, nas contradições que sugerem. De acordo com as afirmações de Trinta discutidas acima, a exposição é constituída por processos que admitem modificações a partir de um projeto aberto e no qual importam as experiências daqueles e daquelas envolvidos em sua execução. Considerando que essas imagens foram produzidas e, portanto, são atravessadas por intencionalidade, podemos afirmar que elas sinalizam uma tensão suscitada pela ausência de Trinta nelas. De um lado, dão relevo ao agenciamento da experiência e dos saberes dos trabalhadores e das trabalhadoras que executaram a exposição. Ao mesmo tempo, por outro lado, aprofundam as dicotomias “concepção versus execução” e “autoridade versus obediência” ao desenquadrar o carnavalesco e deslocá-lo para fora do visível da imagem, isto é, para a dimensão

do projeto intelectual. Sua ausência se presentifica naqueles que executam manualmente seu projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as interpelações recorrentes a Trinta, mencionadas ao longo deste texto, que compreendiam o carnaval e a arte de vanguarda como um par dicotômico, por vezes deslegitimando seu trânsito entre esses lugares, podemos afirmar que Alice no Brasil das maravilhas se preocupou com questões que estão além da dicotomia popular versus erudito. A mais notável é a possibilidade dada ao carnavalesco de desenvolver um trabalho inédito que não fora apresentado no carnaval, ampliando as possibilidades de recepção da produção de Trinta, já que Alice não consistia no deslocamento de objetos do carnaval para a galeria, possibilitando o lançamento de outras miradas para a exposição que não se restringissem ao contexto do carnaval – ainda que esse seja um aspecto fundamental –, como o fez, por exemplo, Rolnik em sua abordagem psicanalítica e social. Em parte, essa possibilidade pode ser atribuída à proposta institucional do Sesc Pompeia de discutir produções artísticas para além de categorias tradicionais e hierarquizantes.

A própria execução da exposição, registrada nas imagens analisadas no item anterior, nos sugere uma performance na qual os saberes e processos do barracão de escola de samba, dirigidos por um carnavalesco, transitam para o espaço expositivo do Sesc Pompeia. Ou seja, como buscamos demonstrar aqui, essas imagens podem ser compreendidas como uma extensão tanto do discurso curatorial como também do discurso expográfico, enquanto argumentos visuais acerca da proposta da exposição de promover trânsito e agenciamento entre o “popular” e a arte contemporânea institucionalizada.

Entretanto, percebemos que a proposta institucional do Sesc em questionar categorias e hierarquias se depara com limitações quando executada. Em *Alice*, é necessário apontar que Trinta é interpelado a partir de códigos hegemônicos da arte, como, por exemplo, na atribuição da autoria – ou do protagonismo na autoria – ao carnavalesco, em detrimento dos demais profissionais que empregaram seus saberes na realização da exposição, os quais seguiram anônimos. A identificação dos demais autores na ocasião, como Mestre Molina e Waldemar Zaidler Júnior, foi possível devido à legibilidade de seus trabalhos para a instituição e para o próprio sistema da arte, o que hierarquiza esses artistas em relação àqueles tratados como anônimos e reproduz a dicotomia “concepção versus

execução”. Isso se dá mesmo diante das afirmações de Trinta acerca das contribuições criativas que seus colaboradores deram (Rodrigues, 1989, p. 8). De certa forma, a exposição tentou deslocar Trinta para uma posição convencional dentro do contexto da arte institucionalizada hegemônica, o que é questionado em outras ocasiões.¹⁹

Para além de Alice no Sesc Pompeia, outro aspecto indicativo do trânsito entre o “popular” e a arte contemporânea é o fato, já mencionado anteriormente, de que o argumento da exposição foi desenvolvido pelo carnavalesco em forma de desfile de escola de samba, apresentado pela Beija-Flor de Nilópolis em 1991, o que nos sugere apreender Alice também como um trabalho em processo, o qual continua ainda reverberando em produções mais recentes. Na série foto-performance *Alice e o chá através do espelho* (2013-2017), Rafael Bqueer atualiza discussões propostas por Trinta a partir de uma das imagens mais emblemáticas daquele desfile, a do ator Jorge Lafond (1952-2003) interpretando Alice como destaque em um carro alegórico (Bora, 2017), junto a imagens de miséria recorrentes em trabalhos do carnavalesco. Outros estudos se fazem necessários para refletir sobre os diferentes vetores de trânsito que desdobram e reverberam aspectos da exposição, entre eles o da arte contemporânea para o “popular” e, em seguida, de volta para a arte contemporânea, os quais continuam tensionando esses espaços.

NOTAS FINAIS

- 1 Em 1994, o carnavalesco adotou a grafia do seu nome com o “s” alternativamente ao “z”, devido orientação dada em consulta à numerologia (cf. Entrevista Joãozinho Trinta, 1998). Adotaremos aqui a grafia com “s” no corpo do texto e manteremos a grafia com “z” em citações e referências quando as fontes assim o fizerem.
- 2 Para um levantamento sobre a presença de carnavalescos do Rio de Janeiro em instituições de arte contemporânea em um recorte temporal mais amplo, entre os anos de 1963 e 2021 (Moraes, 2022, p. 244).
- 3 Artesão que atuou no Sesc Pompeia como funcionário, além de ter tido seu trabalho colecionado pela instituição (Sartorelli, 2014, p. 92).
- 4 A mostra paralela foi realizada por Roberto Cenni, Araty Peroni, Reinaldo Alves F. Santos e teve texto de Nicolau Sevecenko (Alice no [...], 1989b).
- 5 Segundo César Augusto Sartorelli, essa exposição surgiu a partir do interesse do então Diretor Regional do Sesc, Renato Requixa, em colecionar brinquedos populares para originar um futuro Museu dos Brinquedos Populares. A coleta de brinquedos, realizada antes da concepção dessa exposição, deu-se principalmente em regiões interioranas de estados do Nordeste, realizada por Miguel Paladino, um dos colaboradores de Lina no Sesc Pompeia. Outros colaboradores do Sesc também realizaram coletas, em menor quantidade, em regiões da Região Sul, privilegiando brinquedos associados à cultura alemã. O projeto do Museu não vingou, e a coleção foi abrigada no Centro Campestre, atual Sesc Interlagos (Sartorelli, 2014, p. 89).
- 6 Liana Paula Perez de Oliveira (2007, p. 119) enumera essas esculturas: um macaco da Estação Primeira de Mangueira de 1984, uma anta da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1983 e um elefante da Portela de 1983. O macaco da Mangueira também é identificado por Sartorelli (2014, p. 108); porém, ambos os pesquisadores não se detêm sobre as implicações do deslocamento dessas esculturas para o contexto expositivo.
- 7 O projeto, que consta no arquivo do Sesc Memórias, não está assinado nem datado (As Aventuras [...], s.d.). Lembramos que a exposição foi coordenada por Sergio Battistelli.

8 Trecho da introdução feita pelo apresentador Jorge Escosteguy no programa Roda Viva de 31 de janeiro de 1990, quando Joãozinho Trinta fora entrevistado. Cf.: Roda viva retrô (1990). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://youtu.be/3uKWdtjABV8?si=U23M0nL2A-J0KfiKG>. Acesso em: 19 out. 2023.

9 A bibliografia que se dedica à atuação no carnaval da chamada elite cultural erudita menciona a participação nas Grandes Sociedades de Calixto Cordeiro (K. Lixto), Publio Marroig, José Fiuza Guimarães (Cardoso, 2022), Jayme Silva, Gilberto Trompowsky (Malta, 2022) durante as primeiras décadas do século XX, além de outros nomes em decorações de bailes e de ruas nas décadas seguintes, como Lasar Segall, Nilton Sá, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Adir Botelho, Fernando Santoro, David Ribeiro, Roberto Burle Marx (Guimarães, 2015), entre outros.

10 O artista Daniel Fonseca, que atuava também no carnaval, afirmou o seguinte em artigo publicado no Jornal do Commercio em fevereiro de 1949: “O carnaval carioca tem contribuído bastante para o desenvolvimento da arte brasileira oferecendo ao observador aspectos curiosos e dignos de reparo. Os artistas plásticos nacionais recebem com prazer a oportunidade que os festejos de Momo oferecem à expansão de sua arte criadora. Neles, realiza o cenógrafo patricio, em três dimensões, notável obra de educação artística popular. Decorando salões de baile, ornamentando as principais avenidas e praças da metrópole, ou confeccionando os tradicionais préstitos alegóricos, a família artística se reúne em grupos e, em competições memoráveis, disputa os lauréis da vitória” (Fonseca, 1949 apud Guimarães, 2015, p. 160-161, grifo meu).

11 Após migrar de São Luís (MA) para o Rio de Janeiro, Trinta tentou integrar o corpo de balé do Teatro Municipal. Sem sucesso, atuou em diferentes setores do Teatro, se tornando o responsável pelo guarda-roupa do setor de óperas. A partir desse contexto, foi convidado por Fernando Pamplona a integrar equipes dedicadas à decoração carnavalesca de ruas e clubes cariocas. Em 1963 passou ao posto de auxiliar na equipe do cenógrafo e carnavalesco Arlindo Rodrigues na escola de samba Acadêmicos do Sanguêiro. À essa equipe é atribuída pela crônica carnavalesca uma “revolução” estética e temática que iria acentuar o caráter de espetáculo dos desfiles (Farias, 2012, p. 608; Cavalcanti, 2006a, p. 70-71). Em 1975, Trinta foi levado para a Beija-Flor de Nilópolis, naquele momento pequena e discreta escola da Baixada Fluminense que, com o carnavalesco, alterou seu patamar e adquiriu grande notoriedade. Esse movimento foi compreendido por Edson Farias como estratégico para os interesses político-eleitorais e econômicos dos patronos da escola, as famílias Abrão David e Sessin (Farias, 2012, p. 611).

12 Citando Helenise Guimarães, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti lembra que baseado em “sua vida na ópera”, Joãozinho teria explorado ‘a profunda relação que existe entre os componentes de uma ópera e os componentes das escolas de samba’, inaugurando em sua própria visão ‘uma nova noção de harmonia de escola de samba, não a harmonia melódica, mas a harmonia geral’” (Cavalcanti, 2006a, p. 71-72).

13 Esse dado pode ser exemplificado pela referência ao “Cristo proibido” no programa Drag Race Brasil, franquia brasileira do reality show RuPaul’s Drag Race (2009), que foi ao ar no dia 3 de outubro de 2023 pelo serviço de streaming Paramount+, momento em que esse artigo estava sendo escrito. Nesse episódio – o décimo da primeira temporada –, a drag queen Miranda Lebrão se apresentou caracterizada como a famosa escultura do abre-alas do desfile de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis.

14 Não se deve supor que há uma linearidade quanto a preferência de temas a serem abordados no carnaval. Os protestos políticos eram populares nos primeiros desfiles das Grandes Sociedades no final da Monarquia, as quais recorriam aos “carros de crítica” ou “de ideias” para promover crítica política (Guimarães, 2015, p. 54). A flutuação não linear da preferência por temas diz respeito à condição histórica e política das agremiações carnavalescas que, ao dialogarem com contextos sociais e políticos que lhe são contemporâneos, mais uma vez implodem noções cristalizadas que compreendem o “popular” enquanto desistoricizado e a partir da autenticidade.

15 As imagens foram obtidas em consulta ao Acervo Sesc Memórias do Sesc São Paulo, e tem autoria dos fotógrafos Araty Peronin, Diana S. Pelegrini e Sidney Corrallo.

16 A autora continua: “Poderoso elo entre diferentes setores e esferas de atividade internas à produção de um desfile, [o carnavalesco] é também forte ligação com esferas sociais mais amplas que transcendem e sobrepõem-se às escolas de samba. Ele é oriundo do e transita no meio profissional de cenógrafos, artistas plásticos e figurinistas ligados às diferentes formas artísticas performativas sediadas na cidade e no país.” (Cavalcanti, 2006b, p. 20).

17 Cláudio Urbano e Valtemir Miranda acompanharam Trinta realizando, respectivamente, desenhos projetuais para alegorias e fantasias e fotografando a execução de adereços e alegorias no barracão das escolas de samba onde o carnavalesco atuou. Parte do trabalho de ambos integra a coleção de “artes do carnaval” de Alayde Alves e foi exibida entre 2019 e 2020 no Centro

Cultural São Paulo (CCSP) na exposição Ratos e urubus, evento idealizado por Alves e que teve curadoria de Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo. Tratei dessa exposição em (removido para garantir anonimato).

18 Entendemos *poiética* a partir de René Passeron (1997, p. 108), como o domínio da “conduta criadora”, da “obra em execução”; e a partir de Icleia Cattani (2007, p. 13), relativo aos “processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera”.

19 Novamente, podemos mencionar a exposição Ratos e urubus (2019-2020, CCSP, São Paulo), quando a curadoria propôs acionar o desfile de 1989 de Trinta a partir das problemáticas e poéticas com as quais os artistas contemporâneos expostos na ocasião dialogavam, em vez de deslocar o carnavalesco para a posição convencional de artista enquanto autoria individual (Lima, 2022b).

REFERÊNCIAS

ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989a. Folheto de exposição.

ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989b. Catálogo de exposição.

AS AVENTURAS de Alice: uma interpretação poética. [s.l.], Sesc Memórias, [198-]. Projeto.

BONVICINO, Mônica. Histórias de Alice viram exposição. **Folha de S. Paulo**, n. 1362, p. 4-5, 1989. Folhinha.

BORA, Leonardo. Reflexões de Alice: direitos humanos, carnaval e diversidade. **Z Cultural**, ano XII, n. 1, p. 1-9, 2017. Disponível em: <https://revista-zcultural.pacc.ufrj.br/reflexoes-de-alice-direitos-humanos-carnaval-e-diversidade/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

BUONO, Amy. Historicidade, acronia e materialidade nas culturas do Brasil colonial. *In*: AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (orgs.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. p. 29-42.

CARDOSO, Rafael. Uma festa pagã para a modernidade: Arte, boemia e Carnaval. *In*: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 47-58, 2012. DOI: 10.26512/museo-

logia.v1i2.12654. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654>. Acesso em: 15 jan. 2025.

CATTANI, Icleia. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. *In*: CATTANI, Icleia (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 21-34.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006b. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12617>. Acesso em: 15 jan. 2025.

COSTA, Silvio Luiz; COSTA, Cleusa Vieira; MORAIS, Tayná Meireles. Visitando memórias, descobrindo sentidos – a escuta de egressos do programa curumim do Sesc. **Dialogia**, São Paulo, n. 39, p. 1-17, 2021. DOI: 10.5585/39.2021.20626. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/20626>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ENTREVISTA Joãozinho Trinta. **Playboy**, São Paulo, Ano XXIII, n. 271, p. 29-45, 1998.

FARIAS, Edson. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do 'gosto do povo' em Joãozinho Trinta. **Revista Sociedade e Estado**, v. 27, n. 3, pp. 594-625, set./dez. 2012. DOI: 10.1590/S0102-69922012000300008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/rwvtJ5WHpqTnjSGJ3Wk-t5wK/?lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. Numa velha fábrica de tambores. *In*: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Sesc Fábrica da Pompeia**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015. p. 26-33.

GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo**: trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: Axis, 2008.

GUIMARÃES, Helenise. Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional. **Interfaces**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 91-103, 1995. Disponível em: https://www.academia.edu/113101881/Carnavalescos_das_escolas_de_samba_cariocas_Origem_resist%C3%Aancia_e_afirma%C3%A7%C3%A3o_de_um_profissional. Acesso em: 15 jan. 2025.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

JOÃOZINHO TRINTA e sua versão de 'Alice'. **A Tribuna**, São Paulo, n. 132, p. 18, 1989.

JUSTIÇA em farrapos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 308, p. 10, 1989.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Quando a curadoria exhibe o carnaval: apontamentos sobre autoria e o "popular" em Leandro Vieira e Beatriz Milhazes. *In*: Existências: Encontro Nacional da ANPA, 31. 2022. Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: ANPAP, 2022a.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Ratos e urubus e as estratégias para atravessar o popular e o contemporâneo. *In*: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 42. 2022. Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022b. p. 403-412.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MALTA, Marize. A fantasia decorativa da modernidade dos incultos, malcriados e desviados. **ARS**, v. 20, n. 45, p. 55-121, 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198540. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/198540>. Acesso em: 15 jan. 2025.

MORAES, Débora Marques. **Leandro Vieira, arte e carnaval**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. **A capacidade de dizer não – Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

PASSERON, Renè. Da estética à poiética. **Porto Arte**, v. 8, n. 15, p. 103-116, 1997. DOI: 10.22456/2179-8001.27744. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>. Acesso em: 15 jan. 2025.

PERILLO, Augusto; PAZ, Huri. Os urubus do Anísio: os últimos anos do maior bicheiro vivo. **Nexo Jornal**, 2022. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/opiniaio/2022/09/29/os-urubus-do-anisio-os-ultimos-anos-do-maior-bicheiro-vivo>. Acesso em: 2 nov. 2023.

REINALDIM, Ivair. Cânones(s), Globalização e historiografia da arte. **ARS**, São Paulo, ano 19, n. 42, p. 221-260, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/186741>. Acesso em: 15 jan. 2025.

RODA VIVA. Roda viva retrô | Joãozinho Trinta | 1990. **Youtube**, 29 jul. 2015. 77 min. Disponível em: <https://youtu.be/3uKWdtjABV8?si=U23M0nL2AJ0K-fiKG>. Acesso em: 19 out. 2023.

RODRIGUES, Apoenan. Joãozinho Trinta encontra Carroll. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00118, p. 8, 1989.

ROLNIK, Suely. Joãozinho e Alice no Brasil das Maravilhas. *In*: ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989. Catálogo de exposição.

SARTORELLI, César Augusto. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOBRE O AUTOR

Pedro Ernesto Freitas é Professor Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) (2020), e Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto, pela Universidade de Brasília (2011). Atua no ensino e na pesquisa em Teoria e História da Arte, com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria e exposições, a partir de uma perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia.

Artigo recebido em
27 de setembro de 2024 e aceito em
maio de 2025.

*Declaração de
disponibilidade de dados:*

Os dados de pesquisa estão dis-
poníveis no corpo do documento