



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Thales Gonçalves Valoura

Da avenida para as galerias:

**Carnaval de Escolas de Samba e suas exposições no circuito artístico
contemporâneo carioca**

Rio de Janeiro

2023

Thales Gonçalves Valoura

**Da avenida para as galerias:
Carnaval de Escolas de Samba e suas exposições no circuito artístico contemporâneo
carioca**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Barros de Castro.

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V199 Valoura, Thales Gonçalves.

Da avenida para as galerias: carnaval de escolas de samba e suas exposições no circuito artístico contemporâneo carioca / Thales Gonçalves Valoura. – 2023.

117 f.: il.

Orientador: Maurício Barros de Castro.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Escolas de samba - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Arte moderna – Séc. XXI - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 4. Arte moderna – Séc. XXI – Exposições – Teses. 5. Cultura popular - Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Castro, Maurício Barros de, 1973-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(815.3)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thales Gonçalves Valoura

**Da avenida para as galerias:
Carnaval de Escolas de Samba e suas exposições no circuito artístico contemporâneo
carioca**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes - UERJ

Profª. Dra. Daniela dos Passos Miranda Name
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Aos maiores - e melhores - leitores das minhas escritas e espectadores-partícipes da minha vida: meus pais. A mãe por ser colo, ser luz, ser incansavelmente amor; já meu pai por ser inspiração, ser guia, ser cuidado. Mesmo partindo, meu pai continua sendo. Obrigado, Beto.

Ao Thiago Fernandes, por não cansar de assistir comigo aos muitos desfiles antigos pela TV durante a pandemia nem de ler atenta e criticamente quase tudo o que produzi antes e durante o mestrado. Parceiro de vida.

Ao Maurício Barros, por ter me acolhido nesta Universidade: seja pela sua gentileza e atenção às minhas demandas e necessidades durante o trajeto, seja pelo cuidado e interesse que teve com a minha pesquisa e escrita.

A Daniela Name, parceira de carnavais, pela suas frutíferas contribuições não só na banca de qualificação, mas também em nossos encontros em mesas de bares e restaurantes. Agradeço, sobretudo, ao seu amor e respeito pela arte.

Ao Marcelo Campos, por me inspirar enquanto profissional, pelas valiosas e instigantes contribuições na banca de qualificação e por aceitar fazer parte também da banca de defesa.

A Patricia Costa pela imensa disponibilidade, dedicação e carinho ao aceitar ser minha professora de inglês. E, junto com Priscila Pio, ser amigas-irmãs. Não só por esses dois anos de mestrado, com toda escuta e apoio, mas por toda caminhada conjunta antes, durante e após. Sem elas, seria muito mais difícil.

A Madalena Grimaldi por possibilitar e incentivar a realização em dois anos desse mestrado concomitantemente ao trabalho. Mas sobretudo por incansavelmente acreditar em mim, pelo cuidado e generosidade de sempre, pela amizade.

RESUMO

VALOURA, Thales Gonçalves. **Da avenida para as galerias:** carnaval de escolas de samba e suas exposições no circuito artístico contemporâneo carioca. 2023. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A pesquisa trata da inserção da visualidade de desfiles das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro em espaços institucionais de arte. A partir de três exposições ocorridas entre os anos de 1980 a 2021, a saber: Fernando Pinto e Mocidade de Padre Miguel em 1983 na Galeria César Aché, Rosa Magalhães e Acadêmicos do Salgueiro em 1990 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Leandro Vieira e a Estação Primeira de Mangueira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2021, pretende-se compreender quando e de que modo o carnaval se institucionaliza como arte. Na realização de uma análise crítica não só dos objetos de pesquisa, mas da escassez de exemplos de inserções da visualidade carnavalesca no circuito artístico contemporâneo carioca, debruça-se nas mediações, intercâmbios, negociações, conflitos e tensões no diálogo entre carnaval das escolas de samba e os espaços institucionais de arte.

Palavras-chave: Carnaval. Arte contemporânea. Cultura popular. Escola de samba. Circuito artístico contemporâneo.

ABSTRACT

VALOURA, Thales Gonçalves **From the avenue to the galleries: carnival samba schools and their exhibits throughout the contemporary artistic circuit in Rio de Janeiro.** 2023. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This study addresses the insertion of the visuality of Samba school parades from the Carnival of Rio de Janeiro into institutional spaces of art. Starting from three exhibits that took place between 1980 and 2021, to wit: Fernando Pinto and Mocidade de Padre Miguel in 1983 at the Galeria César Aché(César Aché Galery), Rosa Magalhães and Acadêmicos do Salgueiro in 1990 at the Escola de Artes Visuais of Parque Lage(Parque Lage School of Visual Arts) and Leandro Vieira and Estação Primeira de Mangueira at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro(Modern Art Museum of Rio de Janeiro) in 2021, it is intended to understand when and how carnival is institutionalized as art. By performing a critical analysis not only of the research objects, but also of the scarcity of examples of the insertion of the visuality of Carnival in the contemporary artistic circuit of Rio de Janeiro, the mediations, interchanges, negotiations, conflicts, and tensions in the dialogue between Carnival samba schools and institutional spaces of art are examined.

Keywords: Carnival. Contemporary art. Popular culture. Samba schools. Contemporary artistic circuit.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Cartaz de divulgação da exposição	34
Figura 2 –	Rosa Magalhães no Parque Lage Fotografia de Paulo Moreira	38
Figura 3 –	Recortes dos títulos de jornais cariocas de maio de 1990	41
Figura 4 –	Nota de Zózimo Barroso do Amaral para o Jornal do Brasil	45
Figura 5 –	Manchete da entrevista de Messias Neiva para o Jornal O Globo, de 19 de fevereiro de 1983	55
Figura 6 –	Capa do caderno “Ipanema” do Jornal O Globo, de 28 de março de 1983	57
Figura 7 –	Fotografia da entrada da Galeria, com um grande camaleão ladeado por duas esculturas de índios	59
Figura 8 –	Parte da primeira alegoria do desfile <i>Como era verde o meu Xingu</i> . Fotografia de Anibal Philot.....	61
Figura 9 –	Escultura de leitura de Jesus Cristo negro, favelado e baleado no desfile da Mangueira em 2020. Fotografia de Gabriel Nascimento....	79
Figura 10 –	Carro abre-alas da Acadêmicos do Vigário Geral, 2020. Fotografia de Leandro Milton.....	85
Figura 11 –	Bandeira antecedida pelas bandeiras da ala <i>São Verde e Rosa as multidões</i> . Fotografia de Fabio Motta.....	89
Figura 12 –	Bandeira Brasileira em exposição no MAM-RJ. Fotografias: Fábio Souza.....	90
Figura 13 –	Bandeira Brasileira em exposição no MAM-RJ. Fotografias: Fábio Souza.....	90
Figura 14 –	As duas fantasias de Leandro Vieira expostas em <i>Junho de 2013: 05 anos depois</i>	97
Figura 15 –	As duas fantasias de Leandro Vieira expostas em <i>Junho de 2013: 05 anos depois</i>	97
Figura 16 –	Fantasia de Leandro Vieira em diálogo com outras obras da exposição.....	97

SUMÁRIO

A CONCENTRAÇÃO É NO BALANÇA MAS NÃO CAI OU NA ENTRADA DO MUSEU? (INTRODUÇÃO)	8
1 ROSA MAGALHÃES E SALGUEIRO	15
1.1 Alguns passos para trás	15
1.2 Isto (ainda não) é arte? As brechas dos anos 1980	27
1.3 “Carnaval rima com artes plásticas?”: a exposição	32
2 FERNANDO PINTO E MOCIDADE	44
2.1 Cultura popular?	45
2.2 Como era artista o meu carnavalesco: a exposição	54
3 LEANDRO VIEIRA E MANGUEIRA	67
3.1 Botem as estruturas pra sambar!	68
3.2 Efemeridades, sobrevivências, sobrevidas	75
3.3 Ocupar espaço, construir narrativas: a exposição	88
3.3.1 <u>Seduzidos pelo que?</u>	99
CONCLUINDO - ANTES QUE AS FANTASIAS E ALEGORIAS CHEGUEM NA DISPERSÃO E SEJAM “DESTRUÍDAS”	105
REFERÊNCIAS	108
ANEXO A - Levantamento de inserções da visualidade do carnaval em espaços de arte no Rio de Janeiro	114

A CONCENTRAÇÃO É NO BALANÇA MAS NÃO CAI OU NA ENTRADA DO MUSEU? (INTRODUÇÃO)

Sambódromo, 04 de março de 2019.

É compreensível o cansaço: você está nesta arquibancada desde 18h do dia anterior e os relógios a sua volta indicam que já (ou ainda?) são 03h30 da manhã. Mas antes mesmo que as articulações de seus joelhos voltem a reclamar ou suas costas clamem por uma estrutura acolchoada para acalmá-la, seus ouvidos são despertados por uma nova bateria. Escuta os primeiros versos do samba pelas caixas de som na Marquês de Sapucaí e você já percebe que as vozes da maioria de seus colegas de arquibancada à sua volta quase que sobrepõem o entoar amplificado do intérprete da Escola pelas caixas, tamanho canto com emoção. A quinta Escola de samba a passar por aquela avenida no último dia dos desfiles do grupo especial vem chegando e você só sente. Primeiramente pelo ouvido: você está na metade da passarela e, como todo bom cortejo, a procissão não chegou aos seus olhos. “Brasil, meu nego”, que abraço; “Brasil, o teu nome é Dandara”, que golaço. Mangueira assim chegou em você pelo canto e tomou conta do seu corpo. Cansaço? Deixa para mais tarde, pois acontece que o cortejo vem se aproximando ainda mais e você se encontra agora tomado pela dança. E sabemos que não estamos a falar somente do seu corpo que não consegue ficar quieto diante do batuque, do surdo, da paradinha. É que chegou a comissão de frente e depois nada menos que mais um casal de mestre-sala e porta-bandeira. Mais uma vez sendo arrebatado. É chegado um momento que você se vê em tamanha sinergia com aquele desfile, pelo que canta, pelo que conta, pelo que fornece de imagens, pelo que representa, que não se dá conta que o fim está próximo. Passaram por ti mais de 3.000 pessoas, brincantes, fantasiados, contadores e cantantes da história, em alas, em alegorias, em coletivo, com adereços ou instrumentos na mão, com samba no pé e/ou canto na garganta, falando sobre histórias que a história oficial não conta. Escola de samba educando. Teus olhos enfim marejam quando encontra nas “verdes e rosas multidões” a bandeira do Brasil. Mas o verde e amarelo recentemente capturado foi ali substituído pelas cores da Escola. São índios, negros e pobres que protagonizaram o centro da bandeira ao invés do clamor por ordem e progresso. “Que bela obra de arte!”, queria você gritar na arquibancada do setor 6. Assim como chegou, a bandeira tremulada foi-se embora com o restante do cortejo. Tomado pela energia e pela imensa alegria de que ainda havia mais uma escola, você só se fez chorar. Que grande é o carnaval!

Centro do Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2021.

Domingo de carnaval sem carnaval. É estranho andar pelas ruas do centro da cidade e não encontrar purpurinas, arcos nas cabeças, paetês e placas que indicam os 3 latões a R\$10,00. Mais do que isso: máscaras, que não as carnavalizadas, tapam o sorriso de muitos, alertam para uma anormalidade do seu tempo e fazem constantemente lembrar que estamos ainda no bonde da maioria sem vacina. Mesmo assim você faz questão de andar pelas ruas do centro da cidade. Afinal, é domingo de (não) carnaval. Que saudade dos carros alegóricos em suas tradicionais filas na Presidente Vargas. E daquele bloco com nome deliciosamente malicioso que toca músicas deliciosamente duvidosas? Cadê as meninas de biquíni com tênis, os meninos com meia arrastão, o varal de poste a poste com as camisas à venda do Bola Preta, da Mangueira e da Beija-Flor? Você queria um tanto, encontrou tão pouco. Resolve então se sentar num boteco ali na rua Camerino, onde já de longe escuta o samba da União da Ilha de 1984 acalentando os inquietos telespectadores do estranho dia. Aos poucos vai se vestindo daquele ambiente e estando feliz por ter escolhido aquele bar. Toca agora *Gbala*, sambaço da Vila em 1993. Não bastasse a cerveja estupidamente gelada, você ainda encontra uma grande e velha amiga sua por acaso. Que afago! Não tem cinco minutos de conversa e você logo é interpelado por Leticia se já tinha ido ao Museu de Arte Moderna ver Leandro Vieira. “Quem? Leandro, Leandro, o carnavalesco?”, questionou você com certa surpresa. Não esperou nem a saideira da saideira e correu pro VLT, afinal já eram 15h e não sabia que horas fechava o museu naquele dia atípico. Deu tempo. Sem saber o que te aguardava, subiu as escadas do salão principal e se deparou com um grande verde e rosa na super parede do museu. Era a bandeira que tanto tinha te emocionado em 2019 quando naquela arquibancada de concreto. Ela estava lá, agora inserida numa parede, conversando com os parangolés de Hélio Oiticica. Não foi você que quis gritar lá no desfile que o que estava ali vendo era obra de arte? Veja bem. Você se emociona novamente. Diferente de dois anos atrás, mas se emociona. A bandeira, que tanto se tornou símbolo de luta após o carnaval daquele ano, vista aos montes nas suas redes sociais, sendo reproduzida pelos vários cantos da cidade, está agora ocupando um grande espaço de um importante museu. Rapaz, que lindo! E como assim essa beleza está disponível novamente para os olhos da cidade e não teve fila pra entrar? E como assim você não soube antes desse acontecimento? Começou quando? Fica até quando? Quando se percebe, você olha pro lado, olha pro outro, mas só vê mesmo a bandeira. Não é uma exposição do desfile, mas somente dela. E lá precisa de mais alguma coisa? “Que bela obra de arte!”, queria você gritar no meio do grande salão do MAM.

É no deslocamento que aqui reside o interesse. Apesar de criada, a historieta em volta da ida da bandeira para uma exposição ostenta o entusiasmo e o desejo de aqui se debruçar nos diálogos, nos encontros, nos intercâmbios. Esses deslocamentos não são dos artistas visuais e plásticos com suas ideias e obras para o mundo do carnaval, mas ao contrário: da visualidade do carnaval e de seus idealizadores para espaços institucionais de arte visual. Se é muito comum encontrarmos artistas visuais e referências de obras modernas e contemporâneas na realização dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, poucos são os exemplos de exposições no Rio de Janeiro que abarcaram ou eram tema principal as obras do carnaval de avenida.

Por quê? Quando? De que modo? Por que poucos são esses exemplos de exposição que consideram o carnaval como arte? Quando o carnaval se institucionaliza como arte? E de que modo essa institucionalização acontece?

Com tantos questionamentos, de uma coisa fique certo: esses deslocamentos não são simples e tampouco oferecem respostas objetivas para as perguntas. Pense primeiro, por exemplo, que o carnaval é obra desfilada, dinâmica, vivificada. Vemos a visualidade do carnaval desfilando em procissão. A obra precisa do brincante para que aconteça em avenida. A bandeira, como vimos, é tremulada por várias pessoas, permitindo que a obra pudesse “andar” e ser vista por todos aqueles que estavam no sambódromo. Como ela, toda visualidade é idealizada para ser animada pelos mais de 3.000 componentes de uma Escola do Grupo Especial. Vislumbre então transpor essa visualidade para um museu, uma galeria de arte, um espaço institucionalizado sem que se perca uma das mais importantes características que estruturam esse fazer artístico?

Agora pense, outro exemplo, que carnaval de avenida é formado por muitos fazeres artísticos. As Escolas de Samba são instituições constituídas de muitos saberes, muitos ofícios: a arte do corpo, da dança, do canto, da música. A visualidade, por mais centralidade que se ganhe em muitas discussões sobre os desfiles na avenida, é mais uma arte que integra esse corpo complexo que é uma Escola. Desmembrar uma parte do seu todo pode requerer cuidados mais específicos no deslocamento para uma instituição de arte quando em comparação com obras realizadas sem necessidade de desintegração do todo. Piora ainda se lembrarmos que o carnaval é uma obra coletiva. Para que a visualidade exista e aconteça, para além da idealização do carnavalesco, necessita-se de muitas mãos. Como apresentar este tipo de fazer coletivo em um sistema de arte ainda elitista e europeizado que insiste em eleger apenas um nome como protagonista?

Por fim, um exemplo dentro do próprio processo de realização dessa dissertação. O ponto de partida dessa pesquisa se centrava no carnavalesco Leandro Vieira e sua recente inserção em espaços institucionais, como Paço Imperial, Museu de Arte do Rio - MAR e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-Rio, tentando compreender como o processo artístico e conceitual de seus desfiles iam ao encontro do que estes mesmos espaços buscavam em suas novas escolhas curatoriais de exposições. No entanto, durante o início da pesquisa, já compreendendo a complexidade desses deslocamentos, surgiu a necessidade de buscar inserções de outros carnavalescos, de outras agremiações, de outras obras visuais carnavalescas a fim de entender tal diálogo também de modo histórico. Assim foi feito um levantamento mais minucioso de exposições ocorridas em espaços institucionais da cidade do Rio de Janeiro que levaram a visualidade do carnaval como temática principal ou em diálogo com outras obras artísticas. Tal levantamento ratificou o que era pressentido pela vivência em museus e galerias: a pequena quantidade de exemplos de exposições e inserções ocorridas entre 1980 e 2021. Isto fez com Vieira perdesse a centralidade da pesquisa e duas outras exposições ganhassem desejo e necessidade de estudo, seja pela sua importância histórica, seja pelo grande material produzido à época acerca da exposição, ou seja, até mesmo por encontrar poucas pesquisas aprofundadas e escrita crítica sobre elas.

De modo então a se debruçar no “quando?” e no “de que modo?” para compreender o “por quê?”, esta dissertação se dedica a três exposições em terras cariocas: Fernando Pinto e Mocidade de Padre Miguel em 1983 na Galeria César Aché, Rosa Magalhães e Acadêmicos do Salgueiro em 1990 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Leandro Vieira e Estação Primeira de Mangueira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2021. Três carnavalescos, três escolas, três espaços institucionais, três épocas distintas. Tal diversidade de encontros vem a contribuir em uma melhor percepção da complexidade que contorna os desafios desse encontro entre sistema da arte e carnaval. Aproveitamos já para pontuar que quando nos referimos a carnaval ao longo desta dissertação, definido fique aqui que estamos a falar especificamente de carnaval de avenida, carnaval realizado pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

As reflexões que aqui serão tomadas pelas presenças, partindo dessas três exposições, podem também vir a falar sobre as ausências. Apreende-se que desde 1980 as inserções carnavalescas em espaços institucionais de arte contemporânea são poucas. O que poderia ter - ou mesmo requerer - de habitualidade, encontramos extraordinariedade. A dificuldade de encontrar exemplos de exposições nos encaminha para algumas perguntas que parecem ser inevitáveis ao pensar criticamente esses desencontros entre espaços institucionais e a arte da

cultura popular, como, a título de exemplo, os porquês desse sistema artístico não assimilar o carnaval como fonte produtora de arte visual e insistir em classificar, a partir das exclusões, os desfiles das escolas de samba tão somente como festa, entretenimento, espetáculo. E mais: esses encontros são benéficos? Até que ponto? As particularidades que contornam cada área são resguardadas quando entrecruzadas? O que afasta e o que aproxima? Que tensões e consensos que preenchem os espaços dos intervalos entre uma área e outra? O “e” do binômio carnaval e arte, que ora parece afastar, ora aproximar, faz com que seja necessário que esta pesquisa se dedique também a esses intervalos, essas interseções.

E do desejo inicial de pesquisa se avistam demandas. Ao mapear os estudos e escritos que já se debruçaram especificamente nesta relação entre a produção visual realizada no âmbito do carnaval e sua inserção em espaços institucionais artísticos e em diálogo com a artes visuais contemporânea, também encontramos dificuldades. Com exceção do texto da crítica de arte Daniela Name para a Revista Veja Rio, *Carnaval, encruzilhadas*, basilar para esta pesquisa - e também para a persistência da escolha deste recorte temático -, textos do historiador da arte Leonardo Antan em revistas acadêmicas e também a recente dissertação de mestrado de Débora Moraes para esse mesmo Programa de Pós-Graduação, não foram encontrados outros escritos aprofundados acerca de alguma das exposições aqui trazidas ou mesmo da relação entre sistema de arte e carnaval, senão os jornalísticos e os que trazem majoritariamente dados históricos. Dessa forma, houve a necessidade de trabalhar com textos sobre cultura popular, história da arte brasileira, história da cidade do Rio de Janeiro e do carnaval carioca, como também de outras áreas, como Antropologia e Sociologia, a fim de construir conexões para melhor compreender as muitas camadas que tais encontros possuem. A reunião dessas leituras, somadas às pesquisas de material primário e secundário referentes às exposições, fez com que a estrutura dos capítulos que dão forma a esta dissertação se desenhasse muito a partir do que cada exposição poderia trazer de identificação com o que se objetivava como questões da pesquisa. Iniciamos, neste sentido, com a exposição de Rosa Magalhães e Salgueiro na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A sua realização em uma escola de artes no início de uma década de importante consolidação de espaços institucionais no Rio de Janeiro - onde sua trajetória desde o seu princípio foi calcada em experimentação, de um ensino transdisciplinar e marcada por uma forte liberdade de expressão - é elemento significativo para que esta exposição pudesse ser realizada no início da década de 1990. Tal conjuntura se relaciona com o objetivo desta pesquisa de compreender historicamente os caminhos que levaram a essa grande mostra, uma das primeiras, vir a acontecer, e para tanto trazemos dois subcapítulos que antecedem à análise da exposição, onde no primeiro é

realizada uma contextualização histórica panorâmica dos diálogos realizados entre arte e espaços institucionais e cultura popular/carnaval nas décadas de 1960 e 1970 e o segundo comporta alguns apontamentos de mudanças de pensamento sobre arte e história da arte na segunda metade do século XX, sobretudo a partir dos anos 1980. Para o primeiro subcapítulo precisou-se de textos e livros bases para apreensão do contexto sócio-histórico-cultural das duas décadas em recorte, como por exemplo o livro do historiador Frederico Coelho a respeito da cultura marginal no Brasil (2010) e as reflexões do artista e pesquisador Carlos Zilio (1980) e do crítico de arte Ferreira Gullar (1980) acerca do nacional-popular; já para uma contextualização sobre as conexões entre artistas visuais/plásticos e carnaval foram consultados, dentre outros, o livro de Maurício Barros de Castro (2021), orientador desta pesquisa, sobre Carlos Vergara e Cacique de Ramos, como também textos dos historiadores da arte Helenise Guimarães (1992/2015) e Leonardo Antan (2020). Para o segundo subcapítulo trouxemos, também dentre outros, para refletir sobre tais mudanças o livro basilar do historiador da arte Hans Belting, *O fim da história da arte* (2012), bem como a tese de Ivair Reinaldim (2012) sobre a crítica de arte dos anos 80 no Brasil.

Já no segundo capítulo voltamos um pouco cronologicamente para trazer a exposição de Fernando Pinto e Mocidade na Galeria César Aché. Aproveitamos de uma crítica jornalística da época para problematizar o conceito de cultura popular e as hierarquizações advindas deste, bem como a elaboração um pouco mais aprofundada do que iniciamos aqui sobre a dificuldade de se entender a produção visual do carnaval como linguagem artística. A distinção entre um “verdadeiro artista” e um artista de manifestação popular, apesar de frágil, é comumente utilizada quando precisa referir-se a este, seja para criticar ou mesmo, como o exemplo, para elogiar. Em que estruturas estão fincadas essa contraposição entre arte/cultura popular e arte dita erudita? E como Fernando Pinto se introduz nessa discussão como o primeiro, pela historiografia carnavalesca, a realizar uma exposição em um espaço institucional de arte? Para tanto, utilizamos como referências principais o texto da historiadora Martha Abreu (2003), *Cultura popular: um conceito e várias histórias*, do sociólogo Stuart Hall (2003), *Notas sobre a desconstrução do “popular”*, e do escritor e pedagogo Luiz Rufino (2019), *O colonialismo venceu?*.

Para finalizar, o terceiro capítulo busca resgatar a ideia inicial do projeto deste mestrado, acrescido de outras reflexões ao se deter especificamente na exposição da *Bandeira Brasileira* de Leandro Vieira e Mangueira no MAM-RJ em 2021. No primeiro subcapítulo uma contextualização acerca das novas mudanças nos modos de pensar os espaços institucionais e as práticas artísticas a partir de 1990, indo ao encontro de mais inserções

atualmente de obras visuais carnavalescas no sistema da arte contemporâneo. Como base teórica a fim de pensar acerca dessas mudanças institucionais trazemos principalmente o livro do pesquisador e curador de arte Moacir do Anjos (2005), *Local/Global: arte em trânsito*, e o texto da pesquisadora Brenda Cocotle (2019), *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. Já no segundo subcapítulo nos deteremos em um dos pontos mais constitutivos do carnaval e que conseqüentemente reflete em problemáticas que devem ser analisadas na inserção dessas obras em espaços institucionalizados de arte: a efemeridade. Como pensar a sobrevivência da visualidade a partir de registros fotográficos e audiovisuais e até mesmo a sobrevivência com sua inserção em museus e galerias? Partimos da ideia de “vida” e “morte” proposta pelo texto da antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2012), *Formas do efêmero: alegorias em performances rituais*, para discutir a efemeridade constituinte da festa.

Nos três capítulos, a partir das questões trazidas por tais subcapítulos supracitados, o empenho em olhar para os “quandos” dos objetos desta pesquisa foi não só de apresentar dados das exposições, seus contextos históricos e sociais, mas sobretudo de realizar uma análise crítica. O aprofundamento nestas três exposições não está no desejo de produzir juízos de valor, se tal obra é boa ou não, se é obra de arte ou não, se carnaval é arte ou não, mas em construir entendimentos de como os deslocamentos e diálogos podem vir a ser realizados sem tantas perdas e prejuízos na compreensão da complexidade do fazer artístico no carnaval.

No momento alarmante pelo qual estamos ainda passando de constantes ataques explícitos não somente à festa carnavalesca, mas à toda manifestação artística e cultural que fala sobre nossa gente, fazer ouvir esses diálogos, esses encontros, esses intercâmbios, por mais problemas que encontremos nos caminhos, fortalece as trincheiras que devemos erguer diariamente em combate ao desmantelamento, ao vazio, à soturnidade. Queremos mais carnavais, queremos mais arte, queremos e precisamos de mais.

1 ROSA MAGALHÃES E SALGUEIRO

Em 1990, após três anos à frente da Estácio de Sá, Rosa Magalhães retorna à Acadêmicos do Salgueiro, agora não mais apenas como figurinista - como começara no carnaval em 1971 na equipe de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues -, mas como carnavalesca da Escola que almejava seu oitavo título. Com o enredo *Sou amigo do Rei*, inspirado na lenda medieval *História do Imperador Carlos Magno e os doze pares da França*, Magalhães e Salgueiro conquistaram o terceiro lugar, garantindo ainda o Estandarte de Ouro de melhor enredo. Porém os amigos do Rei não voltaram à França logo após a Quarta-Feira de Cinzas. Após pouco mais de dois meses, Rosa Magalhães e Salgueiro expõem o trabalho realizado para o carnaval daquele ano na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. De 05 de maio a 03 de junho “o samba” invadiu “um dos redutos dos artistas plásticos da Zona Sul”, como escreveu a jornalista Salete Lisboa (1990) para o jornal O Dia.

A exposição de Salgueiro e Rosa Magalhães no Parque Lage, intitulada *Salgueiro 1990*, é uma das primeiras - e poucas - inserções da festa carnavalesca em um espaço do circuito artístico contemporâneo carioca. A trajetória e o percurso, como veremos mais à frente, construído da Escola do Parque Lage de ser um local, desde o seu princípio, de experimentação, transdisciplinar e marcado por uma liberdade de expressão, somado à posição de Frederico Morais - crítico que assina um dos textos de apresentação da exposição -, que tem como principais nortes em sua carreira como curador e crítico a prática experimental e o desejo de expandir o que se entende como arte, são elementos distintivos para que esta exposição pudesse ser realizada no início da década de 1990. Tal conjuntura favorável faz do *Salgueiro 1990* uma exposição-chave, pela sua excepcionalidade, para melhor compreender esse diálogo entre arte contemporânea, seus espaços institucionais e o carnaval. Diálogo que foi construído muito mais na inserção de artistas visuais na festa carnavalesca do que desta em espaços destinados à tais artistas. Neste sentido, faz-se necessário dar uns passos para trás e olhar o contexto das décadas de 1960, 1970 e 1980 a partir de relações, inserções, encontros e pensamentos que criaram um cenário possível para a exposição de 1990 ser realizada.

1.1 Alguns passos para trás

Mas por que voltar 20, 30 anos? O que 1960 pode ter a ver com Rosa e Salgueiro no Parque Lage? Como já foi introduzido, tal exposição é uma das primeiras a trazer os elementos visuais de uma Escola de Samba para um espaço institucional de arte e este encontro não acontece de uma hora para outra. Um dos pontos de entendimento desta pesquisa é que se precisou de outros encontros e desencontros para que as manifestações de cultura popular pudessem adentrar tal sistema institucional de arte brasileiro. E é na década de 1960 que as discussões sobre cultura popular voltam a ganhar força no cenário artístico e intelectual carioca e brasileiro. Não à toa, por exemplo, é também na mesma década que temos o fatídico evento em que os passistas da Estação Primeira de Mangueira, junto à Hélio Oiticica, são barrados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ. Situações que fornecem caminhos, sejam positivos ou negativos, para uma maior compreensão acerca do diálogo tema desta pesquisa.

O início da década de 1960 foi marcado por significativas transformações no campo cultural e político dos grandes centros urbanos que reconstruíram um hegemônico discurso nacional-popular, tendo principalmente à frente os jovens universitários e a intelectualidade de esquerda. De acordo com o historiador Frederico Coelho,

As diretrizes de uma “cultura revolucionária” hegemônica, principalmente nos anos JQ-JG (1960-1964), ditavam um discurso em que o Brasil, um país subdesenvolvido, veria sua produção cultural de “alta qualidade” – mas ao mesmo tempo “nacional” e “popular” – erradicar esse mal. Campanhas de alfabetização, shows ambulantes, peças em portas de fábricas, filmes sobre favelas e diversos outros eventos (como a UNE Volante) ratificam essa postura. (COELHO, 2010 p. 69).

A possibilidade da arte e da política andarem juntas em prol de um bem maior, bem este que se pauta na eliminação de pensamentos imperialistas e alienantes, faz com que a esquerda se volte para tal discurso da valorização de uma cultura nacional, sobretudo popular. Neste sentido, surge a necessidade de se pensar a produção cultural e artística voltada para as massas, uma produção que enaltecesse os valores nacionais a fim de combater a invasão dos ideais europeus e norte-americanos, ou seja, uma busca pela descolonização a partir da supremacia da cultura nacional-popular. Bom exemplo desta virada de pensamento é Ferreira Gullar. O crítico, que no final da década de 1950 era um dos principais teóricos do movimento neoconcretista, redireciona sua atenção e suas ideias para o engajamento ideológico e político das massas a partir da cultura popular. A “arte pela arte” devia ser obrigatoriamente, em sua perspectiva, substituída pela arte à disposição da realidade social, arte à disposição de uma

consciência das massas. E é na cultura popular que os artistas e intelectuais devem se debruçar, pois é a partir dela que, segundo Gullar, pode haver reais mudanças sociais e políticas. Diz ainda que a importância do trabalho de cultura popular é justamente “de trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país” (GULLAR, 1980, p.84).

Esta virada de Gullar acompanha – não só, como também impulsiona – toda a agitação de se voltar para uma cultura efetivamente brasileira a favor da conscientização do povo, das massas. Fruto deste movimento é o surgimento em 1961 do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) – que viria tempos depois a ter como um dos seus presidentes, não coincidentemente, Ferreira Gullar. O CPC, criado por Carlos Estevam Martins, Leon Hirzsmann e Oduvaldo Vianna Filho, é fruto de certas insatisfações com o Teatro de Arena, - que, apesar de já possuir peças que se voltavam para a cultura popular, não se pensava na circulação e propagação das ideias (BARBEDO, 2011). No desejo de se pensar um Brasil livre das amarras imperialistas, o nacional-popular, para os cepetistas, se torna ferramenta de desmistificação da arte e de retirada dos artistas de uma posição intelectualizada e individualista, tornando-os agentes transformadores do social. Gullar (1980, p.84) diz que “o homem da cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do status quo, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe”. Então para os integrantes do CPC, a fim de tomar suas posições sociais e estar à disposição dessa nova função, a forma se torna secundária diante do conteúdo, da necessidade de realizar produções artísticas que priorizassem a capacidade de se comunicar com o público a partir de uma linguagem direta, acessível.

O CPC da UNE não foi a única organização em evidência a se pensar a cultura popular no início dos anos 1960. Outro exemplo, agora em Recife, é o Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado por intelectuais - artistas e educadores - como Ariano Suassuna, Paulo Freire e Francisco Brennand, sob apoio de Miguel Arraes, prefeito da cidade à época. Influenciando e servindo como experiência para o CPC, O MCP desejava promover a educação e elevação da cultura de seu povo. De acordo com o historiador Fábio de Souza,

Educar, essa foi a palavra de ordem do MCP. Educar pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, pela imprensa, pelas artes plásticas, pelo teatro, pela música, por meio de métodos informais de educação em praças públicas. [...] Tudo foi mobilizado, aglutinado, fundido, em prol desse objetivo: o denso folclore nordestino - o natalino, o carnavalesco e o joanino - que capitaneava as grandes festas populares (SOUZA, 2014, p. 11).

A necessidade de conscientização do povo é também uma das tônicas do Movimento. E tal conscientização se dá pela investigação e valorização das manifestações culturais do povo nordestino, influenciadas em certa medida pelos ideais folcloristas da época. O que nos interessa, neste momento, é compreender que a cultura popular, tanto pelos intelectuais no MCP, quanto pelos do CPC que vimos anteriormente, é tomada como algo a ser elucidado para os próprios populares. Sobre o MPC Souza diz que:

Por mais que os intelectuais do Movimento considerassem os testemunhos, os escritos e a vivência cotidiana dos populares indispensáveis na dinâmica educativa levada a cabo pelo MCP, existia uma hierarquia entre o saber vulgar e o científico.

[...]

Nesse plano, não era colocado em xeque que os populares tinham um determinado conhecimento, uma experiência, que eles tinham algo a dizer, faltava-lhes, apenas, os meios para se exprimirem. Nessa chave de entendimento, o homem do ofício era tido como aquele cujo trabalho manual lhe fornecia uma maneira *sui generis* de refletir, de ver o mundo (SOUZA, 2014, p. 80).

Já a filósofa Marilena Chauí, ao refletir criticamente sobre a construção do nacional-popular na década de 1960 pelos intelectuais a partir do manifesto do CPC, diz que seus artistas

Optaram por ser a vanguarda do povo, condutores, dirigentes, educadores.

[...]

Entre duas alienações — a da arte superior e a da arte do povo — e entre dois alienados — o artista superior e o artista do povo — insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas. Assim, através da representação triplamente fantástica — do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão — é construída a única imagem que interessa, pois é ela que se manifesta no Manifesto: o jovem herói do CPC (CHAUI, 1982).

Notemos por estes dois exemplos que a cultura popular e suas manifestações ganham centralidade na discussão sócio-cultural do país pelos artistas e intelectuais de esquerda, porém vistas sob uma ótica problemática de hierarquização dos saberes. O que é produzido e vivenciado pela massa precisa ser explicado à própria massa. Da necessidade de tornar a realidade de uma sociedade em mais justa ou de liberar esta das dependências imperialistas, acredita-se num agente transformador, educador. Os artistas, os intelectuais estão à serviço de uma arte para o povo, e não de uma arte com o povo. Neste sentido, o resgate do popular está muito contaminado pela ideia de salvação e da preservação dos valores nacionais e não sendo

alcançado pelas suas próprias significações e características que trazem organicidade e identificação ao seu povo. O nacional-popular dos anos 1960 conduzido por tais movimentos, em certa medida, é e não é positivo para a cultura popular. De um lado é positivo, pois esta se beneficia das discussões geradas que trazem deslocamentos, novas percepções e alcances que antes não tiveram, além de novamente desviar de uma marginalidade que lhe é recorrente: não à toa, o samba, as Escolas de Samba e outras manifestações ganham mais evidência nesta época. De outro, não é, pois essa valorização vem envolvida por objetivos ideológicos, potencializando a transformação do que é cultura em produto de consumo.

Segundo o artista Carlos Zilio (1980), o CPC e o MCP “é de certo modo a atualização de uma posição de arte social que vinha solidificando-se desde a década de 1930”. Esse modo de fazer arte, que pensa em sua função social, não é exclusivo de tais organizações na década de 1960. Apesar de se distanciar da necessidade de produzir arte revolucionária para as “massas”, o Cinema Novo é outro exemplo de fruto dessa efervescência cultural acerca do projeto nacional-popular. Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas traziam para o cinema brasileiro produções que abordavam questões sociais, econômicas e políticas, conseqüentemente indo de encontro com as produções norte-americanas homogeneizadas, industriais que chegavam ao país. Apesar, por exemplo, de *Cinco vezes favela*, um dos primeiros filmes ligados ao movimento cinemanovista, ser realizado dentro do CPC, poucos meses depois os cineastas se distanciaram do Centro em razão das divergências de ideias acerca da liberdade de expressão e de autoria da obra. Segundo a historiadora Mariana Barbedo (2011, p. 178), Cacá Diegues, um dos realizadores do filme referido, “defendia uma produção artística, na qual a arte fosse uma manifestação pessoal (ainda que atenta à realidade social); em contrapartida, o CPC via a arte como meio de alcançar um objetivo político, o socialismo”.

Apesar do embate de ideias, o CPC e o Cinema Novo - mas aqui também se inclui o MCP, Paulo Freire com seu projeto de educação e cultura popular, a virada de Gullar, o engajamento acadêmico estudantil de esquerda e outros movimentos - buscavam uma descolonização do país, voltando-se para a realidade brasileira e suas culturas, seu povo, sua “massa”. Este olhar para dentro e a valorização do que aqui é produzido trazem para evidência as culturas populares e manifestações e nos ajudam a compreender um caminho para esse encontro destas com as artes visuais e seus sistemas. A abertura de interesses indica novos diálogos e direcionamentos, onde é possível presumir um campo favorável para construção mais imediata desse encontro. Porém, não é tão simples.

As artes plásticas, que vinham dos anos 1950 consolidando o concretismo e neoconcretismo em São Paulo e Rio de Janeiro - respectivamente -, impunham dificuldades, por exemplo, para o CPC quando se desejava produções que se comunicassem diretamente com o público, não importando a estética, mas sim a linguagem acessível, eficaz. Zilio (1980), sobre tal incompatibilidade, diz que a arte construtivista afasta qualquer possibilidade de interação com a representação. Para o didatismo almejado, os artistas traziam subjetividade artística; para limitações, liberdade; para coletividade, autoria. Esses desencontros fazem com que os artistas plásticos pouco se detivessem ao projeto de valorização das culturas populares que ocorria no início da década de 1960. Mas toda regra tem suas exceções e a partir delas que se constroem brechas para um entendimento mais emaranhado dessa efervescência cultural da época.

Hélio Oiticica e Carlos Vergara são dois artistas que chegam às manifestações populares diferentemente daqueles que valorizavam estas enfaticamente pelo resgate de autenticidade brasileira. Oiticica e Vergara, explicitamente, são dois artistas advindos de classe média que adentram o carnaval popular carioca - veremos mais à frente as problemáticas reveladas por esses deslocamentos -, mas que o entendem como contemporâneo e sem a objetividade de construir um diálogo entre uma arte erudita com a popular. Esses diálogos foram consequência, não propósito. E é aqui que, embora inicialmente o discurso de valorização das culturas populares no início dos anos 60 aparente um caminho linear, ganha complexidade, contornos.

Hélio Oiticica chega à Estação Primeira de Mangueira em 1963 a convite dos amigos Amilcar de Castro e Jackson Ribeiro. Os dois seguiam a mesma situação que Oiticica: artistas plásticos que não eram carnavalescos da Escola, tampouco do mundo do carnaval. Jackson Ribeiro, que nos anos anteriores participou das Bienais de Veneza e Paris, surge em Mangueira para auxiliar na confecção de carros alegóricos. Curiosamente desse encontro resultou uma participação de Ribeiro no XIII Salão Nacional de Belas Artes, em 1964, com duas peças que foram construídas para o desfile da Mangueira, apelidados pela própria comunidade mangueirense de *Fausto* e *Faustina* (SOARES, 2013, p. 66). Já Amilcar de Castro, embora já assistisse aos desfiles, é trazido ao interior deste universo também para auxiliar na confecção de carros alegóricos. Sobre sua chegada à Mangueira - e consequentemente de Oiticica - Castro em entrevista diz:

[...] tinha um amigo meu que era diretor da Mangueira. Ele me procurou para dizer que a escola estava quebrada, sem dinheiro, e pediu para que eu ajudasse. O tema do desfile daquele ano era "Preto Velho". Fiz três painéis enormes, baseados em

desenhos do Debret. Eles ficavam em cima de um carro. E dentro do carro ia um anão, empurrando a tralha toda. Um negócio incrível: Carnaval é Carnaval. Pensei em pintar um dos painéis de verde. E pensei: esse verde, só chamando o Oiticica. Ele veio e pintou o verde. E ficou encantado com a Mangueira, virou passista da escola. [...]
Nunca fui muito de carnaval. Eu era mais de beber, mesmo. No Rio, ia ver os desfiles. Achava bonito (CASTRO, 2002).

Interessante perceber que a chegada de Oiticica à Escola de Samba se deu por outros dois artistas plásticos que não se relacionaram com o carnaval no sentido de se conectar ao popular por convicções ideológicas. Hélio Oiticica, de acordo com o historiador da arte Michael Asbury (2006), foi atraído pelo carnaval das Escolas de Samba como indivíduo. A experiência dele com a Escola e posteriormente com a própria comunidade só vai ser incorporada ao seu trabalho mais à frente. Entre *parangolés*, *bólides* e *penetráveis*, obras do artista que sofreram impacto do encontro com a geografia e as pessoas de Mangueira, falemos aqui de parangolé.

O samba para Oiticica foi um dos pontos centrais para mudança de seus processos artísticos. Foi na dança improvisada, livre dos sambistas e no corpo ritmado que o artista compreende a possibilidade de expansão de suas teorias e de sua arte. *Parangolé*, uma obra iniciada neste contexto de 1964, que para acontecer necessita da participação do espectador, traz o corpo e o movimento, traz o samba e as artes plásticas, traz a organicidade que muito se almejava entre arte e cultura popular. Porém, essa experiência, que a posteriori se torna mítica, foi também marcada por tensões.

Muito já se foi escrito e discutido sobre a proibição de entrada de Oiticica, dos passistas e ritmistas da Mangueira na exposição *Opinião 65* no MAM-RJ pela sua direção e consequentemente a apresentação nos jardins do museu dos parangolés ao som do samba. Visto inicialmente como um evento que refletiu de certo modo o contexto de institucionalização da arte da época e as dificuldades de presença de artistas não-euroamericanos nestes espaços (ASBURY, 2006), tal proibição também revela um latente racismo e preconceito social. Mesmo com toda efervescência aqui trazida da década de 1960, com a valorização das culturas populares, com o samba e as Escolas de Samba ganhando centralidade na vida cultural da cidade, um espaço institucional de arte ainda fechava suas portas para o popular e para a população negra. Significativo para pensarmos a recorrência das ausências da visualidade do carnaval em espaços institucionais da cidade que se verifica até hoje, principalmente se nos atentarmos ao fato de que o MAM-RJ, como veremos no capítulo 3, só veio a trazer uma obra visual do carnaval de Escola de Samba para seu espaço em 2020.

Para não dizer que o Museu, mesmo que indiretamente, não tenha abarcado o carnaval em alguma de suas exposições, há duas ocorrências: aconteceu em 1968, sob organização de Frederico Moraes, então coordenador dos cursos do MAM-RJ, o *Arte no Aterro*, evento ocorrido nos jardins próximo ao museu, e Oiticica levou para o *Apocalipopótese* novamente os passistas da Mangueira vestidos com seus parangolês; já quatro anos após esse evento ocorre a *Ex-posição*, mostra coletiva organizada por Carlos Vergara, onde fotografias suas e de Bina Fonyat do carnaval de 1972 compuseram a grande exposição. Com oito ambientes temáticos, sendo uma delas com tais fotografias, a exposição era, a convite do MAM, para ser uma individual de Vergara. Contudo, a fim de se posicionar criticamente acerca da realidade sócio-política do país, o artista decide realizar uma mostra coletiva. Tal contexto político do início dos anos 1970, em continuidade à forte repressão autoritária marcada desde o AI-5, promulgado no final de 1968, faz inclusive que a exposição seja fechada precipitadamente devido à censura de obras. Mesmo contexto também que, segundo o pesquisador Maurício Barros de Castro (2021, p. 33), “teve grande impacto nas instituições artísticas e motivou o ‘olhar para fora’ dos ateliês e museus. O que artistas como Vergara buscavam ao se lançar nesse movimento era um encontro com a realidade social do Brasil, também representada pelas culturas populares”.

Carlos Vergara se volta para o carnaval de rua carioca, mais especificamente para o bloco de rua Cacique de Ramos. Um novo grande encontro acontecia. O artista, como Oiticica, foi atraído pela visualidade e não pela tradicionalidade cultural buscada pela intelectualidade à época. Castro (2021) diz que Vergara buscava com suas fotografias evidenciar a “qualidade estética” e não documentar a folia do bloco. Dessa forma, as imagens, que circularam em espaços institucionais artísticos como museus e até mesmo na Bienal de Veneza de 1980, forneceram novos caminhos para esse intercâmbio entre arte contemporânea, seu sistema e a cultura popular. Distintamente de como iniciamos este capítulo, Vergara diz que “[...] a operação chamada de arte minha foi de deslocar daquele lugar do carnaval, que é um pouco o lugar do esquecimento, para um outro lugar, o museu, que é um lugar de memória, de lembrança e de permanência” (VERGARA *apud* CASTRO, 2021, p. 40).

Proveitoso perceber como a visualidade do carnaval, mesmo que indiretamente, vai adentrando o circuito de arte e como isso fornece a possibilidade de outros olhares e outros cenários para o que é realizado nesta manifestação popular. O carnaval muitas vezes já foi tema de obras modernistas com Tarsila de Amaral, Di Cavalcanti, Djanira e outros artistas, inclusive ocupando de forma significativa o circuito artístico, porém visto predominantemente pela ótica do festejo. Oiticica e Vergara trazem um olhar para o carnaval - que é festa e é

popular - experienciado pela complexidade que o molda, que o mantém vivo e pulsante. A riqueza estética e de saberes que constitui o carnaval, seja ele de avenida ou de rua, é percebido e absorvido por esses dois artistas.

Mas esse diálogo de artistas com tal manifestação popular, aqui falando mais especificamente das Escolas de Samba, pode ser dado a partir de outras vivências. É comum desde o século XIX a participação de artistas plásticos, advindos da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, na realização de elementos visuais para as festas carnavalescas da época, como ranchos, grandes sociedades e clubes. A historiadora da arte Helenise Guimarães (1995, p. 94) diz que “artistas da ENBA, como Modestino Kanto, Manoel Faria e Calixto Cordeiro, levaram para os ‘atelier’ das Grandes Sociedades e Ranchos seus conhecimentos especializados e eram disputados por sua competência”. Pela necessidade de mão de obra especializada para um melhor resultado na apresentação, era recorrente artistas que dominavam as técnicas fazerem parte da produção do carnaval. Identificados como técnicos, não ganhavam a centralidade de tomada de decisões nos desfiles como viriam a ganhar a partir da década de 1960. Esta década e a seguinte são marcadas na historiografia carnavalesca pela inserção de artistas que não eram do mundo do carnaval e que tomaram a frente das decisões visuais dos desfiles, a partir da “Revolução Salgueirense” (casal Dirceu e Marie Louise Nery, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nilton Sá) e, posteriormente, nos anos de 1970 com a chegada de Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Licia Lacerda e Maria Augusta¹.

Fernando Pamplona, cenógrafo e então professor da ENBA, chega a Acadêmicos do Salgueiro em 1960 a convite do presidente Nelson de Andrade, que, no desejo de ver sua escola campeã, vinha apostando nas transformações estéticas e conceituais. Pamplona, mesmo com a centralidade que ganha posteriormente a respeito dessas transformações, diz que “a única coisa que eu fiz foi continuar o trabalho de Nelson de Andrade, revolucionando o enredo, que é o princípio de tudo”(GUIMARÃES, 2015, p. 226). Há muita literatura sobre essa chegada de Fernando Pamplona no Salgueiro e como ela impactou diretamente os rumos dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, principalmente a respeito da plasticidade. O que aqui pretendemos destacar é como o artista junto ao seu grupo, chancelado por um presidente que desejava transformar, trabalham enredos que vão ao

¹ Como alguns outros exemplos, temos em em 1963 e 1964, Ana Leticia, artista plástica, propondo os enredos da União de Jacarepaguá; já em 1966, Béatrice Tanaka, cenógrafa e ilustradora, realizando as fantasias da Portela; e em 1978, Kalma Murтинho, figurinista, assinando como carnavalesca, junto com Julio Mattos o enredo *Dos carroceiros do imperador ao palácio do samba*.

encontro da efervescência cultural que aqui inicialmente discutimos acerca do resgate do nacional.

Fugindo dos temas patrióticos que vinham sendo desenvolvidos pelas Escolas, Salgueiro, sob direção de Nelson de Andrade, já trouxera desfiles como *Navio Negreiro* com Hildebrando Moura em 1957 e *Viagem pitoresca através do Brasil - Debret* em 1959 com o casal Dirceu Nery e Marie Louise Nery - aqui já buscando novas soluções plásticas. Ganhando ainda mais pujança dos anos 1960 em diante, com Pamplona, Arlindo Rodrigues e Andrade, a Escola traz enredos voltados para a importância do negro na narrativa brasileira. *Quilombo dos Palmares* em 1960, *Vida e obra de Aleijadinho* em 1961 e *Xica da Silva* em 1963 são exemplos de enredos que valorizam o negro e a negra como personagens fundamentais para a história do país e que, não coincidentemente, se alinham com as ideias de nacional-popular que pulsavam na mesma época.

O historiador da arte Leonardo Antan (2020) explica que o ingresso de Pamplona ao Salgueiro nunca é visto como exemplo da atuação de um artista em uma manifestação popular em análises sobre tal efervescência cultural do início da década. Antan alerta que o exemplo de Pamplona

pode ser, na verdade, um dos mais elucidativos e claros exemplos da atuação desses artistas e intelectuais brasileiros, por se tratar de um campo cultural então visto como “popular” e/ou “folclórico” e não dos meios artísticos institucionalizados. Sem falar do grande alcance massivo que os desfiles vinham conquistando, marcando mais ainda essa ideia de popularização do “projeto engajado” discutida no período. (ANTAN, 2020, p. 209)

Como exemplo desse alinhamento, Antan traz como caso o texto de apresentação de enredo de 1961, onde se buscou expor que os temas negros escolhidos como enredos pelo Salgueiro era uma reaproximação com suas bases de criação popular, indo de encontro com os enredos patrióticos e a influência negativa dos teatros de revista aos desfiles. Em sua leitura, Antan diz que

é notório entender que os espetáculos do teatro de revista eram vistos como meros “enlatados” de uma cultura estrangeira e que devia ser expurgada, na valorização da nossa mais autêntica “brasilidade”. [...] Assim, as vedetes transformadas em passistas e os exagerados leques de plumas deveriam ser substituídos pelas fantasias mais simples e “verdadeiramente” negras, tentando expurgar a herança da “cultura de massa” na “cultura popular”. (ANTAN, 2020, p. 211)

Esse alinhamento de ideias é um expressivo exemplo de como as Escolas de Samba estão em diálogo constante com seu tempo sócio-histórico e artístico. A “revolução

salgueirense” amplifica não somente os novos caminhos que os desfiles assumiram, como também a discussão acerca da valorização do que é brasileiro e da inserção de artistas e intelectuais em manifestações de culturas populares. Amplifica sobretudo as desigualdades desse diálogo, uma vez que as classes artística e intelectual são recebidas - por necessidade, interesse ou desejo - pelas classes populares, porém as mesmas não são compreendidas pelos espaços institucionalizados e sua intelectualidade como agentes artísticos. O caso do MAM e a Mangueira é emblemático neste sentido. Tais encontros e desencontros, ratifico, trilham um percurso tortuoso que nos faz entender como não é trivial a realização de uma exposição de carnaval acontecer como a do Salgueiro e Rosa Magalhães no Parque Lage em 1990, mesmo que 30 ou 20 anos depois desse contexto.

E por falar em desigualdades, encontros e desencontros, resgatamos o que Antan (2020) traz sobre o grande alcance que as Escolas de Samba e seus desfiles estavam conquistando. Esse alcance, que vem a ser necessário para a consolidação e maior fortalecimento de uma manifestação popular que vinha ocupando uma posição marginal diante da cultura da cidade e do país, ganha outras perspectivas quando se analisa o que é conhecido como “invasão da classe média”. O interesse desta classe pela Escolas de Samba e os desfiles é forjado por um conjunto de fatores que inclui desde o espaço que vinha sido ocupado de legítima festa carnavalesca carioca - deixado pelas outras festas - a outros que aqui já vimos, como a modernização dos desfiles e seus maiores cuidados estéticos, técnicos e organizacionais ou mesmo a valorização do nacional-popular e suas consequências. Tal inserção, não só dos artistas na realização dos desfiles, mas também como espectadores e consumidores, faz com que seja trazida a discussão, que perpassa quase toda a história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, sobre o embate entre tradição e modernidade. Para aqueles que buscam nas manifestações de culturas populares uma certa pureza e autenticidade, essas constantes aberturas das Escolas de Samba condicionam a uma descaracterização ou um aniquilamento de suas essências. Porém, elas, de forma geral, não estão muito preocupadas com isso.

Sobre, por exemplo, uma outra abertura que foram as disputas promovidas pela Coca-Cola entre as Escolas de Samba que ocorreram no final da década de 1950 até início de 1960, Danielle Kiffer e Felipe Ferreira dizem que

[...] As escolas de samba, por sua vez, dialogavam pragmaticamente com a fábrica de refrigerantes, numa atitude própria da definição contemporânea de cultura popular que, como ressalta Storey (2009, p. 82), rejeita os conceitos relativos à “pureza” e “tradição” destacando as “questões referentes ao poder social” manifestadas nas “práticas culturais do dia a dia”. Esse mesmo pragmatismo

permitiria às escolas de samba aceitar a integração da “classe média” a suas atividades “tradicionais”, abrindo seus ensaios à “turma da Zona Sul” e assimilando novos procedimentos capazes de traduzir, em novas formas de expressão estética, o diálogo entre dois grupos sociais. (KIFFER, FERREIRA, 2015, p. 67)

Na busca por legitimação e prestígio, por profissionais que possam trazer o campeonato para suas Escolas, por necessidade financeira e entre outros motivos, as aberturas se tornam naturais - ou às vezes naturalizadas - para as agremiações. Um entendimento de completa passividade diante de uma cultura dominante faz com que reduzamos as plenas capacidades que os agentes das Escolas possam ter de realizar diálogos nesses intercâmbios, por mais desiguais que possam ser.

Oiticica em conversa com Vergara em 1973, por exemplo, diz entender que as pessoas que não fazem parte do carnaval nos desfiles são “engolidas”.

HO: É tão escrotizado, você entende? Que não adianta, as pessoas ficam boçalizadas, ficam perdidas. Por exemplo, Djalma bicheiro, presidente da Mangueira, chega lá um intelectual pra coisa, ele faz um joguinho assim, mas o jogo é um jogo que ele escrotizou, ele acabou com o jogo do intelectual, porque a coisa dele é tão mais forte. Primeiro, ele não absorveu aquilo, você acha que Djalma vai absorver uma coisa qualquer que uma pessoa lá tem na cabeça? Então a coisa acaba virando um jogo.

CV: A visão de Djalma em relação a esse intelectual é usar esse intelectual, não é?

HO: É usar, o que eu acho ótimo, eu acho ótimo. (OITICICA; VERGARA, 1973 apud CASTRO, 2021, p. 164)

O intuito aqui não é romantizar as relações de poder forjadas quando da chegada dessa classe média que almeja sobretudo entretenimento. Há sim desigualdade e problemas críticos acerca desse embranquecimento do carnaval popular do Rio de Janeiro. A lógica de turistificação se intensifica e o produto espetáculo gera complexas consequências que afetam direta e negativamente a quem vive diariamente o carnaval, em suas comunidades, seus barracões, suas quadras. Porém é importante compreender que tal “invasão” foi em parte permitida pelas Escolas de Samba diante das aberturas aqui já citadas. Não há uma passividade, onde uma classe dominada assiste sentada a classe dominante dominar. Há jogo de interesses, há intercâmbio, há capacidade de entendimento dos hibridismos.

Essas trocas e dissensos que vimos, tanto dos artistas e do circuito de arte com a cultura popular e especificamente o carnaval, quanto deste com aqueles, vem a modificar o modo como percebemos a exposição de 1990. O Parque Lage quando possibilita que a visualidade de um desfile adentre um espaço institucional de arte, marca-se temporalmente na história da arte e das exposições brasileiras como uma das primeiras instituições a trazer o

carnaval para seu espaço. Veremos que não foi a primeira, mas começar por ela faz com que não nos detenhamos em uma história cronológica das exposições sobre carnaval e sim nesses encontros e desencontros que moldam as ausências de entendimento da festa como fonte produtora de arte contemporânea. E é justamente no sistema de arte que vai se transformando a partir da década de 1970 que agora vamos nos deter para que possamos compreender um pouco melhor como se deu essa abertura do sistema contemporâneo para outras linguagens e visualidades.

1.2 Isto (ainda não) é arte? As brechas dos anos 1980

A equação pretende-se simples: se algo não está nos museus é porque os responsáveis por estes não o veem ou não querem naquele momento vê-lo como arte. Mas a aparente simplicidade carrega consigo muitas problemáticas e discussões acerca dessas classificações do que é ou não é arte. Quem classifica? A quem interessa as classificações? Como o que não era entendido como arte vira arte? “É ou não é”?

O sistema de arte - e objetivando mais: os agentes e instituições que o integra - dispõe de muitas respostas para tais questões. Os museus, galerias, mercado, colecionadores, curadores, historiadores e críticos de arte e mesmo os artistas formam esse sistema, cada qual com seu maior ou menor poder de decisão, que basicamente dita as regras do jogo. O que é mais aceito e o que é marginalizado depende em grande medida do que pretende tais agentes em determinado tempo histórico. Um sistema que acolhe certas linguagens e refuta outras. E por esse jogo complexo de escolhas que podemos compreender as muitas controvérsias, os porquês sem respostas, as fricções, os desejos de mudança de determinada época. Neste sentido, importa entendermos o contexto que faz duas instituições (Parque Lage com a exposição de Rosa Magalhães e Salgueiro em 1990 e, como veremos no próximo capítulo, Galeria Cesar Aché com Fernando Pinto em 1983) desse sistema da arte local se abrir para o carnaval, sistema este que até então era completamente fechado para a visualidade da festividade. Em que conjuntura foi dada essa possibilidade de diálogo? São exceções ou o sistema local sofria mudanças?

Nas décadas de 1960 e 70 encontrávamos em contexto nacional um sistema de arte ainda muito fechado. Mesmo muitos artistas da época trazendo novas linguagens, experimentando novos suportes e até radicalizando algumas práticas, o sistema, mas

principalmente o recente mercado de arte na década de 1970, ainda privilegiava suportes tradicionais e a narrativa histórica do passado (BRITO, 2005, p. 54). É a partir da década de 1980 que começamos a vislumbrar uma abertura, que também, em passos mais ligeiros, se via em contexto internacional. A seguir elencaremos brevemente alguns acontecimentos desta década para compreendermos como essas aberturas refletem na mudança do entendimento do que pode ou não pode ser visto como arte e adentrar o seu sistema.

Iniciando a partir do contexto internacional, é interessante trazer o que Asbury, por exemplo, ao pensar sobre o grande desejo atualmente, no campo internacional, de museus acerca da produção de Hélio Oiticica - diferentemente das décadas de 60 e 70 -, elenca brevemente como algumas razões que acredita ter contribuído para tal mudança:

Um resumo bem breve seria posicionar suas origens como talvez localizadas historicamente em publicações como *Orientalismo*, de Edward Said, de 1978, e a exposição dos processos ocidentais de construção do seu outro. Em paralelo à emergência da disciplina de estudos pós-coloniais, outros fatores, como a expansão do mercado tradicional de arte 'ocidental', contribuíram ainda mais para esse processo, quando durante os anos 1980 esse mercado começou a olhar para além das já saturadas Europa e América do Norte. A isso se seguiu uma explosão nos anos 1990 de bienais internacionais de arte contemporânea e grandes mostras que se baseavam numa combinação de interesses do mercado e projetos de afirmação cultural local. Esses fatores detonaram um crescimento exponencial na exibição internacional de artistas que tinham papéis-chaves no desenvolvimento da arte contemporânea em seus respectivos contextos 'não-canônicos'. (ASBURY, 2006)

Ainda que se diga respeito ao contexto internacional, é interessante perceber que uma parcela da arte contemporânea brasileira ganha destaque neste circuito a partir dos anos 1980 quando da repercussão das ideias trazidas por Said em *Orientalismo* e dos debates sobre o multiculturalismo, cujo sistema se voltava para a produção dos países ditos terceiros-mundos a fim de estreitar novas relações comerciais e artísticas. Essa abertura para o novo, para o outro, reverbera, mesmo que difusamente e sob uma ótica hegemônica, no sistema local, como por exemplo questões da inserção de artistas jovens e do retorno à pintura, como veremos mais adiante. É bom salientar também que é um sistema que ainda se via diante da necessidade de uma legitimação externa para que pudesse se estruturar e se consolidar.

Já em contexto nacional, o mercado de arte brasileiro, ainda que muito incipiente e voltado aos valores tradicionais na década de 1970, faz com que o circuito ganhe movimento a partir dos anos 80, seja para acolhimento ou enfrentamento. O circuito expositivo do Rio de Janeiro, por exemplo, vem a ampliar com aberturas de mais galerias comerciais, centros culturais e outros espaços, como a reabertura do Paço Imperial como centro cultural em 1985, Espaço de Arte do Banco Central em 1987, a inauguração do Centro Cultural do Banco do

Brasil em 1989 e a consolidação do EAV Parque Lage como espaço institucional. A depender da instituição - uma vez que muitas têm dificuldade de acompanhar o que vem acontecendo na dinâmica artística atual -, tais espaços como ponto de divulgação e legitimação da arte auxiliam na circulação de novas ideias e artistas que, de forma geral, podem vir a ser cooptadas pelo sistema maior. No caso da década aqui em questão, à primeira vista pode aparentar uma época de pouca circulação de novas ideias.

A década de 1980 é comumente conhecida na história da arte brasileira pelo retorno da pintura. De forma genérica, ela é lembrada, em contraposição à prática experimental dos anos de 1970, pela recentralização da pintura na história da arte internacional e também brasileira. De fato, a pintura sobressai nas críticas, nas montagens das exposições da época - exemplos como *Entre a Mancha e a figura*, exposição no MAM-RJ em 1982 com curadoria de Frederico Morais e *Pintura como Meio*, exposição realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP em 1983 - e até mesmo da Bienal de São Paulo de 1985 quando da realização da polêmica expografia *Grande Tela*, onde diversas pinturas de grandes dimensões de diversos artistas nacionais e internacionais foram postas em um grande corredor, muito próximas umas das outras². O crítico de arte Fernando Cocchiarella explica que da mesma forma como acontecia no Brasil, onde depois de 20 anos de desmaterialização da arte houve o retorno da pintura, o mesmo fenômeno ocorria também em contexto internacional:

Os anos 80 foram, também para a arte internacional, caracterizados pela reconquista da hegemonia da pintura, após 20 anos de experimentação de meios, suporte e materiais não convencionais, que haviam ampliado o campo de intervenção do artista para quase todas as esferas da ação humana. A natureza (land art), os espaços urbanos e institucionais (intervensões e instalações), o corpo (body art e performances) e o conceito (arte conceitual) tornaram-se ao longo dos anos 60 e 70 uma espécie de campo expandido da própria arte. (COCCHIARALE, 2004, p. 234)

Uma geração de artistas brasileiros que ficou conhecida como Geração 80 é marcada pela busca hegemônica de um retorno à pintura como expressão nacional que favorecia um mercado que ainda se pautava em valores tradicionais, no entanto essa hegemonia mascara uma pluralidade que permanecia à época, sem exatamente uma ruptura com as décadas anteriores. Iniciativas coletivas de artistas como *3Nós3* e *A Moreninha*, por exemplo, vão de encontro com esse circuito dominante. O grupo paulista *3Nós3*, formado Hudnilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França, inicia suas ações ainda 1979, mas até 1982 permanece intervindo nos espaços públicos da cidade a fim de questionar os padrões, as rotinas da cidade, do circuito

² Cf. REINALDIM, 2012.

artístico e sobretudo do mercado de arte, quando, por exemplo, lacram galerias da cidade com um “X” de fita e deixam colado a frase “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. Já o grupo carioca *A Moreninha*, formado por muitos artistas da época como Beatriz Milhazes, Ricardo Basbaum e Enéas do Valle, também não se conformavam com o que o mercado e o sistema impunham, realizando, entre 1987 e 1989, ações e intervenções no circuito artístico que questionavam a História da Arte eurocêntrica e suas reverberações no sistema local.

O discurso da primazia da pintura engana os olhos mais desatentos - ou mesmo os já intencionados. Muitos artistas, mesmo que não seguindo fielmente o que era realizado nos anos 1970, continuam a experimentar novos suportes e linguagens. A diferença é que esta experimentação não se pretendia romper com a tradição e impor algo necessariamente novo, mas fazer dialogar com as múltiplas referências, desconstruir a rigidez da modernidade e se apropriar deste trânsito (MONTEIRO; JUNIOR, 2014). Neste sentido, a exposição *Como vai você, geração 80?* exemplifica essa diversidade de produções que explora outros materiais e suportes e que ao mesmo tempo tem a pintura como grande expressão.

A exposição ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984 é considerada um marco na historiografia artística brasileira em função de trazer mais de 120 artistas, predominantemente jovens, com uma diversidade de práticas artísticas - ainda que também sendo considerada, pelo grande volume de pinturas expostas, um fortalecimento substancial do discurso da primazia. Uma ideia de juventude, que já havia sido evocada por outras exposições como a *Pintura como meio*, é trazida para a exposição do Parque Lage, mapeando essa jovem arte brasileira, onde muitos por exemplo ainda estavam em formação ou recém-saídos de escolas de artes. Importante pensar como essa chamada vem acompanhada de frescor com novas ideias, uma atualização, indo ao encontro do que intencionavam os curadores acerca de uma mostra com menos formalismos, enquadramentos e postulados históricos. No catálogo da exposição, os curadores Marcus Lontra, Sandra Magger e Paulo Roberto Leal (1984) diziam que se tratava “enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir seus lábios com batom vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos”.

Tal interesse em desestruturar “a arte” dialoga com o que vinha sendo aos poucos engendrado, pelo menos desde a década de 1960, na produção contemporânea artística e teórica: a perda de enquadramento. Novos suportes, novas relações, novos entendimentos do

que, por exemplo, vem a ser escultura³, do que vem a ser arte e até mesmo do que vem a ser história da arte. O “fim” que trazem os historiadores e críticos de arte Arthur Danto e Hans Belting em seus célebres livros⁴ vem a discutir não exatamente um fim, mas uma mudança de rota para a Arte e sua História. O que vinha sendo entendido como arte foi - novamente⁵ - esgarçado, ampliado a tal ponto que modelos pré-estabelecidos foram desmontados e reestruturados com novos repertórios. Se até então os enquadramentos da História da Arte tinham uma importância para estabelecimentos de cânones, a crise, a partir da ampliação de linguagens e suportes artísticos, faz dissolver os emolduramentos, provocando reconfigurações no sistema da arte. Belting, sobre os enquadramentos, diz que “tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte”(BELTING, 2006, p. 36).

E é então que voltamos ao início deste subcapítulo: se algo não está nos museus, o algo ainda não é visto como arte. Se era impossível pensar a visualidade do carnaval exposta e integrando acervos de museus, eram os enquadramentos que não permitiam seu ingresso. Contudo, a desestruturação desses mais rígidos e tradicionais, faz com que percebamos condições mais favoráveis para que a arte do carnaval consiga ocupar outros espaços artísticos. O historiador da arte Ivair Reinaldim, em sua tese sobre a produção crítica e artística brasileira dos anos 1980, em relação ao contexto internacional diz que, diferente do que se esperava, acabou

promovendo o multiculturalismo e o desejo de reavaliação da história da arte (“uma ciência europeia”), mediante a reivindicação de que artistas e produções artísticas de origens diversas, colocados à margem da “história”, deveriam ser incluídos nesta tão problemática narrativa-mestra; questões que serão recorrentes nas décadas de 1990 e 2000 e que marcarão particularmente o processo de assimilação (de parte) da arte brasileira no contexto internacional. (IVAIR, 2012, p.106)

Esse desejo de reavaliação faz com que emergjam perguntas sobre produções artísticas e culturais que ainda não foram inseridas no circuito artístico e teórico, mas sobretudo como as conjunturas estão sendo propiciadas às mesmas produções poderem ser vistas como arte. A inclusão de jovens artistas, novos suportes, abertura da arte e de sua história para outras

³ A crítica de arte Rosalind Krauss escreve um ensaio seminal sobre as ampliações do entendimento do que vinha a ser escultura na década de 1960. Cf. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137.

⁴ Cf. DANTO, A. "Após o fim da arte." Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.; BELTING, Hans. O fim da história da arte. Trad. Rodnei Nascimento. 1ª ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁵ “Estamos prestes a ampliar o conceito de modernidade, assim como sempre ampliamos o conceito de arte quando quisemos estender a sua aplicação” (BELTING, 2006, p. 28)

linguagens faz com que possamos vislumbrar ambientes favoráveis para uma exposição, como a de 1990 no Parque Lage, vir a acontecer.

1.3 “Carnaval rima com artes plásticas?”⁶: a exposição

Começamos pelo fim: 4.827. Este é o número total de visitantes registrado em documento⁷ do Parque Lage das exposições que foram realizadas em sua galeria no ano de 1990. Das quatro exposições do ano, a *Salgueiro 1990* foi a que teve mais visitantes. Apesar de não se comparar às exposições com obras de mestres modernos que ocorriam na mesma década no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com filas dando voltas em quarteirões, a de Rosa Magalhães e Salgueiro no Parque Lage deixam para trás as outras três exposições ocorridas na própria instituição, como individuais de Celeida Tostes, Luiz Henrique Schwanke e uma coletiva de fotografia, e sendo superada no ano anterior somente pela primeira exposição do Arthur Bispo do Rosário em um espaço artístico, que teve 6.000 visitantes.

Começamos por quantidades para compreender qualidades. Pensar primeiramente em números gera desconfiança àqueles que buscam o oposto dos que engendram - e se fazem em - uma sociedade industrial e estruturada para produzir resultados. Porém aqui pontuar o número de visitantes, comparada às outras exposições ocorridas no mesmo espaço, revela uma exposição que, apesar de - ou devido a - sua excepcionalidade, lida com o interesse de um público. Não temos a informação de como eram os perfis desses visitantes, se predominantemente eram pessoas que frequentavam com regularidade a galeria ou que foram conhecê-la especificamente por conta desta exposição, mas a grande receptividade comprovada em números provoca discussões acerca desse diálogo produzido no encontro de um espaço institucional artístico com um conjunto de obras que não foram pensadas e produzidas para este mesmo espaço. Um encontro como esse podia resultar em poucos visitantes registrados e do mesmo modo seria um marco histórico para a historiografia da arte carioca, como esta pesquisa tem o desejo de afirmar. Porém, mesmo não sendo, na maioria das vezes, sua finalidade fim, saber que a exposição chegou a um grande número de pessoas,

⁶ MILLEN, 1990.

⁷ Programação das exposições do ano de 1990. Disponível em https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/programacao-das-exposicoes-do-ano-de-1990/#&gid=tainacan-item-attachments_id-80639&pid=1. Último acesso em 10 de fevereiro de 2022.

gerando desejo e interesse em saber mais sobre a construção da visualidade de uma Escola de Samba, faz com que este encontro ganhe novos questionamentos. A quantidade se transforma em qualidade no sentido de preparar perguntas como: por que, mesmo tendo boa receptividade do público e da imprensa, como veremos adiante, temos poucos exemplos de exposições que trouxeram a visualidade do carnaval? Mais ainda, por que mesmo com considerável parte da população do Estado do Rio de Janeiro vivendo e produzindo diariamente em larga escala a arte do carnaval - seja ela visual, onde aqui mais nos interessa, mas também musical e corporal -, museus, galerias e centros culturais da cidade não incorporam esta visualidade com recorrência em exposições nos seus espaços?

Os questionamentos nos impulsionam para a compreensão da excepcionalidade deste encontro. Apesar de exposições de fantasias em espaços comerciais, de 1987 a 1989 ter existido o Museu do Carnaval no sambódromo e alguns eventos na FUNARTE sobre carnaval na década de 1980, *Salgueiro 1990* é uma das primeiras vezes que a visualidade das Escolas de Samba adentra um espaço institucional de arte como arte⁸. Entre maio e junho de 1990 Rosa Magalhães e Salgueiro ocuparam as galerias e o pátio da EAV com fantasias, esculturas e outros elementos que compuseram carros alegóricos, desenhos e croquis, fotografias, instrumentos de percussão e mais dois vídeos, um dos trabalhos realizados no barracão e outro do desfile do ano.

⁸ Além da exposição de Fernando Pinto que será apresentado no próximo capítulo, apesar de ainda não figurar um espaço inserido no circuito expositivo da cidade do Rio de Janeiro, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda em 1978 expuseram na EAV do Parque Lage seus projetos de carnaval, incluindo seus figurinos para os desfiles da Portela de 1977 e 1978. A exposição foi intitulada de Avoantes. Disponível em memorialage.com.br/rubens-gerchman/avoantes-exposicao-de-rosa-magalhaes-e-licia-lacerda/. Acesso em: 29 de janeiro de 2022.

Figura 1 - Cartaz de divulgação da exposição



Fonte: Website do Acervo Memória Lage. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/cartaz-da-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

Essa multiplicidade de elementos, incluindo inclusive instrumentos, demonstra já de início um marcador de diferença dessa exposição que é a coletividade. Apesar de Rosa Magalhães receber centralidade nas críticas e jornais da época, até mesmo por ser carnavalesca e assim vista como a única responsável pelas criações plásticas que estavam dispostas na exposição, a todo tempo há a sinalização de que ali está a apresentação de um trabalho coletivo e não uma mostra individual. A começar pelo título, *Salgueiro 1990* - a depender do documento, encontramos também *Salgueiro 90* – que dá corpo e voz para a exposição. No caso, corpos e vozes. Salgueiro é uma complexa rede, como toda Escola de Samba, configurada a partir de um espaço de muitas sociabilidades, muitos encontros e com muitos artistas que dão vida à letra, ao papel, às ideias. Trazer o nome não só da Escola, mas do seu morro, reforça um senso de coletividade que não seria tão identificado se, ao contrário, tivéssemos o nome de Magalhães ocupando tal apresentação. Para Paulo Alonso, jornalista do *O Globo* em matéria para divulgação da exposição, a carnavalesca afirma: “podemos dizer

que esta exposição tem a assinatura de todo o morro do Salgueiro” (MAGALHÃES apud ALONSO, 1990). Já o produtor e comentarista de carnaval Haroldo Costa, para o documentário realizado pela TVE Brasil, aponta a importância da exposição para compreensão dos detalhes que formam a complexidade de um desfile do carnaval, mas principalmente aponta a invisibilidade que os artistas anônimos do carnaval sofrem:

[...] demonstra um aspecto do carnaval que muita gente ignora: que é a participação da mão do povo na confecção das alegorias, na confecção dos adereços, na confecção de todo o aparelho visual que é apresentado nos desfiles das Escolas de Samba. É a participação efetiva de pessoas anônimas que, com a contribuição de seu talento, do seu esforço, realiza esse trabalho que a gente aplaude na avenida, mas que não vê ou não reconhece os seus detalhes principais. [...] É um momento cultural importante para todos nós, porque a gente recupera não só a inspiração do povo, como a própria mão do povo envolvida neste grande processo. (COSTA, 1990)

A possibilidade na exposição de apreender em vídeo e fotografias todo o processo de realização do desfile, antes do seu espetáculo na avenida, de ver os desenhos ao lado de suas fantasias prontas, os desenhos das alegorias com as interferências rabiscadas dos escultores, pintores e aderecistas ou mesmo ver os instrumentos que configuram a bateria da Escola, fazendo entender que não só de plasticidade vive um carnaval, faz com que a centralidade de Rosa Magalhães perca sua força e a coletividade, ou como Costa diz, a “mão do povo”, se presente.

Esse cuidado de apresentar não só as obras acabadas, mas também todo o processo de criação e de coletividade em torno da construção do desfile nos direciona para uma problemática circunscrita nesse diálogo entre carnaval - ou qualquer obra externa ao ambiente artístico de artes visuais - e espaço institucional de arte no que diz respeito em como esses intercâmbios se dão sem grandes perdas para aquelas obras que não foram pensadas inicialmente para estes espaços. Trataremos mais aprofundadamente de tais ganhos e perdas no terceiro capítulo, quando da discussão acerca da *Bandeira Brasileira* de Leandro Vieira exposta no MAM-RJ em 2021, mas aqui nos reserva a discussão inicial que o antropólogo inglês Alfred Gell traz sobre quando um objeto é visto como “obra de arte” ou quando visto como “artefato”. Gell levanta três teorias onde se pretende uma tentativa de resposta. A primeira se refere a *teoria estética*, onde um objeto pode ser entendido como arte a partir dos seus apelos visuais e de beleza; a segunda, a *teoria interpretativa*, onde, como o próprio nome insinua, o objeto passa a ser considerado arte se interpretado a partir de um sistema de ideias já estabelecidas; por fim, para a *teoria institucional* não importa esse sistema histórico estabelecido: se “o mundo artístico coopta essa obra [que está fora do circuito oficial da

história] e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico [...] que têm o poder de decidir essas questões, não a ‘história’ ” (GELL, 2005, p. 176).

No mundo contemporâneo em que vivemos a teoria estética vem a incomodar, pois uma vez que se para decidir se o objeto é arte ou não, se procura primordialmente seu apelo visual e sua beleza e o sentido (funcional, religioso, técnico, etc.) que aquele objeto tinha quando da sua criação pode se perder neste deslocamento. Aplicando este incômodo à visualidade do carnaval, quando cooptada pelo sistema e/ou exposta em um espaço institucional, pode ser esvaziada de seus sentidos ao ser vista apenas pela sua beleza, sua estética. A visualidade do carnaval, complexa e constituída de muitos elementos, está a cumprir algumas funções na avenida: em muitas das vezes ser belo e causar impacto sim, mas primordialmente está à disposição de uma narrativa, do seu enredo. A visualidade é plurivalente: ela está conectada ao samba enredo, à dança do casal de mestre sala e porta-bandeira, ao batuque da bateria. Por mais que, a partir dos anos 1970 e 1980, houve uma predominância do que é chamado de primazia do visual, ele sempre será parte de um conjunto de elementos que formam a Escola. Retirar a visualidade do carnaval de seu espaço originário e constituinte e resgatá-la (ou cooptá-la), aos olhos mais tradicionais, apenas pelo impacto visual que gera ou pelo o que é comumente entendido como “belo”, os ruídos surgirão aos que se atém não só na forma, mas no conteúdo, na intenção, na construção e na sua complexidade.

Sobre *Salgueiro 1990*, Rosa Magalhães disse à jornalista Salete Lisboa: “estamos cuidando para que ela transmita toda versatilidade do desfile” (MAGALHÃES apud LISBOA, 1990). O entendimento de que as obras, em outras configurações espaciais que não a original - Marquês de Sapucaí -, possam ganhar novas ordenações, como se fossem já peças feitas para esses espaços expositivos, faz parte de sua preocupação enquanto organizadora. É pela apresentação dos processos artísticos e de outros elementos constituintes à festa que Magalhães indica esse cuidado. Evidenciar que o desfile e suas fantasias, suas alegorias, seus elementos cenográficos são o resultado final de toda uma estrutura complexa, abrangendo diferentes áreas de conhecimento e saberes, e que não dá para entendê-la apenas por perspectivas generalizadas/generalizantes. Não à toa que o vice-presidente do Salgueiro à época, Paulo César Mangano, também para Salete Lisboa (1990), disse que poucos conhecem o trabalho em quadras e barracões dos meses que antecedem os desfiles e esta exposição se apresenta sobretudo como uma grande divulgação do que faz uma Escola.

Apesar de ser uma exposição inédita, entendemos que esses cuidados anteriormente trazidos de senso de coletividade e complexidade não são acidentais ou improvisados: Rosa Magalhães sabia transitar entre os dois universos, o das artes visuais e do carnaval. Professora à época da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ - e mais à frente também da EAV/Parque Lage e da Faculdade Bennett -, Magalhães já fazia parte do mundo acadêmico e do ensino artístico desde a década de 1970 quando se forma em Pintura pela UFRJ e em Cenografia pela UNIRIO. Sua inserção no carnaval se dá, inclusive, por acaso, quando Fernando Pamplona, carnavalesco e então professor da EBA, forma um grupo de artistas, com Magalhães, Licia Lacerda, Maria Augusta e Joãozinho Trinta, que ajudarão na realização do carnaval de 1971 do Salgueiro. Em 1990, Rosa Magalhães já tinha assim uma grande intimidade na relação entre Escolas de Arte e Escola de Samba, com repertórios e experiências do dia a dia que ajudavam a artista sentir menos pressão em organizar uma exposição inédita sobre carnaval em um espaço de arte. Como vimos, as Escolas de Samba são formadas por diferentes saberes, complexas na confluência de muitos artistas e profissionais, e Magalhães para exposição leva essa composição a partir da sua perspectiva de alguém que faz parte intimamente da festa e percebe na prática do barracão e da avenida essa multiplicidade, mas também com seu olhar de fora pelo aprendizado que carrega de sua trajetória acadêmica e artística, onde apreende a festa por um olhar mais crítico e teórico. Suas diferentes formações e atuações no campo cultural fazem de Rosa Magalhães uma artista capaz de intercambiar carnaval e arte contemporânea com um olhar mais atento à riqueza do entroncamento dos múltiplos saberes - da festa e do encontro⁹.

⁹ Algumas outras inserções de Rosa Magalhães no circuito de arte entre as décadas de 1990 e 2000: 21a Bienal de São Paulo (1991) expondo figurinos e alegorias do Salgueiro do mesmo ano; a exposição *Leopoldina, A imperatriz do Brasil* (1996) no Museu Histórico Nacional com alegorias, fantasias e adereços utilizados no desfile da Imperatriz Leopoldinense no desfile do mesmo ano; 49a Bienal de Veneza (2001) com fantasias e adereços.

Figura 2 - Rosa Magalhães no Parque Lage



Legenda: Fotografia de Paulo Moreira.

Fonte: Jornal O Globo, 30 abr. 1990. Disponível em:

<https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/clipping-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

Privilegiando diferentes perspectivas, o catálogo de apresentação da exposição traz três textos e vem a acompanhar tal multiplicidade. Lygia Santos, historiadora de música popular, escreve sobre a importância da coletividade, como aqui vimos, para a festa e principalmente para realização da exposição, dizendo ela que “não se trata nem de longe, de atender a vaidades características de certas figuras que, ao trabalharem para as escolas de samba colocam-se na posição egoísta de quem está acima de todos e de tudo” (SANTOS, 1990, p. 2). Já João Cândido Galvão, especialista das Artes Cênicas e curador à época de mesma área na 21ª Bienal de São Paulo, também em texto pequeno, se concentra na pertinência da estética de Rosa Magalhães para as Escolas de Samba e como sua formação em teatro auxilia no processo. Por fim temos o texto principal de apresentação que é de Frederico Morais, crítico e historiador da arte, analisando as mudanças ocorridas na última década nos desfiles acerca da visualidade e como Magalhães traz equilíbrio para as dicotomias levantadas - entre Escolas que predominavam mais a tradição em comparação às que primavam pela visualidade, ou mesmo entre um estilo ou outro de expressão dentro dos próprios desfiles.

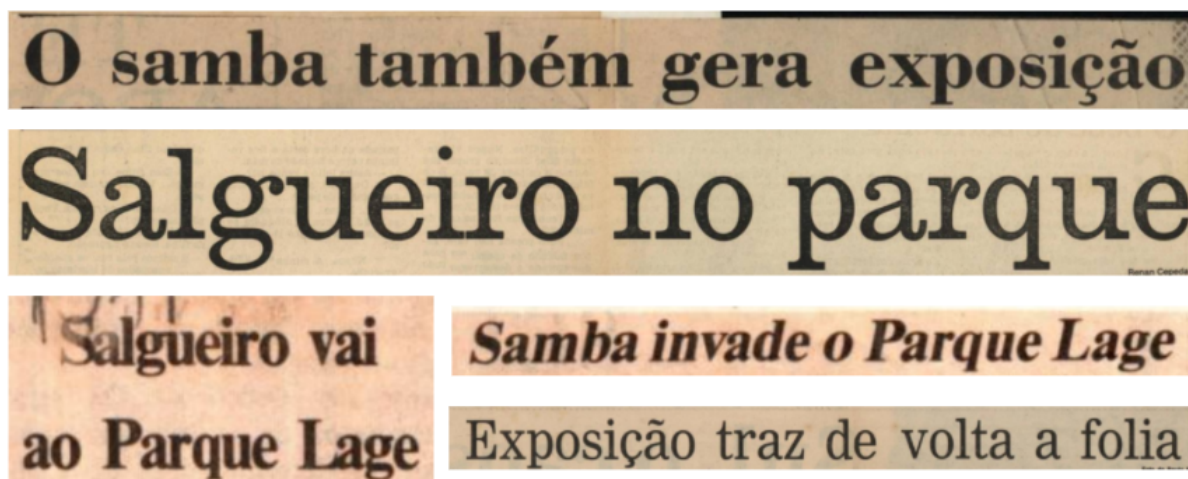
Faz-se importante nos debruçar em alguns elementos que o texto de Morais traz, pois são chaves para compreendermos um pouco mais sobre a mostra no Parque Lage. A importância de afirmar as relações entre arte, história da arte e carnaval, o papel de um crítico de arte como legitimador para tal afirmação e a abertura que o EAV Parque Lage, como uma escola de arte, são fatores que reúnem condições favoráveis para que essa ligação aconteça e a exposição seja realizada.

Uma parte do intuito desta pesquisa é entender como o carnaval pode ser visto como grande fonte produtora de arte contemporânea pelo sistema de arte carioca e, ao mesmo tempo, ser abarcado pela História da Arte como imagens dignas de ocupar livros, aulas e discussões acerca da arte contemporânea brasileira. Com a abertura do sistema da arte para novas linguagens, novas produções artísticas, como vimos anteriormente, parecem oportunos os questionamentos que fundamentam essa pesquisa, como por exemplo por que a visualidade do carnaval ainda não ocupa com frequência espaços e acervos de arte no Rio de Janeiro. Sem focar nas respostas, mas sim em como fazer mudar essa lógica, o texto de Frederico Morais surge como possibilidade de caminho a seguir diante da ideia de desestabilizar estruturas para fornecimento de brechas. O crítico, já no início do texto, expõe, apontando inclusive outros dois textos escritos por ele há mais tempo, como é oportuno “analisar o carnaval segundo categorias estéticas eruditas, as mesmas que os europeus empregam para estudar as várias épocas da história da arte” (MORAIS, 1990, p. 2). É sim questionável, com o olhar histórico e contemporâneo que hoje temos, a utilização de categorias fechadas para compreender uma manifestação cultural plural e dinâmica como os desfiles da Escola de Samba, sobretudo pelo quanto se pode deixar de fora ao tentar encaixar as visualidades em padrões que tinham o intuito até mesmo de reforçar as hierarquias entre as produções artísticas. Mas nos interessa perceber como esse movimento de trazer elementos da História da Arte para se pensar a visualidade do carnaval pode ser um caminho, mesmo que inicial, para que esta relação comece a se engendrar de outras maneiras. Reafirmo a posição desta pesquisa, a qual afirma que os artistas do carnaval e suas produções não necessitam de um certo tipo de aval ou aprovação de um sistema para se entenderem como fonte de arte, mas compreender como tal sistema local abarca com extraordinariedade uma enorme produção visual pungente ano a ano em toda cidade. Fazer a História da Arte conversar com o carnaval vem a produzir bons frutos - não só, mas principalmente - para própria História da Arte. Algo que é feito pelo e para o “povo” tem muito a orientar um sistema que se pretende cada vez mais aberto e em busca da relação entre arte e vida, arte e sociedade, arte em diálogo com o outro.

A relação entre arte, história e carnaval vem a ganhar mais corpo quando um dos agentes do sistema de arte leva consigo o desejo desta relação. Frederico Morais tem como principais nortes em sua carreira como curador e crítico a prática experimental e o desejo de expandir o que se entende como arte. É responsável por marcos de experimentação e inovação na arte brasileira, como por exemplos *Domingos da Criação* e *Arte no Aterro*, enquanto coordenador de cursos do MAM-RJ (1967 a 1973), e a realização em Belo Horizonte em 1970 da exposição *Do Corpo à Terra*. Um ano antes de *Salgueiro 1990*, Morais leva também ao Parque Lage a primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário, além de ser reconhecido como o primeiro crítico a reconhecer os trabalhos deste artista como arte. Esses encabeçamentos fazem o crítico ser vinculado à abertura de novas propostas, novas possibilidades. Não temos conhecimento como se deu a escolha de Frederico para compor o texto de apresentação da exposição, mas o modo como ele se posiciona diante da arte brasileira e também do carnaval, sua inserção não aparenta ser aleatória. Ele ali escreve o texto da mostra como um crítico que está ali para falar sobre uma obra de arte. Fala sobre a predominância, na época, do visual nas escolas, das cores utilizadas por Rosa Magalhães no desfile, contextualiza a artista no cenário do carnaval. O explícito desejo de ver o carnaval para além de uma festa popular e de entretenimento comanda o texto e faz com que o diálogo entre a produção artística visual do carnaval e o sistema institucional da arte pareça ser mais comum, usual. Mas de usual, como sabemos, de nada tem.

Pela extraordinariedade, a exposição ganha as páginas dos jornais de grande circulação, como O Globo, Jornal do Brasil, O Dia, dentre outros, e não apenas com pequenas notas. Matérias trazem a abertura da mostra em 05 de maio de 1990 como uma oportunidade de conhecer melhor como se prepara um desfile. Trazem informações sobre o que será exposto, algumas abordagens de Frederico Morais e Lygia Santos nos textos de apresentação sobre coletividade e a importância da exposição, mas sobretudo quem ganha centralidade nos textos jornalísticos é Rosa Magalhães, sendo, como falamos, natural que a artista, idealizadora das obras, receba tal destaque. Chama a atenção os títulos que recebem as matérias, e por consequência o enfoque dado em alguns textos, sobre esse encontro entre Escola de Samba e escola de arte. É um encontro, marcado pela excepcionalidade, que gera curiosidade.

Figura 3 - recortes dos títulos de jornais cariocas de maio de 1990.



Fonte: Jornal O Globo, 30 abril 1990; Jornal do Brasil, 05 maio 1990; O Fluminense, 05 maio 1990; Jornal do Commercio, 13 maio 1990; Jornal dos Sports, 29 abril 1990. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/clipping-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

“Carnaval rima com artes plásticas?”, “o samba invade o sábado e um dos redutos dos artistas plásticos da Zona Sul” (LISBOA, 1990), “O samba e a arte da escola de samba Salgueiro foram parar no Parque Lage”(MEMÓRIA, 1990), são algumas das chamadas que compõem os textos dos jornais. Alimentada pela curiosidade da excepcionalidade, a exposição ganha notoriedade e, principalmente, ganha respeito diante do circuito, vendo-se diante do interesse do público em assistir as obras visuais para além dos 90 minutos destinados à avenida. Não encontrando textos críticos da época e também de pesquisas acerca de *Salgueiro 1990*, os jornais, além de cumprirem seu papel de circulação e fazer com que a exposição ganhe visibilidade, foram uma importante fonte para esta pesquisa de acesso, por exemplo, ao que foi exposto, de como a mostra foi recepcionada e o interesse da direção do Salgueiro no projeto.

Para consolidar a indicação que a exposição gerou interesse e repercussão, a emissora TVE Brasil produziu um documentário no mesmo ano sobre a mostra intitulado *Salgueiro no Parque*. Dirigido por Dermeval Netto, os mais de 50 minutos do projeto trazem depoimentos de Haroldo Costa, Fernando Pamplona, Frederico Morais e do crítico de arte Walmir Ayala. O documentário, mesmo com foco na produção visual, também traz os compositores do samba-enredo do ano para falarem a respeito dos seus processos de criação. Já Rosa Magalhães, principal entrevistada do documentário, apresenta, com detalhamento, como se dá sua criação artística, o processo de realização das obras no barracão, como foram produzidas algumas peças apresentadas na exposição e principalmente fala da complexidade que é

realizar um desfile de carnaval. Apesar de alguns direcionamentos equivocados - quando por exemplo foca na ludicidade da exposição e apresenta apenas crianças como espectadoras, reduzindo as obras novamente ao recreativo -, o documentário é um importante desdobramento e documento de melhor compreensão do que é fazer um desfile, aparente objetivo do Salgueiro e de Rosa com essa exposição, mas também de como esta foi significativa para esta relação, ainda incipiente, entre carnaval e espaço institucional de arte. A proposição de uma exposição que evidenciasse o processo foi uma escolha curatorial, seja para driblar as problemáticas trazidas por esta relação, como vimos, seja para criar outras narrativas que não apenas aquelas do maravilhamento e da beleza das obras. Não cabe aqui julgar se esta escolha é melhor ou pior, pois este tipo de julgamento passa por critérios subjetivos, mas o documentário e a explanação das principais ideias de Magalhães firmam uma convicção de que esta exposição, da forma como foi apresentada, é um caminho promissor para que os danos dessa ausência de diálogo entre carnaval e circuitos de arte sejam minimizados - ou até mesmo enfraquecidos.

Mas se esse diálogo que tanto falamos aqui é possível nesta época, em boa parte se dá em função do espaço institucional escolhido para esta exposição. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, inaugurada em 1975, teve seus primeiros quatro anos sob a direção de Rubens Gerchman, artista visual na época já reconhecido pelo circuito carioca. A EAV substitui o Instituto de Belas Artes - IBA, instituição de ensino voltada para técnicas artísticas tradicionais, com orientações do ensino voltadas para o experimentalismo. A Escola se insere no circuito expositivo da cidade somente na década de 1980, principalmente quando da emblemática *Como vai você, geração 80*. Sob a direção do crítico e curador Marcus Lontra, essa exposição-marco nos ajuda a entender a consolidação desse espaço expositivo como um ambiente que se propõe uma abertura de propostas e possibilidades artísticas. A continuidade de Marcus Lontra até 1987 e sua substituição pelo Frederico Moraes até 1988 na direção, faz com que, além de reformular a Escola conceitualmente abrindo-se a novas proposições, outras exposições posteriores firmassem a Escola como mais um espaço no circuito artístico carioca. Em 1989, como aqui já dito, a instituição abriga a primeira exposição individual do Bispo do Rosário. A vinculação a uma escola de artes visuais, que busca em seu ensinar uma maior liberdade de expressão e alargamento do entendimento do que seja arte, faz com que seja possível uma exposição em 1990 como a de Salgueiro e Rosa Magalhães acontecer neste espaço. Importante pontuar que a Escola, como a maioria das instituições artísticas do Rio, se situa na Zona Sul da cidade, no bairro do Jardim Botânico, e isso de certa forma circunscreve o espaço em uma frequência (de estudantes e espectadores) reduzida aos moradores da região,

muito pela dificuldade de deslocamento - de transporte público e também social - dentro da própria cidade. Dessa forma, a exposição *Salgueiro 1990* que traz essa excepcionalidade do diálogo entre carnaval e sistema de arte, é também muito atravessada pelo diálogo - ou falta dele - entre obras produzidas coletivamente por um “povo” para uma manifestação cultural popular exibidas num espaço artístico localizado em um ponto especificamente elitizado da cidade e frequentado majoritariamente por moradores da região.

Mas outro ponto importante de trazer sobre Parque Lage é que ele também é conhecido como um espaço de celebração dos anos 1980, muito imbuído do processo de redemocratização do país. Esse espaço institucionalizado com tal caráter celebratório/festivo vai ao encontro de uma exposição que busca apresentar uma manifestação popular, sobretudo festiva. Na abertura e encerramento da exposição, a título de exemplo, grandes eventos ocorreram em torno da piscina da Escola, com apresentações de bateria e passistas. Esse processo de redemocratização da década também afeta Magalhães. Depois da década anterior, onde muitos dos desfiles do carnaval carioca e de seus criadores se viam forçosamente embebedos e/ou em constante flerte com a ditadura militar, os anos 1980 com a redemocratização foram ao encontro da possibilidade de amadurecimento de Rosa Magalhães no processo criativo da manifestação, pois - depois da década de 1970 trabalhar como desenhista e figurinista - assume a posição de carnavalesca em 1982, em parceria com Licia Lacerda (inclusive com um histórico desfile campeão, o *Bumbum Paticumbum Prugurundum*) e logo em seguida, em 1988 na Estácio de Sá, como única carnavalesca da escola. Esse lugar de destaque na festa, com um olhar possível para fora do desastre político, conflui para que também o “estar” de Rosa Magalhães neste espaço de arte organizando uma exposição com elementos do carnaval seja um gesto e um sintoma de sua época.

Salgueiro 1990 se inscreve assim como uma exposição profundamente conectada com o contexto histórico-social-artístico da cidade e do país, e mesmo assim não encontramos, além das fontes primárias de pesquisa, outros escritos, seja no campo do carnaval ou no campo da história da arte, sobre a sua importância. No próximo capítulo nos valeremos de outra exposição, ocorrida anteriormente a esta de 1990, para pensar em possíveis explicações sobre as dificuldades de entender o carnaval como linguagem artística e não somente cultural.

2 FERNANDO PINTO E MOCIDADE

O ano é 1983. O artista plástico Messias Neiva, convidado pela primeira - e última - vez a ser jurado das Escolas de Samba do Rio de Janeiro no quesito Alegorias e Adereços, gerou uma grande polêmica quando divulgadas suas notas na quarta-feira de cinzas. Ao ser questionado em uma entrevista ao jornal O Globo o porquê de sua única nota 10 à Escola Beija-Flor de Nilópolis e as demais notas baixas a todas as outras concorrentes, Neiva responde que deu nota dez “porque desfilou de dia, para o sol, e pude ver melhor” (MESSIAS..., 1983) e nota sete, por exemplo À União da Ilha, por conta de “uma senhora sonolenta em cima de um carro, oferecendo perigo”(MESSIAS..., 1983). Sobre a Mocidade de Padre Miguel foi mais detalhista:

[...] nos carros, vinha a vegetação lá em cima uma mulher com onças em volta dela trepadas na árvore. No segundo carro, vinham tatus nas copas das árvores: foi nesse carro que ela levou pau. Se ela colocasse os pássaros em cima e o tatu embaixo eu aumentaria a nota em dois pontos: de seis para oito. (MESSIAS..., 1983).

Tratado como “aquela coisa da selva” pelo jurado, a Mocidade levou para avenida *Como era verde o meu Xingu*, um enredo em forma de crítica social realizado pelo carnavalesco Fernando Pinto. Curiosamente, no dia seguinte à essa entrevista, Pinto foi defendido por Zózimo Barroso do Amaral, colunista do Jornal do Brasil:

[...] O trabalho de Fernando Pinto chega a ser comparado por alguns à obra de um verdadeiro artista. Algumas de suas criações, segundo outros, poderiam figurar no acervo de qualquer colecionador de obras de arte em pé de igualdade com esculturas assinadas por artistas consagrados. (BARROSO, 1983 apud FABATO; SIMAS, 2015, p. 134)

No intuito de elogiar a produção visual de Fernando Pinto e enaltecer seu trabalho diante da discussão ocorrida pelas notas baixas recebidas pelo jurado, Barroso optou por trazer comparações. Mas por quê? Qual posição tomada diante da escolha de equiparar algumas criações de Pinto à esculturas de “artistas consagrados”? Enaltecer, sim. Mas de que modo? E o que seria exatamente um “verdadeiro artista”? Há então, num simples jogo de antônimo, “falsos artistas”?

Antes de nos demorarmos no “quando” uma obra de carnaval novamente adentrou um espaço institucional de arte, muito afeta a pesquisa os questionamentos acima trazidos e o

aprofundamento nestes pode nos ajudar a uma maior compreensão o do porquê haver poucos “quandos” nessa relação carnaval - espaço institucional.

2.1 Cultura popular?

Quando as sinhás procurarem as cadeiras para se sentar, não acharão. Restará o tombo. E tombo feio quem toma é aquele que não teve a rua para aprender a manha de cair bonito. Nessa hora, o sujeito que só sabe subir e olha todo mundo de cima, pede para levar rasteira. (Haddock-Lobo; Rufino; Simas, 2020, p. 13)

A equiparação trazida por Zózimo Barroso - que pretende elogiar, mas carrega hierarquias e preconceitos - apesar de ter sido escrito há quarenta anos, chama a atenção por não ser um exemplo totalmente obsoleto. Não temos dificuldades em localizar considerações, análises ou mesmo críticas de arte que percorrem o caminho da antiga dicotomia: arte maior, arte menor.

Figura 4 - Nota de Zózimo Barroso do Amaral para o Jornal do Brasil



Fonte: Jornal do Brasil, 20 fev. 1983. Disponível em:
https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%20%20trabalho%20de%20fernando%20pinto%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=90843. Acesso em: 30 mar. 2023.

É comum encontrarmos a utilização de enquadramentos para criações artísticas a partir de juízos de valor, separando-as entre o que é maior ou menor e, conseqüentemente, erudito ou popular. Esses enquadramentos, apesar de cada vez mais serem hoje problematizados e desmistificados, fazem, por exemplo, que o funk ainda seja visto como algo menor, entendido como gênero musical empobrecido intelectual e tecnicamente, “popular” demais; ou mesmo que danças de rua como hip hop ainda sejam vistas como uma dança sem tanta técnica, com pouca complexidade diante do balé ou mesmo da dança moderna/contemporânea, danças “eruditas”. Com as artes visuais não seria diferente.

O professor e pesquisador Emerson Dionísio diz que

Sob o questionável rótulo de “arte popular”, todo um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como “cultos” foi assimilado pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museal brasileiro. Esse conjunto foi inserido num processo de compreensão da produção popular mais ampla, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a supremacia do discurso erudito, num complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações. (OLIVEIRA, 2014, p. 131)

A classificação de uma “arte culta” delegou tudo que se encontrava fora dos parâmetros de erudição à sua subordinação. Moldada pela exclusão do que não pode ser entendido como culto/erudito, a “arte popular” abarca obras que se encontram fora dos gostos e moldes das classes dominantes. Esse rótulo, como já pressupõe, implica uma série de marginalizações e preconceitos, desde o ato da classificação até a suas inserções no sistema institucional de arte.

A lógica tradicional da História da Arte de classificar as produções artísticas auxiliou à “arte popular” a se consolidar como mais uma categoria artística. Assim como na “arte naif”, “arte primitiva”, a “arte popular” no país surge e se sedimenta como mais uma categoria na História da Arte brasileira, muito a partir do movimento modernista e regionalista de artistas e intelectuais na primeira metade do século XX, da criação de acervos específicos de “artes populares” já apartados das “artes hegemônicas” em museus modernos e também de exposições, ao longo do século XX e no início deste que vieram a ratificar, mas também a fazer refletir sobre, essas delimitações (OLIVEIRA, 2014, 2022).

Há muitos escritos aprofundados sobre a configuração da “arte popular” na história artística e social do país. O que cabe aqui ressaltar é como a delimitação do que viria e ainda

vem a ser “arte popular”, para além da enquadramentos estruturantes da História da Arte, foi contemplada e favorecida pela discussão do que viria e ainda vem a ser produção popular de uma forma mais ampla, como Emerson Dionísio (2014, p. 131) apontou acima, subordinando a “cultura popular à categorizações”. O que é esse “popular” da arte e da cultura popular? E quem diz o que é e o que não é “popular”?

Esse termo pode ter vários significados e será utilizado a partir da pertinência de cada contexto ou objetivo. Martha Abreu condensou brevemente alguns modos de manuseio do conceito:

No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos - "Pavarotti foi um sucesso popular" - e negativos - "o funk é popular demais". Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes. (ABREU, 2003,p. 01)

Essas muitas aplicações do termo “popular” faz dele algo mais complexo do que a simples resolução de entender a cultura popular como tudo o que é feito pelo “povo”. A imutabilidade ocasionada por esta visão distorce e restringe consideravelmente não só toda produção cultural de parte da sociedade, como limita a discussão e as problematizações que podem vir a surgir a partir da análise de cada utilização trazida acima por Abreu. Vê-lo pelo viés quantitativo, comercial difere da observação que pode ser realizada a partir do viés da pureza/contaminação. Compreender cada chave de interpretação é entender as idealizações e disputas de narrativas que ocorrem em seus usos. Além do mais, a dificuldade que pode se encontrar em listar todas as coisas que o “povo” fez ou faz reside justamente na fixidez, pois uma produção que outrora foi vista como erudita, pode hoje ser entendida como popular. Há variações, transformações.

O sociólogo Stuart Hall, ao problematizar e desconstruir o termo “popular”, elenca três possíveis entendimentos, que em grande parte vão ao encontro do repertório trazido por Abreu. O primeiro é de senso comum, o “popular” sendo aquilo que a massa consome e aprecia, caracterizado como uma definição comercial. Dentre algumas dificuldades que Hall encontra nesta leitura, destaca-se que, por ser associada à manipulação da massa, ela insere o

“povo” em um lugar completamente passivo diante de tal influência. Já discutimos brevemente no capítulo anterior sobre essa leitura de passividade imposta às culturas populares, no caso específico das Escolas de Samba diante de uma cultura dominante, corrompendo suas tradições.. Encontra-se na cultura popular leituras de total encapsulamento nessa relação de poder. No entanto, Hall aponta também que diametralmente oposta existe outra leitura problemática, a identificação de que o aspecto manipulador da cultura comercial popular é contraposta pela cultura popular: autônoma, autêntica, pura. Nem a pureza e o completo domínio, o sociólogo acredita que há uma “espécie de campo de batalha permanente”, onde há recuos e enfrentamentos, recusas e aceitações, dialética e estratégias. Ele conclui que “o perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com a contradições, em especial quando funcionam no domínio do ‘popular’” (HALL, 1987, p. 255-256).

A segunda, também problematizada, diz respeito à leitura da cultura popular como tudo o que é feito pelo “povo”, entendida por Hall como uma definição mais descritiva. A análise de distinção não está nas coisas ou atividades, todas elas em uma única categoria, mas sim justamente na divisão entre o que pertence e o que não pertence ao povo. Segundo ele,

[...] o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposição entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. (HALL, 1987, p. 256)

O conteúdo de cada categoria varia de uma época para outra. O que importa nesse conceito é o que se encontra ao largo: essas relações de poder que estruturam e sustentam a diferença entre o que é e não é popular. E isso é propulsor para definição de “popular” que Hall mais acha oportuno.

A terceira então soluciona um sentido para “popular” em que a discussão sobre a luta de classes na cultura é o mais crucial. As formas e as atividades culturais sempre serão vistas como variáveis e vem a interessar sobretudo “as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”(HALL, 1987, p. 257).

Uma coisa é certa: o “popular” é construção. Uma palavra que possui diferentes significados e vem desde o final do século XX em constante análise e desconstrução de sua pretensa rigidez, é simbólico que avistemos o “popular” como algo construído, em

permanente disputa e possuindo uma história. A fabricação de um termo para abarcar toda a cultura do povo carrega interesses. A própria atenção ao “povo”, para além de seus lugares de subalternidade e invisibilidade, carrega interesses. O antropólogo Néstor Canclini diz que

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do século XIX, pela formação na Europa de estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população. [...] **O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa**, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta. (CANCLINI, 1997, p. 208, grifo do autor)

A necessidade de reconhecer uma hegemonia cultural, fez do povo e do popular o “outro”. A lógica de servir a um propósito, fez com que a cultura popular fosse utilizada no momento de resgate à identidade nacional, à conservação de tradições diante da modernidade, ou mesmo apenas para elevar o “culto” perante aos “incultos”. Por essas razões que o historiador Roger Chartier disse que a cultura popular é uma categoria erudita: “[...] os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus autores como pertencendo à ‘cultura popular’”(CHARTIER, 1995, p. 247).

Sabemos hoje que o termo é utilizado pelos seus autores como marcador de resistência, como palavra-possibilidade de adentrar espaços e discussões ou mesmo ressignificando-a e desconstruindo as dicotomias impostas. Interessante perceber esta apropriação até para não cairmos no mesmo erro de cristalização das categorias. Enfrentar para construir identidades e firmar-se politicamente frente aos desejos de rebaixamento e desvalorização. A ideia, por essa e outras razões, não é anular ou substituir o termo cultura popular. Precisamos entendê-lo, enquanto história, enquanto disputa, para que possamos enfrentá-lo. Problematizar, levantar a poeira que esteve por muito tempo debaixo do tapete da imobilização. E para além de entender que há relações de poder, precisamos também compreender quem se beneficiou (e ainda por vezes se beneficia) dessa classificação.

O crítico de arte Mário Pedrosa diz que a contraposição da arte popular à erudita, culta, interessa à manutenção de poder e aos interesses da burguesia, uma vez que essa distinção entre ambas nasce justamente com a sociedade capitalista e suas hierarquias de classes. “ ‘O artista’ só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão”(PEDROSA, 2015, p. 538). A leitura de que a produção de Fernando Pinto podia ser comparado a obras de “verdadeiros artistas” é como se fosse um aval para que o carnavalesco viesse a ser elevado a um patamar acima na hierarquização das categorias. “Obra de artista”, aponta o título da nota do jornal. Pinto foi

lido como artista, diferentemente dos demais criadores do carnaval. Como vimos no capítulo anterior, era comum artistas da Escola de Belas Artes realizarem criações para os carnavais do Rio de Janeiro, porém o caminho inverso dificilmente encontramos. Se quem realiza, como disse Pedrosa, arte popular não é artista, quem cria a visualidade dos carnavais das Escolas de Samba, manifestação pujante da cultura popular, também não é; logo, por que adentrariam espaços que foram pensados para serem ocupados por “arte erudita”? A arte popular, apesar de mais comumente (e solidamente) vermos em museus e espaços institucionais de arte, sua aparição costumeiramente incorre a discursos ainda hierarquizados, relações não plenamente horizontais, diálogos mal ajambrados. Como pensar obras de carnaval, cujos criadores nem entendidos como artistas são, nestes espaços? E repito: quem vem a se beneficiar da distinção forjada de espaços e termos?

Abrimos um parênteses para abordar brevemente a discussão que existe sobre a percepção do carnavalesco como artista. Existe uma boa literatura sobre o assunto¹⁰, porém mais do que discutir o que vem a ser esse entendimento, o que pretendo apontar são as estratégias que são (ou podem ser) tomadas diante das disputas de narrativas e poder.

Vimos no primeiro capítulo que para uma produção visual ser entendida como arte faz-se necessário seu reconhecimento e legitimação pelos agentes do sistema artístico. A visualidade do carnaval, mesmo que eventualmente e com certos descompassos narrativos, têm sido introduzido em espaços institucionais de arte e sendo objeto de estudo e crítica por pesquisadores e críticos de arte. Logo alguns carnavalescos - reitero: mesmo que com inadequações e contraditoriedades - puderam e ainda podem ser lidos como artistas por este sistema. Digo alguns, pois como toda produção visual, poucos são os criadores que alcançam o lugar de destaque pelo sistema, vistas as suas originalidades e singularidades, e alçados à posição de artistas que ocupam espaços privilegiados de arte. Como disse o geógrafo e professor Milton Santos em referência a esse entendimento de artista como criador singular - aqui no carnaval, mas que é aplicado a todas as artes -, “são poucos os carnavalescos que alcançam a condição de serem apontados, individualmente, como artistas singulares, com assinatura própria, visualmente falando, com seus trabalhos em escola de samba” (SANTOS, 2006, p. 146 apud MORAES, 2022, p. 259). Mas antes mesmo de serem reconhecidos como artistas pelo sistema, há uma grande discussão já no mundo do carnaval da nomenclatura a ser utilizada para e por aqueles que idealizam a visualidade dos desfiles. Hoje consolidados como carnavalescos, já foram vistos como “técnicos”, “ajudantes”, alguns entendidos hoje também

¹⁰ Ver MORAES, Débora Marques. Leandro Vieira: arte e carnaval. Dissertação (Mestrado) em Artes – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

como “artistas do carnaval”, “carnavalescos-artistas”¹¹. Por essa multiplicidade e pela especificidade do fazer carnaval, alguns carnavalescos não se enxergam ou não desejam ser lidos como “artistas”. Por mais que possamos traçar muitas proximidades de linguagens artísticas canônicas com a linguagem artística do carnaval, a pesquisadora Débora Moraes pontua que

As convenções nas escolas de samba, não se tratam apenas de regras do concurso, ou da forma de trabalho da escola, é toda a cultura existente neste “mundo da arte” [...]. Ainda que as regras gerais de mundos da arte (como as elaboradas por Becker) se apliquem ao mundo do carnaval, as convenções existentes aqui [no carnaval] são o que dão particularidade a esse mundo, são elas que o diferenciam dos mundos de outras linguagens artísticas (MORAES, 2022, p. 277)

Neste sentido, pensar carnavalesco como artista não é uma tarefa fácil, seja pelas suas particularidades, seja pela dificuldades encontradas tanto no mundo da arte quanto no mundo carnaval. No entanto, refletindo e dialogando com o repertório aqui já discutido sobre cultura popular, denominar como arte a visualidade do carnaval das escolas de samba e, por consequência, seus criadores serem entendidos como artistas, não deixa de ser um mecanismo de resistência e de disputa de narrativas frente às marginalizações. Um criador que fura a hegemonia e se insere em espaços destinados a esta, ganha uma maior relevância, prestígio para além dos seus, se vê ouvido e pode assim buscar “balançar” as bases das estruturas das distinções hierarquizantes e discriminatórias. Assim como “cultura popular”, valer-se do termo para se posicionar política e teoricamente. É perceptível que nem todos os criadores do carnaval serão lidos como artistas diante de um sistema de arte que não consegue (e muitas vezes não deseja) abarcar toda a pluralidade. E nem é preciso. Alguns criadores ocupando espaços e criando brechas para que outros possam também somar à reivindicação de igualdade, mas sobretudo de respeito à diversidade artística e cultural, já é significativo para construção do possível. Lembrando que não estamos falando apenas de categorias simples, mas sim de disputa de narrativas, de poder, suas relações e mais ainda de luta de classes. Carnaval é uma festa popular feita por coletividades. A sua visualidade é encabeçada por um nome-carnavalesco, que leva consigo a responsabilidade de fazer parte de algo maior que são os grêmios recreativos, espaços de sociabilidade negra do Rio de Janeiro. Denominar-se artista, sem termos compostos ou apêndices, é encarar uma colonialidade do saber, mesmo que seja apenas o carnavalesco alçado como “artista” diante de uma obra que é coletiva¹².

¹¹ Ver GUIMARÃES, 1995; SANTOS, 2006; FERREIRA, 2020; MORAES, 2022.

¹² Nas últimas exposições tem-se visto a utilização da legenda das obras como um possível mecanismo de apresentação do que é exposto como algo que foi feito coletivamente, não só tendo o nome do/da carnavalesco/a. Na exposição *Um defeito de cor* (2022/2023), no Museu de Arte do Rio, a fantasia da baiana da Beija-flor de

Já compreendemos que o que vem das massas, do popular, ou até mesmo o que foge ainda a algumas regras canônicas, ganha um lugar de menor importância. É notório nesta discussão que quem se favorece e se ampara nas classificações são as classes dominantes e suas instituições forjadas nessas diferenças. E muitas dessas hierarquizações e práticas de domínio foram estruturadas e solidificadas no período colonial. O pesquisador e pedagogo Luiz Rufino diz que

O colonialismo produziu violências indeléveis em todos nós, porém o seu projeto de ser um paradigma hegemônico monocultural e monorracionalista apresenta fissuras, fraturas expostas, hemorragias, sangrias desatadas. Mesmo tendo as sabedorias dos grupos tidos como subalternos operado golpes de forma astuta nas estruturas coloniais, o intenso investimento na formação dessa engrenagem moderna fez com que, até os dias de hoje, permaneça a dimensão do contínuo colonial. (RUFINO, 2019, p. 36)

Sobrevive até hoje os desejos de hegemonia. Paira uma teimosia em acreditar em um etnocentrismo, desqualificando e pomenorizando o outro: o outro cultural, outro racial, outro “existir”. As respostas coloniais que foram dadas às diferenças produziram alicerces bem significativos que geram ainda hoje descompassos e amarras difíceis de desatar. Essa continuidade colonial dita por Rufino aponta para os limites impostos, para a capacidade de reduzir a visão daquilo que é múltiplo em dicotomias. É complexo desconstruir verdades que foram vendidas como absolutas, pois sempre foi imposto uma história única, uma supremacia do saber daqueles que dominam. Elas estão enraizadas na organização da cidade, nas relações pessoais e, às vezes até mesmo, fincadas em nossos corpos. Como ir de encontro ao contínuo colonial? Sabemos que há esforços mais que expressivos em desfazer ou ao menos balançar as estruturas coloniais, principalmente daqueles que sempre foram “outro”. Avançamos, mas certamente precisamos de mais. Os termos precisam ser mais analisados por outros vieses, outras perspectivas epistemológicas necessitam de um espaço ainda bem maior na academia e tantas outras instituições de poder, o desaparecimento e o escamoteamento de outras narrativas precisam ser mais escancaradas. Dedos nas feridas, frestas devassadas. Mas fazendo tudo isso, evidente, sambando.

2022, idealizadas pelos carnavalescos Alexandre Louzada e André Rodrigues, foi identificada - após os nomes dos carnavalescos em destaque - que a realização da fantasia foi de Fabio Santos, diretor responsável pelo atelier de fantasias e adereços da Escola. Já na exposição *Atos de revolta* (2022/2023), no MAM-RJ, as fantasias seguiram a mesma ideia, com apresentação dos nomes de Fabio Santos e Rodrigo Pacheco como confeccionistas das fantasias expostas; na mesma exposição, na legenda da bandeira *Por um novo nascimento*, constam os nomes de Mauro Cordeiro como elaborador/pesquisador do enredo, Cheyenne Santos como coordenador/gestora de projetos e nomes de outras pessoas e organizações como “contribuições”.

O termo “cultura popular” não deixará assim de existir. Como disse Martha Abreu, a “Cultura popular não se conceitua, enfrenta-se”(ABREU, 2003, p. 13). Na compreensão de que o termo se encontra circunscrito, como vimos, à disputa de narrativa, à uma histórica luta de classes e um pujante carrego colonial, desafiá-lo não deixa de ser uma boa saída. Mas não podemos deixar de lado a resignação e certas conformações necessárias para que se possa seguir adiante - nada além do que agentes e autores das manifestações da cultura popular sempre fizeram e ainda fazem. O enfrentamento é por desconstrução/desmantelamento e não substituição. Por isto, eis uma proposição de possibilidade de saída - ou de chegada, a depender da perspectiva - para tal enfrentamento.

Luiz Rufino, em *Pedagogia das encruzilhadas*, apresenta os domínios de Exu na cultura iorubá como fundamento metodológico e pedagógico para uma educação decolonial e antirracista. Dentre suas muitas reflexões e críticas a regulação feita pela produção de conhecimento colonial/ocidental, propõe como resposta a esta sistematização do saber monocultural as encruzilhadas do orixá Exu, lugares de encantamento. Enfrenta-se. Segundo o pedagogo,

A perspectiva apresentada pelas encruzilhadas de Exu se orienta pela noção de cruzo. Assim, essas encruzas e as suas respectivas práticas não versam meramente sobre a subversão. O que se propõe não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e dos seus acúmulos, tampouco a troca de posição entre o Norte e o Sul, entre o colonizador e o colonizado, entre os eurocentrismos modernos e outras opções emergentes. O que se versa nas potências de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas para a reinvenção cruzada. São os domínios de Enugbarijó, a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2019, p. 37)

O enfrentamento se dá pela esculhambação, pelo movimento, pela possibilidade de multiplicação. Às categorizações bifurcadas, reinvenção pelo cruzo. Essa contraposição de erudito/popular que aqui vimos reflete os anseios coloniais e buscar entender a cultura popular pelo entendimento da encruzilhada proposta por Rufino possibilita outras configurações dos termos, para além dos limites etnocêntricos. A escolha de engolir “o que há pela frente para depois o cuspir, restituindo outro mundo”(RUFINO, 2019, p. 39) propicia outras formas de conhecimento ditarem os caminhos plurais que podem vir a ser seguidos, desde ressignificar o termo cultura popular e trazê-lo como símbolo de resistência a refutar acepções que hierarquizam as relações. Confluir diferentes epistemologias não é tarefa fácil e é neste sentido que Rufino elege Exu como possibilidade de enfrentamento:

O desafio, então, é vadiar na linguagem, em pernadas sincopadas; sambemos. Pra mim, esse desafio só pode ser feito elegendo Exu como esfera de saber, já que ele é a própria linguagem, é ubíquo, se faz presente em todas as palavras, corpos, movimentos, em todo ato criativo e em toda e qualquer forma de comunicação - das letras escritas em tratados e livros raros em suntuosas bibliotecas até a gíria torta parafraseada na esquina; das notas mais valiosas cobiçadas no mercado até a palavra cuspidada no chão da avenida; da assinatura de um decreto ao gole da cachaça na encruzilhada. (RUFINO, 2019, p. 39-40)

As encruzilhadas se mostram como um caminho proveitoso para desafiar o termo “cultura popular” ser mais que uma simples categoria que reduz pensamentos e criações. O cruzo investe na diversidade de olhares, mais plural e condizente com nossas relações sociais. A visualidade do carnaval de escolas de samba ocupar, mesmo que de vez em quando, espaços institucionalizados de arte, seus criadores terem a oportunidade de serem lidos como artistas - e não somente como carnavalescos ou artistas populares -, aponta para um intercâmbio capaz de render olhares e significados mais plurais para o carnaval. Uma manifestação de cultura popular adentrar um lugar que fora sempre reivindicado para arte erudita/culta também é um enfrentamento. Enfrentamento calcado na encruzilhada. O intuito não está em realizar substituições, necessidade de validação e muito menos entender a visualidade do carnaval somente como arte, mas de, pelas frestas, fazer com que as escolas de samba sejam vistas, compreendidas e respeitadas pela sua multiplicidade de saberes, pela riqueza e complexidade artística e conceitual; e não só percebidas como festa, entretenimento, “cultura popular” - no pior dos seus significados. Por esses intercruzamentos, enfrentamentos. Como todo sistema bem estruturado, fincados e pensados pela modernidade, não podemos perder de vista também os perigos desses “quandos” da pesquisa. Romper essas dicotomias do erudito/popular além de não ser simples, se apresentam com mais nitidez os riscos do enfrentamento, desde reações violentas pautadas em conservadorismos a processos de cooptação pelo próprio sistema dessas visualidades e de seus artistas. Voltaremos a esta discussão no próximo capítulo. Vejamos agora Fernando Pinto e Mocidade na Galeria César Aché.

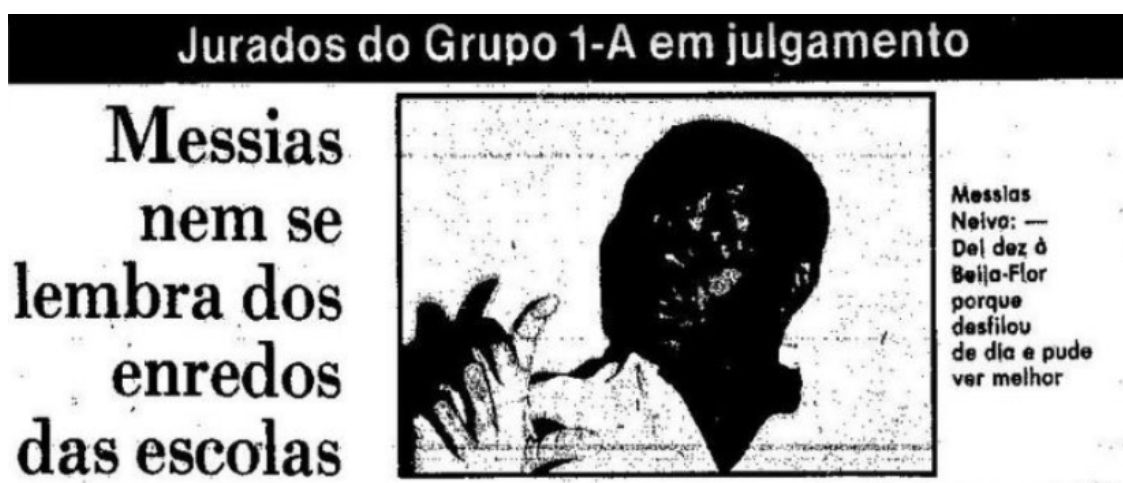
2.2 Como era artista o meu carnavalesco: a exposição

“Vou dar dois tiros nele”(BEIJA-FLOR..., 1983), bradou Carlinhos Maracanã - bicheiro mecenas e presidente à época da Portela - na memoriosa apuração dos desfiles de

1983. Grande favorita para ganhar o carnaval deste ano, a Portela ficou em segundo lugar após o jurado Messias Neiva, no quesito Alegorias e Adereços, dar nota seis à escola e à Beija-Flor, dez. A diferença de 4 pontos fez a escola de Nilópolis terminar com 204 pontos e a de Madureira com 201. Presumam a confusão.

Até hoje as notas e suas justificativas dadas por Messias Neiva são lembradas pela quizumba criada naquele ano. Artista plástico com rara evidência no sistema artístico local, detinha, na época de sua participação no concurso, um atelier em Copacabana e se mantinha bem financeiramente, segundo ele, por meio de sua arte, a ponto de responder em entrevista não precisar sequer cogitar receber propina do Aniz Abraão David, bicheiro e então presidente de honra da Beija-flor, quando questionado de ter sido a única escola que recebeu sua nota dez: “Ninguém me disse que eu devia dar dez a todas” (MESSIAS...,1983). A entrevista ao jornal O Globo, no sábado seguinte à apuração, só veio a piorar toda repercussão de suas notas, com justificativas confusas e incoerentes, como vimos na abertura deste capítulo.

Figura 5 - Manchete da entrevista de Messias Neiva para o Jornal O Globo



Fonte: Jornal O Globo, 19 fev 1983. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/1983-julgamento-conturbado/221258/>. Acesso em: 28 de mar. de 2023.

As críticas e descontentamentos não se encontram somente nas notas de Beija-Flor e Portela, mas na da maioria das escolas, como se vê na nota de Zózimo Barroso em referência ao grupo de artistas plásticos reivindicando justiça à Fernando Pinto, influenciados pela insatisfação de Frederico Morais. Curiosamente encontramos novamente este, um agente importante do sistema artístico, comentando carnaval e fomentando os intercâmbios entre cultura popular e arte institucionalizada. Mas em Morais chegaremos - mais uma vez - em

breve. O que está ao alcance dos olhos agora é Cesar Aché, galerista que levou Fernando Pinto um mês depois de toda essa polêmica para sua galeria.

Engana-se quem pressupõe que o convite ao artista se deu após o caso Messias Neiva e os decorrentes descontentamentos com desejos de promoção de visibilização dos trabalhos. Aché diz que o convite surgiu depois de sua surpresa, ainda na concentração do desfile, diante da riqueza de detalhes das alegorias da Mocidade: “desde que vi tudo na concentração, tive a certeza de que dali teríamos uma exposição lindíssima” (PESSOA, 1983). Cesar Aché é um importante colecionador e galerista no Rio de Janeiro que manteve por mais de doze anos (1975-1987) a Galeria Cesar Aché ativamente em Ipanema (o último ano transferida para o Centro da Cidade), expondo e representando vários artistas contemporâneos, como Amador Perez, Beatriz Milhazes, Aloysio Zaluar, Celeida Tostes, Manfredo de Souza Netto, Milton Machado. Constrói como colecionador desde anos 1970 uma rica e referencial coleção de arte popular¹³ e também realiza ao longo de sua carreira variadas exposições de artistas populares. Essas informações biográficas de sua carreira como galerista e colecionador nos ajudam a compreender melhor a inserção inesperada de Fernando Pinto numa galeria.

Cesar Aché no ano em que se depara com as alegorias de Pinto já possuía familiaridade com arte popular pela coleção própria e é possível suspeitar que, mesmo que minimamente, estava envolto das discussões advindas desta categoria artística, principalmente por concomitantemente ser marchand e galerista de arte contemporânea. Como já vimos, há a necessidade de resguardo das diferenças entre arte popular e visualidade de manifestações culturais populares, e Cesar Aché tem noção disso: “No desfile encontramos coisas muito rebuscadas, que nada têm a ver com a produção de arte popular” (PESSOA, 1983). No entanto, a discussão em torno das hierarquizações advindas da dicotomia erudito/popular que cabem às duas partes de um lugar comum. Aché realizar regulares exposições de importantes artistas contemporâneos locais e, ao mesmo tempo, se dedicar a construção de uma coleção particular de arte popular, faz da inserção de Fernando Pinto na galeria um caso sem ingenuidades. Apesar de Arlindo Rodrigues na 7 e 8 Bienal de São Paulo expor como cenografista seus croquis das fantasias que desenvolveu para o Salgueiro, respectivamente em 1963 e 1965 (MORAES, 2022, p. 244-245), e Rosa Magalhães e Lícia Lacerda expor em 1977 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage as fantasias que realizaram para Portela (AMARAL, 1977), é vista como pioneira as obras do carnaval de Fernando Pinto serem peças de exposição artística (PESSOA, 1983). O galerista de arte contemporânea sabia que o

¹³ Em 2001 a coleção era composta de mais de 1.000 peças. Ver FOLHA DE SÃO PAULO. Exposição retrata o “fim de um ciclo”. 06 de agosto de 2001.

movimento que estava realizando era novo e estranho ao sistema artístico da época. Disponibilizando de um espaço legitimador de arte e possibilitando que a visualidade do carnaval ocupe-o, Aché vai de encontro à narrativa que vinha sendo construída de retorno à pintura, como vimos no primeiro capítulo. Não só a isto, mas a toda relação dicotômica e hierarquizada da cultura canônica com a cultura popular, mesmo que não assumidamente.

Figura 6 - Capa do caderno “Ipanema” do Jornal O Globo



Fonte: Jornal O Globo, 28 mar 1983. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> . Acesso em 28 mar. 2023

No mês de março de 1983, em pouco menos de um mês após ter conquistado o sexto lugar da disputa carnavalesca, Fernando Pinto leva fragmentos de suas alegorias para dentro da galeria. E assim como a exposição de Rosa Magalhães e Salgueiro no Parque Lage, esta também teve êxito de público. Zózimo Barroso mesmo escreve que a exposição “é um sucesso” (AMARAL, 1983); já na enciclopédia do Itaú Cultural é dito que a exposição atraiu um grande público, “incluindo muitas excursões de escolas” (ENCICLOPÉDIA, 2022). E o que mais pareceu ter chamado a atenção dos críticos e jornais da época, além da beleza, da riqueza de detalhamento e complexidade do fazer, foi a apresentação expográfica das obras.

Diferentemente da ideia moderna do “cubo branco”, do distanciamento necessário entre obras para maior fruição e reflexão individual acerca de cada produção artística, a

exposição de Fernando Pinto foi montada como uma instalação. Linguagem artística que teve seu campo conceitual mais definido na década de 1960, no limiar de uma virada de chave do moderno para o contemporâneo, a instalação é, de forma genérica, uma obra construída por elementos organizados em determinado espaço físico, formando ambientes, seja em galerias ou museus, seja em lugares públicos ou abertos. A apresentação das alegorias concebidas para o carnaval a partir de um ambiente instalativo provoca um olhar mais atento para tal expografia. Não é possível saber, pela pouquíssima fonte primária encontrada a respeito dessa exposição, se a escolha desse tipo de disposição da produção artística foi de Cesar Aché, de Fernando Pinto ou mesmo de ambos. Mas diferentemente da exposição de Magalhães e Salgueiro, que buscava transmitir a versatilidade do desfile, essa parece não se preocupar que as alegorias, originalmente concebidas para serem desfiladas e efêmeras, ganhem novas ordenações e significados. Diferentemente também de 1990, essa opta por singularizar a produção na figura do carnavalesco, não trazendo o fazer coletivo na narrativa expositiva e possibilitando assim uma maior leitura de Pinto como artista. Não há um título oficial encontrado para a exposição, mas nas divulgações em jornais a designação é unicamente o nome do artista.

A escolha de configuração da exposição ter sido uma instalação viabiliza uma melhor percepção e identificação da produção de Fernando Pinto como objetos artísticos pelos frequentadores da galeria devido a proximidade linguística - que estava em alta na época - e assim a consequente identificação de seu autor como um artista, mas pode fazer também com que as obras se distanciem de seu escopo/intuito original. No entanto, o distanciamento neste caso específico pode ter sido bem comedido, ou até mesmo insuficiente para análises. Pelo desfile ter trazido pujantemente a natureza múltipla, mata selvagem, cercada por seus animais, a imersão em um ambiente da galeria que remetia a essa floresta não colonizada ia ao encontro da narrativa proposta pelo enredo da Escola, materializada em imagem pelas suas alegorias e adereços. O crítico de arte Marcus Lontra, para a Revista Brasil Arquitetura, dá a dimensão do ambiente na galeria que remetia a selva amazônica:

A galeria transformada em selva, o ambiente provocadamente abafado da Amazônia, a luminosidade perturbadora do ambiente, a lenta descoberta dos detalhes, as serpentes em tecido com cabeças trabalhadas, os sapos, riquíssimos, em pedras verdes, o deparar-se com uma anta horrivelmente bela, olhares sacanas de um mico estrategicamente situado sob os galhos de uma árvore, enfim, uma grande viagem, na qual até a própria exploração do exótico é debochadamente assumida. (COSTA, 1983)

O próprio Cesar Aché denominava o ambiente construído na galeria de “um grande objeto”: “mais que peças expostas isoladamente, as alegorias formam dentro da galeria uma autêntica selva” (PESSOA, 1983).

Antes mesmo de entrar na instalação proposta por Pinto, a jornalista Isa Pessoa, ao descrever do que a exposição era composta, indicou que o público já se deparava com um grande camaleão ladeado por duas esculturas de 3 metros de índios segurando maracás e vestindo tangas de palha. Já na parte interna da galeria, Pessoa ratifica a ideia de selva proposta por Pinto e detalha mais o que compunha a instalação:

Ao lado direito das portas de vidro [...] está exposta a parte fluvial do Xingu. Sobre um tapete de vitórias-régias cobertas por lantejoulas verdes, nadam pirarucus com escamas de papel laminado, pavões de olhos de vidro, flamingos. [...] No resto do salão, dividido em dois ambientes por troncos e galhos enormes, estão expostos tigres de astracan, tatus de lamé, panteras de pelúcia, cobras, onças, leopardos, tamanduás com rabo de plumas. (PESSOA, 1983)

Figura 7 - Fotografia da entrada da Galeria, com um grande camaleão ladeado por duas esculturas de índios



Fonte: Jornal O Globo, 28 mar. 1983. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em 28 mar. 2023.

Recentemente Beatriz Milhazes, artista que realiza alguns poucos anos depois de Pinto sua primeira exposição na mesma galeria, revisitou em sua memória seu encantamento quando compareceu à exposição, indo ao encontro dos relatos aqui apresentados:

A mostra, na verdade, era uma instalação: ocupando quase todo o espaço útil disponível, as peças ficavam próximas umas das outras e formavam uma floresta – a floresta imaginária de Fernando Pinto.

Exuberância, luxo, liberdade, selvageria plástica, imaginário popular, beleza, contrastes fortes de cor e temas, loucura: uma energia inagualável de uma força que seduz qualquer um, nem que seja por pouco tempo.

Suas obras, mesmo longe daquele momento mágico do desfile, mantiveram-se sólidas e importantes, indo além da artesanaria e ingressando no mundo da arte. (MILHAZES, 2018)

O entendimento de Milhazes de que as alegorias de Fernando Pinto, mesmo fora de sua configuração mítica original do carnaval, sobreviviam solidamente na Galeria, corrobora a discussão de que, a partir desse deslocamento, a escolha de realizar uma instalação artística era uma possível resolução coerente para uma questão complexa, uma vez que dialogava mais com a proposta narrativa do enredo e também de toda produção do artista. Veja que Marcus Lontra, ao lembrar do desfile de 1983, remonta as mesmas características que pudemos observar na exposição-instalação:

Fernando Pinto, cobriu o asfalto da avenida de vitórias-régias, jagatiricas, camaleões, antas, jacarés e tatus, obtendo um resultado plástico de grande impacto, cujo **clima deliberadamente “kitsch”** chocava-se com o atual “bom-gosto” das demais escolas, cuja base é o branco, o prateado, painéis espelhados e alegorias repletas de “rendinhas” que a cada ano se repetem. (COSTA, 1983, grifo do autor)

A Mocidade Independente de Padre Miguel convidou neste ano novamente Fernando Pinto como carnavalesco, após sua rápida passagem em 1980 que ajudou a Escola a conquistar seu vice-campeonato. Pinto idealizou o enredo *Como era verde o meu Xingu* e realizou, conjuntamente com sua equipe e demais segmentos da Escola, um desfile que, apesar de seu sexto lugar, teve ótima receptividade do público e de crítica, a ponto da manchete do Jornal o Globo da quarta-feira de cinzas trazer que “Para o povo, Mocidade é a vencedora” (PARA...,1983) e da Escola ganhar os estandartes de ouro de *Melhor Comunicação com o Público* e *Enredo*. O país neste período se encontrava lentamente em abertura política, diante de uma ditadura que assolava o Brasil já por mais de 19 anos. Pinto trazendo um enredo ecológico, mas sobretudo crítico, dialogava com os anseios de preservação ambiental, mas também democráticos e de garantia de direitos de um povo.

Dividido em oito quadros, o desfile inicia com a apresentação de Xingu com sua fauna e flora preservadas, antes da chegada do homem; em seguida desenvolve, a partir de algumas alas e uma alegoria (figura 8), a chegada dos indígenas, suas tribos, seus mitos e sua arte; apresenta, logo após, em tom de crítica a presença do homem branco colonizador invadindo terras, desmatando florestas, impondo sua cultura; a Mocidade encerra a sua narrativa conclamando a demarcação de terras indígenas e a preservação da fauna e flora amazônica.

Figura 8 - Parte da primeira alegoria do desfile da Mocidade de 1983.



Legenda: Fotografia de Anibal Philot

Fonte: Jornal O Globo. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/acervo/incoming/os-carnavais-de-fernando-pinto-22100137> . Acesso em 28 mar. 2023.

Fernando Pinto “botou” o dedo em feridas com seu enredo e fez a Mocidade cantar e narrar o Brasil. E não foi a primeira nem a última vez que o carnavalesco ambicionou falar dos muitos “Brasis”, crítica e profundamente. Pernambucano, Fernando Pinto chega à cidade do Rio de Janeiro no auge da ditadura militar, em 1969, e já logo se embrenha nas mais diversas expressões artísticas, atuando ao longo dos anos 1970 e 1980 como coreógrafo, figurinista, diretor teatral, cenógrafo e cantor. Desde fazer parte do grupo Dzi Croquettes e gravar um LP intitulado *Estrelas*, passando por direções artísticas do grupo As Frenéticas e shows de Elba Ramalho e Ney Matogrosso à realização da decoração dos bailes de carnaval do Pão de Açúcar, Fernando Pinto foi um artista múltiplo. Já sua trajetória carnavalesca inicia no Império Serrano , onde realizou sete desfiles na década de 1970, ganhando o carnaval de 1972 com *Alô, alô, tá Carmem Miranda*. Já nos anos 1980, Pinto realizou seis carnavais à

frente da Mocidade, com rápida passagem na Mangueira em 1982. Falecendo precocemente em 1987, deixou na história carnavalesca uma assinatura fortemente calcada na provocação crítica e numa brasilidade alegre, com seus excessos e contradições.

Quando Marcus Lontra se refere ao carnaval de 1983 pelo “clima deliberadamente ‘kitsch’”, esta é uma ponderação que podemos inferi-la em muitos outros desfiles realizados por Fernando Pinto, principalmente a partir do primeiro desfile para a Mocidade em 1980¹⁴, o *Tropicália Maravilha*, onde Fernando se vê como “filho estético da Tropicália” (O GLOBO, 15 fev 1980 apud ANTAN, 2017, p. 26), pois para ele “Tropicália é o verdadeiro Brasil, o subterrâneo” (O GLOBO, 15 fev 1980 apud ANTAN, 2017, p. 26). Com emblemáticos enredos como *Mamãe eu quero Manaus* e *Tupinicópolis*, segue-se a linha do olhar subterrâneo de Pinto, mas sempre permeado e pautado por esse “clima kitsch”, como também vemos em *Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas* e *Beijim, beijim, bye bye Brasil*. Suas escolhas estéticas e de narrativas para os enredos dessa década estão, inclusive, profundamente conectadas ao movimento artístico dos anos 80 que vimos no capítulo anterior. As baianas de perucas de black power e óculos escuros em 1985, índios andando de bicicletas em 1983 ou de patins na *Discoteca Saci* em 1987 se encontram imagetivamente com o que estava sendo proposto e realizado pelos artistas da *Geração 80*, o fazer dialogar múltiplas referências e a desconstrução das rigidezes da modernidade. Não à toa essa produção de Pinto chamou a atenção não só de César Aché para realização da exposição, como também, com grande entusiasmo, agentes do sistema de arte da época, como Frederico Morais e Marcus Lontra.

Morais, como vimos, escreveu o texto de apresentação da exposição *Salgueiro 90* no Parque Lage. Neste texto, em uma breve explanação sobre a predominância do visual nas escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 80, Frederico Morais vai ao encontro do que dizemos acima ao destacar a genialidade de Fernando Pinto pelo o que ele denomina de “estética kitsch”: “Fernando Pinto era um super-barroco, popular, na excessiva acumulação de elementos visuais e na estridência de suas cores. O kitsch em Fernando Pinto não era, como na Mangueira, naif, mas crítico, alegre, quase debochado” (MORAIS, 1990, p. 2). O crítico de arte, como se percebe, estava agudamente imerso nas proposições complexas de visualidades que os desfiles carnavalescos proporcionam. No texto da exposição de Salgueiro e Magalhães ele se demora nesta riqueza e afirma que a criatividade nas artes plásticas não se restringe às formas tradicionais confinadas em museus e galerias. É este olhar profundo, na sua

¹⁴ Leonardo Antan se refere a este desfile de 1980 como marcador de uma nova fase da produção de Fernando Pinto, pois seus enredos anteriores para Império Serrano eram mais folclóricos e em homenagens a personalidades da cultura de massa brasileiras. Cf. ANTAN, 2017, p. 28.

perspectiva como crítico, que vemos também nos seus outros textos sobre carnaval ao longo da década de 1980. Para a exposição de Fernando Pinto na galeria, Morais, na seção de artes plásticas do jornal O Globo, já se referia ao carnaval como um dos maiores momentos da criatividade brasileira e convocava os leitores a uma feliz obrigatoriedade de visita à exposição em Ipanema. Disse que “mesmo no espaço limitado como o de uma galeria e sem o envolvimento emocional da passarela, ainda assim, Fernando Pinto conseguiu impactar e dar provas de seu talento” (MORAIS, 1983). Frederico Morais novamente cumprindo um importante papel de diálogo entre o sistema de arte brasileiro e a visualidade dos desfiles das escolas de samba.

Outro personagem disposto a dialogar é Marcus Lontra, que como vimos, escreveu para a revista Módulo Brasil Arquitetura sobre a exposição. Editor à época da revista e poucos meses depois tornando-se diretor da EAV - Parque Lage, Lontra é um importante curador e crítico de arte em ascensão na década de 1980, principalmente após estar à frente da exposição *Como vai você, Geração 80?*. No texto, interessa-nos perceber como um crítico de arte, em local privilegiado do discurso, assume uma posição diante de uma manifestação popular, constantemente vilipendiada e reduzida. Geralmente vista como uma festa que se realiza somente nos dias oficiais, Lontra inicia seu texto afirmando que o carnaval e suas instituições, na verdade, é vivenciada cotidianamente por grande parte da população carioca e que, por ser um ritual popular, estão sob constantes recriminações. Localizar o assunto principal, que é a exposição, nesse prisma do carnaval possibilita a leitura crítica da inserção de Fernando Pinto em um espaço institucional de arte de uma forma mais atravessada por questões que estão para além dos resíduos objectuais dispostos na galeria. A exposição, por mais que tenha transformado os fragmentos das alegorias em uma obra única, a instalação, necessita de uma contextualização, mesmo que mínima como Lontra fez em seu texto. Mínima, mas que construiu algumas chaves de leituras interessantes, como a probabilidade do “surgimento de um público disposto a adquirir as peças” (COSTA, 1983) ou mesmo a possibilidade de “contato direto com a manifestação estética popular brasileira” (COSTA, 1983). A posição do crítico diante da obra carnavalesca, tanto em seu local original quanto em um espaço institucional de arte, foi de respeito às suas complexidades.

Oportuno aqui também destacar duas questões que aparecem tanto no texto de Lontra para a revista, quanto nos textos de Frederico Morais para o jornal. A primeira diz respeito ao mercado de arte ter tomado a dianteira e se antecipado aos museus. Diferentemente da inserção de Rosa Magalhães em galeria de uma escola de artes visuais ou, como veremos, de Leandro Vieira em um museu, Fernando Pinto teve sua visualidade exposta em uma galeria

comercial de arte. Quando Marcus Lontra se refere a possibilidade de criação de um público disposto a adquirir, ou, aqui indo além, colecionar peças de carnaval, expõe a especificidade do atrelamento do espaço ao mercado. Como vimos no capítulo anterior, o mercado de arte no Brasil na década de 1980 inicia uma abertura para novas linguagens e suportes artísticos, diferentemente de um circuito comercial muito fechado na década anterior. Mais galerias abertas, mais colecionadores, mais diversidade de interesse. O mercado, dentro do sistema de arte, começa a ter um poder de comando e de legitimação. Neste sentido, e pela lógica comercial, parece oportuno que as galerias busquem sempre a novidade e a aparição de Fernando Pinto na Cesar Aché poderia ser lido como fruto dessa busca pelo novo. No entanto, vemos que, apesar do sucesso compreendido pelas divulgações em jornais de grande circulação, não encontramos outra obra carnavalesca inserida em uma galeria comercial de arte. Não havia uma ambição ou interesse maior pelo circuito. A exposição de Fernando Pinto é um episódio específico, que não reflete necessariamente o desejo de um mercado em emplacar as obras carnavalescas como objetos vendáveis. Porém, mesmo assim, quem primeiro tomou a dianteira de levar a visualidade de desfile carnavalesco para um espaço institucional de arte foi uma galeria, e não um museu. E isso nos leva à próxima questão apontada por Lontra e Moraes, que também foi levantada por outros textos jornalísticos sobre a exposição de Pinto.

A reivindicação pela criação de um museu do carnaval foi o assunto do momento, principalmente ampliado após a mostra de Fernando Pinto. Os dois críticos apontam a necessidade premente de um espaço para guarda, documentação e difusão da produção visual dos desfiles. Um assunto nada simples, que já existia bem antes da década de 1980 e que até hoje é matéria de discussão no meio carnavalesco e dos órgãos governamentais. A discussão sobre a musealização do carnaval carioca sempre esbarra na dificuldade de realizar um museu que pudesse abarcar não só a documentação de registro, fotográfico e audiovisual, mas também as próprias fantasias, adereços e alegorias. A cada ano existem dezenas de escolas de samba que produzem centenas de alegorias e milhares de fantasias. Como abarcar essa exorbitante produção anual? Ou ainda, como realizar um museu “dinâmico, criativo, respeitador da criatividade popular” (COSTA, 1983) diante de tanta especificidade? Esse museu abrangeria outras manifestações carnavalescas da cidade ou somente as escolas de samba?

O desejo e a discussão de realização de um museu de carnaval ocorre desde os anos 1960, inclusive já ligados ao poder público. O historiador Walter Junior diz que a discussão em 1964 pelo jornal *A Noite* fazia referência à condução da instituição não ser por

particulares e que ela “ganhou corpo com a proposta de um museu do carnaval vinculado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro” (JUNIOR, 2022, p. 212). O projeto do museu do carnaval pelo MIS-RJ seria aos moldes deste mesmo museu, por meio de registros fotográficos e audiovisuais. O projeto do museu do carnaval pelo MIS-RJ não virou realidade, pela dificuldade de se institucionalizar, mas serviu ao menos para inaugurar a importante ideia da produção de discos com a gravação dos sambas-enredos das escolas de cada ano, a partir do LP, realizado na criação da documentação para o museu, *As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas-enredo* (JUNIOR, 2022, p. 216). Um museu do carnaval só viria a sair do papel mesmo nos anos 80 pela Riotur.

Poucos meses depois da reivindicação de Frederico Morais e Marcus Lontra coincidentemente um museu fora construído conjuntamente com o sambódromo na Marquês de Sapucaí, na praça da Apoteose, em 1984. Inaugurado, no entanto por falta de verbas, somente em fevereiro de 1987, o museu desde o início enfrentava problemas e questões das mais diversas¹⁵. Rosa Magalhães, por exemplo, em entrevista sobre a exposição do Parque Lage em 1990 se referiu ao museu do carnaval como um espaço muito pequeno para realizar uma exposição com obras do carnaval: “a quantidade e a imponência das peças exigem espaços generosos como o do Parque Lage ou Paço Imperial” (RITO, 1990). Onze anos depois o museu é utilizado apenas como um espaço para funções burocráticas e até hoje ele se encontra fechado, com algumas tentativas fracassadas de reabertura do museu nos últimos vinte anos. Em dezembro de 2022 foi noticiado que o Ministério do Turismo iria destinar R\$960 mil para reformar o Museu do Carnaval, transformando-o em um espaço audiovisual, tecnológico e interativo (CARNAVALESCO, 2022).

Um ano após a abertura do Museu do Carnaval, quem teve novamente sua produção exposta foi Fernando Pinto. Em 1988 o carnavalesco, após sua morte no ano anterior, foi homenageado com uma exposição no Museu intitulada de *Fernando Pinto, um carnaval nas estrelas* - fazendo referência ao emblemático enredo idealizado por ele para a Mocidade em 1985, *Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas*. Com 40 alegorias, 30 fantasias, além de desenhos, vídeos e documentação fotográfica, a exposição passeia pelos 14 desfiles de Pinto. Com duração de 6 meses, de setembro de 1988 a fevereiro de 1989, a exposição teve grande receptividade do público e da mídia, sendo considerada, segundo o pesquisador Maximiliano de Souza, como uma das maiores atividades desenvolvidas no museu em termos de projeção e organização (SOUZA, 2007, p. 50).

¹⁵ Cf. JUNIOR, 2022, p. 217-224.

Além da Galeria Cesar Aché e do Museu do Carnaval, Fernando Pinto também realizou uma exposição em 1985 na galeria de arte criada na programação do Noites Cariocas, um evento que ocorria no Pão de Açúcar na década de 1980. A programação durante o ano, a que Pinto fez parte, contava com grandes nomes de artistas visuais e plásticos, como Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Vergara e Cildo Meirelles.

Devido ao seu precoce falecimento, resta ao imaginário a quantidade de grandes desfiles e de quantos outros diálogos possíveis entre carnaval e espaços institucionais de arte Fernando Pinto poderia produzir.

3 LEANDRO VIEIRA E MANGUEIRA

“Por que uma obra ‘feita para o carnaval’ é classificada como algo que ‘não carece de potência artística’? O carnaval não seria um universo potente? A bandeira de Leandro e da Mangueira não está no MAM justamente por causa dessa potência?” (NAME, 2021). Assim, Daniela Name questiona, em sua coluna na *Veja Rio* em 2021, o texto curatorial de apresentação da bandeira que Leandro Vieira concebeu originalmente para o encerramento do desfile da Mangueira em 2019 e que foi apresentada como *Bandeira Brasileira* em 2021 no MAM-RJ, juntamente à exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. A fim de dialogar com os trabalhos do artista nesta exposição, apresentada inicialmente no MASP em 2020, principalmente por toda relação como vimos que Oiticica tinha com a escola Mangueira, a direção artística e curatorial do museu convidou Leandro Vieira (à época carnavalesco da escola) para realizar como curador adjunto e também artista uma ocupação durante o período da mostra. Na apresentação de *Bandeira Brasileira* nesta ocupação, o texto curatorial, enxuto e sem assinatura, assim situa a obra:

[...] A obra *Bandeira brasileira*, concebida por Vieira para esse mesmo desfile, **não carece de potência artística por ter sido feita para o Carnaval**. Seu sentido original foi o desfile, mas em 2021, com o Carnaval suspenso, ocupa este espaço-tempo do museu para nos trazer para o chão. [...] Esta obra de arte foi feita para o Carnaval, e quando foi para a avenida foi para o lugar certo. Aqui a bandeira é apresentada de novo, desta vez para ser vista de frente, na parede do museu. Torna-se assim uma obra para desfilarmos e observar, que traz sentido a seu novo contexto expositivo, questionando-o.¹⁶

Name foi precisa quando questiona a frase, aqui grifada, que põe em dúvida a potência do universo carnavalesco. A frase assemelha, guardada as devidas proporções, o elogio infausto de Zózimo Barroso à Fernando Pinto. Os quase quarenta anos que separam uma crítica jornalística a um texto curatorial exprimem as dificuldades que se encontram quando das tentativas de relação e diálogo entre a visualidade do carnaval, a arte visual contemporânea e seus espaços institucionais.

Neste capítulo nos deteremos novamente nessas dificuldades a partir da exposição de *Bandeira Brasileira* no MAM-RJ. Contudo, pela particularidade da elevada ascensão nos últimos anos de Leandro Vieira em espaços institucionalizados de arte, buscaremos também compreender como essas relações vêm sendo realizadas em um contexto onde os museus e

¹⁶ Texto curatorial, sem assinatura, apresentado na parede e no site do museu. Grifo do autor. Disponível em <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>. Acesso em 26 de janeiro de 2023.

outros espaços de arte tem se debruçado em questões de representatividade e decolonialidade, como também visado diferentes narrativas para uma certa reconstrução de seus sistemas operacionais. Até que ponto as mudanças que ocorreram no sistema de arte nos trinta anos que sucederam a exposição de Rosa Magalhães e Salgueiro no Parque Lage vem contribuindo para uma maior inserção da visualidade do carnaval nos espaços institucionais de arte e como o texto curatorial no MAM-RJ, além dos problemas de montagem da obra - como veremos -, desperta para a necessidade de uma maior atenção na transposição de uma obra realizada propriamente a um desfile carnavalesco para um outro lugar?

3.1 Botem as estruturas pra sambar!

Há certezas que cambaleiam: tropeçam em outras estruturas, outras verdades; são questionadas, confrontadas; se surpreendem com o dinamismo da história e da sociedade. Na modernidade os museus eram espaços destinados às chamadas “belas artes”, objetos que carregavam a áurea de obras de arte. Certezas. Como então as certezas do século XIX, por exemplo, encarariam a *Bandeira Brasileira* ocupando uma área em destaque de um museu? E as certezas que edificaram as diferenças hierárquicas entre arte maior e arte menor? Que fariam elas se vissem a exposição de Fernando Pinto em uma galeria de arte?

As certezas, quando interpeladas por outras construções de narrativas e outros contextos temporais e sócio-históricos, podem (espontânea ou obrigatoriamente) se tornar obsoletas. Com as certezas do sistema de arte não seria diferente: vimos no primeiro capítulo como foram importantes as mudanças, entre 1960 e 1980, no modo de ser pensar a arte e suas instituições para que a exposição de Rosa Magalhães e Salgueiro pudesse vir a acontecer no circuito artístico da cidade. Trinta anos separam esta exposição da apresentação da bandeira de Vieira no MAM-RJ e algumas outras certezas neste caminho foram desmanteladas nesse sistema da arte por conta dos novos contextos sócio-político-culturais, em constante movimento. Novas narrativas e perspectivas foram sendo propostas, outras já antigas conseguindo lugar de percepção e consideração, e as instituições de arte e seus agentes, por decorrência, estão cada vez mais buscando - ou forçosamente devendo - se adequar ao seu contexto presente.

O processo de globalização, por exemplo, em níveis mais gerais foi um importante impulsionador de mudanças nas instituições de arte, seja positiva ou negativamente. A

diminuição de barreiras de comunicação, migratórias, econômicas e culturais desde meados da década de 1980 pelo engendramento da globalização fez com que houvesse um fluxo bem maior de informações e conhecimentos, mas sobretudo fez com que as culturas locais, frente a essas relações mais intensas com as culturas hegemônicas, precisassem responder ao processo de homogeneização cultural característico deste processo. Assim como vimos no capítulo anterior que a cultura popular criou artifícios de adaptação, reação e enfrentamento ao *modus operandi* ditado pelas culturas eruditas, o mesmo acontece com as culturas locais quando se veem diante da complexidade que carrega a globalização na anulação - e também, ao mesmo tempo, ratificação - das diferenças. Ao se depararem com o fluxo não igualitário de informações (chegam muito mais às culturas periféricas as ideias e formas das regiões centrais que de movimento contrário), a uma constante recaída dos processos de troca em exotificação e afirmação de hierarquias e a submissão a uma série de tensões, as culturas locais se encarregaram de realizar projetos de afirmação. O pesquisador e curador Moacir dos Anjos diz que uma dessas ações de reação e adaptação à lógica homogeneizante da globalização foi esse avivamento do pertencimento ao local e, por consequência, o quanto esta afirmação de suas identidades culturais alimentaram o interesse das instituições das regiões centrais por um certo reconhecimento das diferenças, ainda que de forma bem simplificada:

A auto-afirmação de culturas locais frente ao processo de globalização tem gerado o reconhecimento alargado de uma produção simbólica antes escassamente difundida nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valoração patrimonial. Como resultado, são muitos os textos críticos e exposições que, a partir de meados da década de 1980, e elaborados nesses centros, buscam, de formas variadas, apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea em artes visuais. Com as atenções voltadas, principalmente, para a América Latina, África e Ásia, essas formulações tentam lidar com as características de criações longamente ignoradas e excluídas dos cânones artísticos, firmados hegemonicamente na Europa e nos Estados Unidos. (ANJOS, 2005, p. 30-31)

Para exemplificar esse desejo, Anjos traz e problematiza algumas exposições que foram realizadas com a proposta de levar esse repertório ampliado, desde a pioneira exposição na França em 1989, a *Magiciens de la Terre*, à exposição na Alemanha que se buscou pensar uma ideia de arte contemporânea africana, a *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, em 2004. Mas o que chama a atenção para esta pesquisa é a proposição da edição da Documenta de Kassel - uma das mais importantes exposições internacionais de arte - realizada em 2002. De acordo com o Moacir dos Anjos, a 11 edição da Documenta apresentou obras, das mais diversas linguagens, que assumiam “os posicionamentos simbólicos criados a partir das respostas locais ao processo de globalização em curso” (ANJOS, 2005, p. 49).

Coordenado por um curador nigeriano, Okwui Enwezor, primeiro não europeu a ocupar este cargo na mostra, a edição buscava compreender alguns resultados dos processos de reação, adaptação e enfrentamento das culturas locais. Vale perceber por este exemplo que, em passo lentos mas sempre em linha crescente, são realizadas exposições cujo foco não é aquietar nem banalizar as tensões a que estão submetidas as relações entre culturas nesse fluxo de globalização, mas sim serem tentativas de apreensão e compreensão da complexidade da diversidade cultural, suas contaminações e os enfrentamentos das culturas periféricas diante dos processos de homogeneização e hierarquização.

A busca gradual que vemos nas últimas décadas por esta visão menos exotizada e mais aprofundada nas montagens de exposições e por outros agentes e instituições constituintes do sistema de arte com relação a tudo ao que foge aos cânones, ao que seria o “outro”, tem profunda relação com a pujança dos estudos de/pós-coloniais, de gênero e identidade. Desde marcos como *Orientalismo* (1978), de Edward Said, e seus resgates a *Problemas de Gênero* (1990), de Judith Butler, e *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Spivak, muitos são os exemplos de escritos de teóricos/as, pesquisadores/as e estudiosos/as, das mais diversas áreas, que se debruçaram sobre as problemáticas contemporâneas da sociedade. A solidez desses estudos dificulta uma fácil aniquilação das narrativas e perspectivas trazidas e cada vez mais vem sendo aporte teórico e reflexivo para muitas instituições de arte, seja voluntária ou obrigatoriamente. Essa forte contribuição ao movimento das mudanças ocorridas no sistema nas últimas décadas acarreta um olhar outro não apenas para as novas práticas e linguagens produzidas pelos artistas contemporâneos, mas sobretudo para as estruturas e o modo como estão organizadas as instituições de arte.

Neste sentido, sabemos que o manuseio desses estudos por estas não são ingênuos e tampouco não sofreram e sofrem resistências diante da necessidade de afirmação de suas próprias estruturas coloniais. A pesquisadora Brenda Cocotle, por exemplo, ao refletir sobre esse movimento de descolonização em museus, diz que curiosamente as problemáticas apresentadas pelo advento dos movimentos de/pós-coloniais só ganhou relevância e foi fruto de tomada de consciência dessas instituições quando “se transformou em tendência e eixo de trabalho”(COCOTLE, 2019,p. 3) na arte contemporânea, mesmo que desde 1970 tenham surgido no campo da museologia discussões acerca da necessidade de novas políticas de representação. Já o artista e professor Luiz Sérgio de Oliveira, nesse mesmo caminho, ao pensar sobre um notável movimento de artistas contemporâneos estarem cada vez mais realizando produções em colaboração com comunidades, diz, aqui de uma forma mais abrangente, que

A nova dinâmica da arte contemporânea expõe a necessidade de redefinição dos mecanismos de funcionamento de todo o sistema de arte – produção, circulação, consumo, instituições e crítica da arte –, exigindo uma verificação profunda de nossas certezas no terreno institucional da arte. O desarranjo do sistema de arte causado por essas práticas colaborativas é de tal monta que parece provocar a necessidade de reinvenção do próprio sistema. (OLIVEIRA, 2012, p. 141)

Os estudos decoloniais, de identidade e gênero tem se tornado material para que essas mudanças e redefinições no modo de exibição, coleção e escrita no sistema da arte ocorram. Não à toa o texto aqui citado de Brenda Cocotle faz parte de uma parceria de estudos sobre arte e descolonização entre o MASP e o centro de pesquisa britânico Afterall, realizada entre 2018 a 2020. Que as dinâmicas e novas linguagens artísticas contemporâneas possam realizar esse movimento de conscientização forçada das instituições a ponto que sejam revistas seus projetos curatoriais, de exibição e acervo, e, por decorrência, outras linguagens e outros entendimentos sobre arte possam adentrar com mais afinco tais espaços, como aqui estamos a discutir essa inserção da visualidade do carnaval. Não coincidentemente, por exemplo, Leandro Vieira vem ocupando vários espaços institucionalizados de arte, como veremos, mas também já vemos com um pouco mais de regularidade outras entradas da visualidade carnavalesca em espaços cariocas institucionais de arte, desde a mais recente exposição de quatro fantasias da Beija-Flor e da bandeira *Por um novo nascimento*, idealizados pelos carnavalescos Alexandre Louzada e André Rodrigues, no MAM-RJ em 2022/2023, a exposição, no Centro Municipal Hélio Oiticica, em 2019, do processo criativo dos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora para o desfile da Acadêmicos do Cubango¹⁷. Em comparação com a época das exposições de Fernando Pinto e Rosa Magalhães, podemos afirmar que mais exposições têm trazido o carnaval para tais espaços de arte.

Contudo, faz-se necessário que essas mudanças, ainda em percurso, precisem ser mais estruturais que apenas temáticas, menos por tendências e mais por conscientização plena de suas problemáticas. Cocotle, por exemplo, afirma que é necessário descolonizar o museu, pois ele é produto e também dispositivo da herança colonial. Ela afirma que cada vez mais são vistas instituições que buscam implementar em seus projetos, atividades e programas visando a descolonização como objetivo, mas que as modificações são mais relativas e não combatem as práticas e conceitos coloniais que fundamentam e estruturam tais instituições. A pesquisadora diz que

¹⁷ Ver mais inserções da visualidade do carnaval no levantamento realizado para esta dissertação, disponibilizado no Anexo I.

[...] A valorização de uma série de atividades e manifestações até então consideradas “não cultas”, “populares” ou ligadas a grupos minoritários não implicou necessariamente a abertura de espaços de representatividade nas instâncias de decisão dos museus e centros de exibição. Pode -se afirmar, inclusive, que **tampouco foram criados mecanismos que permitissem uma representatividade efetiva nas políticas de coleção ou de exibição**, já que, embora se tenha privilegiado um enfoque culturalista, a visão e a atitude tenderam a ser complacentes e subordinadas à visão do “especialista” (COCOTLE, 2019, p. 5-6, grifo do autor)

Estamos nessa dissertação discutindo os “quandos” que a visualidade do carnaval adentrou espaços institucionais de arte carioca. Se de alguma forma encontramos mais exemplos nesses últimos anos, ao mesmo tempo iniciamos este capítulo trazendo uma questão-problema ainda em 2021 acerca do ingresso de uma obra realizada para o carnaval em um museu. Se há essa abertura mais plural e uma valorização de obras e artistas que até então eram invisibilizados, estamos ainda a discutir pontos aparentemente básicos de políticas de exibição. Elementares mais ainda são as discussões em torno de políticas de coleção, com discursos até então voltados para um museu específico de carnaval, que não consegue se desvencilhar, como vimos no capítulo anterior, de embates, dúvidas e empecilhos.

É evidente que a discussão sobre o ingresso da visualidade do carnaval nas instituições de arte é ainda primário diante da discussão de inclusão de obras de artistas populares, periféricos, excluídos, mas com linguagens e proposições já reconhecidas como arte pelo sistema. Mas se estamos a falar de descolonização de museus e instituições de arte, tanto nos seus programas, quanto em suas políticas e estruturas, ávidos pela abertura para a multiculturalidade, discursos de representatividade e se debruçando em teorias pós-coloniais e decoloniais, esta pesquisa entende que é admissível que pensemos que instituições cariocas de arte - mesmo que porventura atrasadas nessas questões em comparação a outras cidades do mundo ocidental - considerem discutir mais profundamente sobre imagens, obras e visualidades que constantemente habitam e falam sobre o cotidiano da população do Rio de Janeiro. Uma cidade como esta que uma grande parcela da sociedade vive intensamente a festa carnavalesca, as suas visualidades e seus fazeres artísticos ao longo de todo o ano, compreendendo sobretudo que as escolas de samba são importantes agremiações recreativas que trabalham no seu dia-a-dia muitas questões que orbitam as inquietações e demandas contemporâneas, aparenta figurar um grande oportunidade de campo artístico a ser explorado, com possibilidades de melhor compreensão de suas visualidades em contato com outros fazeres artísticos constituintes dos desfiles e também de busca de uma discussão mais profunda acerca dos intercâmbios, com suas negociações e conflitos, entre a arte do carnaval e os espaços institucionalizados de arte.

No entanto, o museu está preparado para uma descolonização plena que atinja veementemente suas estruturas e heranças coloniais? Para além de preparo, ele e os demais agentes do sistema da arte desejam esse tipo de redefinição? O compromisso com os discursos que tematizam algumas exposições, tentando abarcar o máximo de discursos plurais possíveis, consegue ultrapassar e ir além daquilo que o grande público tem acesso mais direto nas suas salas expositivas, geralmente ainda vistas como “cubos brancos”? É notório que toda generalização é limitante/limitada e não há como negar que há alguns outros fatores que fazem diferença no tipo de resposta para esses questionamentos, como por exemplo as particularidades do museu, onde se localiza, quem financia, com qual público deseja dialogar. No entanto, Cocotle é acertada quando diz que as instituições de arte, de forma geral, não querem perder por completo seus privilégios coloniais:

Embora poucos tenham questionado o avanço que constitui a abertura a outros discursos e práticas com o objetivo de ampliar a plataforma de visibilidade que o museu representa, este continua a operar sobre os mesmos mecanismos de legitimidade artística — consenso da crítica, posição da obra do artista no mercado, sua mobilidade nos circuitos locais, regionais e internacionais — e de sanção de autoridade. Em certos aspectos, esse museu do Sul, “descolonizado”, está mais preocupado em não perder sua agência e seu status como principal instância de legitimação dos discursos artísticos e da historiografia da arte.(COCOTLE, 2019, p. 9)

Um dos pontos mais estruturantes não só do museu, claro, mas de praticamente todas as instituições e agentes constituintes do sistema da arte, é o papel de legitimador de dizer o que pode ou não pode ser exposto e colecionado. A pesquisadora não se refere à anulação do poder de legitimidade, mas ao problema do repetido uso dos mesmos mecanismos. Não é tarefa nada fácil, uma vez que estamos lidando com bases estruturantes e em grande parte conservadoras, e parece estarmos ainda no início de uma possível transformação a qual se deseja contemporaneamente, uma vez que descolonizar o museu faz parte também de um processo de descolonização de todas as esferas de poder e produção de conhecimento. Cocotle em 2019, por exemplo, por todas as complexidades, acredita que a instituição museu não consiga se descolonizar, mas clama por um caminho “para outra ética institucional e de trabalho” (COCOTLE, 2019, p. 10). Caminhos diferentes dos que usualmente sempre foram utilizados na História e nos sistema da arte estão sendo aos poucos propostos e por vezes até seguidos. Os estudos decoloniais, reafirmo, certamente continuam sendo um bom caminho para se pensar essas mudanças.

O curador e pesquisador Ivan Muñiz Reed, para o mesmo projeto MASP-Afterall, refletiu sobre as práticas curatoriais a partir do viés arte e descolonização e questionou ao

longo de seu texto como os curadores e as instituições de arte estão posicionados dentro dessas heranças coloniais estruturantes. Indo ao encontro do que discutimos neste subcapítulo, ele entende que a decolonialidade, para as práticas curatoriais, pode ajudar nesse percurso mais eficaz de desarmar algumas estruturas. Diferente dos pensamentos pós-coloniais, a decolonialidade, segundo Reed, se apoia

[...] nas contribuições filosóficas, artísticas e teóricas que se originam no Sul Global. [...] Uma prática curatorial decolonial [portanto] teria que defender uma desobediência epistêmica, substituindo ou complementando discursos e categorias eurocêntricas com perspectivas alternativas (REED, Ivan Muñiz, 2019, p. 6-7)

Ele assim passeia em seu texto por algumas exposições que buscaram realizar essa desobediência e chega à mesma conclusão de Cocotle no que se refere ao entendimento de que já é insuficiente realizar somente a inserção de narrativas, obras e artistas antes invisibilizadas, principalmente com ideias não bem acuradas.

[...] quando não são cuidadosamente dispostas, levam a uma tokenização institucional, que serve apenas para reforçar hierarquias do poder imperial. Tais condições institucionais, junto com o uso de categorias classificatórias de pouca serventia, como arte “folclórica” ou “outsider”, são produtos da colonização da estesia que afetam e restringem práticas curatoriais de maneira inexorável. (REED, Ivan Muñiz, 2019, p. 7)

Assim como propomos enfrentar o termo cultura popular a partir de um conceito decolonial, a encruzilhada, a decolonialidade é “uma “convocatória cultural à luta” (REED, Ivan Muñiz, 2019, p. 11) e como todo enfrentamento são necessários subterfúgios complexos e precisos para que mais “certezas” possam cambalear. Levar uma obra de origem do carnaval para um museu, por exemplo, atualmente pode ser visto como uma prática curatorial decolonial, pelos vários entendimentos que trouxemos. Mas é necessário mais que apenas sua inserção, outrora invisibilizada. *Bandeira Brasileira* no MAM-RJ por si só é projeto político e curatorial decolonizado, mas sua introdução como foi realizada - pelo texto e montagem - peca ao não olhar mais atentamente para as complexidades desse intercâmbio, e produz possibilidades de restringir a obra às hierarquias coloniais do sistema de arte.

Por entender que essa inserção da visualidade do carnaval precisa de cuidados extras para que não recaia nas simplificações reducionistas coloniais, torna-se necessário agora uma observação minuciosa de um pontos mais constitutivos do carnaval e que conseqüentemente reflete em problemáticas que devem ser analisadas na inserção dessas obras em espaços institucionalizados de arte: a efemeridade.

3.2 Efemeridades, sobrevivências, sobrevidas

Fim de um desfile. Os últimos foliões que compõem as últimas alas saem na apoteose pela esquerda e que, em um grande tumulto, não só dividem espaço com fantasias que foram deixadas no chão da dispersão pelas primeiras alas que desfilaram, como também muitos deles, envolvidos pelo cansaço e euforia, tiram parte de suas próprias fantasias e disparam em direção às partes das outras tantas. Apesar de ainda haver possibilidade para uma escola do grupo especial desfilarem novamente no dia das campeãs, sábado seguinte ao carnaval, é comum vermos na área de dispersão, e também pelas ruas que contornam o sambódromo, fantasias deixadas no chão e até mesmo elementos que foram utilizados em alegorias.

Dedicando-se a um olhar mais atento ao carnaval das escolas de samba não é muito custoso perceber como a efemeridade, principalmente em relação às construções visuais para os desfiles, é parte constitutiva da festa. O trabalho de centenas de pessoas em cada barracão de escola durante os meses que antecedem os quatro dias de desfiles tem como finalidade fim a apresentação no sambódromo. Por mais que haja reaproveitamento de materiais e estruturas para o próximo carnaval, não se verá mais aquilo que foi produzido especificamente para os desfiles do ano, senão pelo que fora registrado em fotografias e transmissões televisivas ou ao que sobrevive e é guardado por vezes em acervos particulares, como por exemplo das escolas e dos carnavalescos. Mas quais são as reverberações e diálogos que tal efemeridade produz diante de uma cadeia econômica e produtiva desta grande indústria cultural que é atualmente o carnaval de avenida carioca? E também: pela importância e grandiosidade que esta festa carnavalesca possui em nosso país, é preciso que algo sobreviva perante a tanta finitude? Se sim, como? Se não, por quê?

Diferentemente de muitas obras visuais, que ocupam as salas de museus e galerias e conquistam uma expectativa de continuidade no tempo, ou seja, ser perene, a produção visual das escolas de samba é realizada com a pretensão de existir em sua plenitude apenas nos 700 metros de avenida. A normalidade com que tal efemeridade é vista por aqueles que pensam e produzem o carnaval de avenida faz com que o *modus operandi* da festa seja moldado a partir da lógica de finitude. Assim como *todo carnaval tem seu fim*¹⁸, as fantasias e alegorias também tem seu fim. E aqui não estamos falando de finalidade. Aquilo que é produzido para

¹⁸ Título de uma canção da banda carioca Los Hermanos.

determinado desfile do carnaval usufrui singularmente de em um mesmo dia alcançar seu ápice de funcionalidade, no momento que existe e vive em avenida, e também alcançar sua “morte”, ao ser descartada, destruída ou parte guardada para ser ressignificada em outros carnavais.

A antropóloga Maria Laura Cavalcanti, ao explicar o que são as alegorias, tanto para o carnaval das escolas de samba quanto para a festa do Boi de Parintins, diz que

Elas interpelam o espectador levando ao paroxismo o lugar da visão nesses espetáculos: **são construídas para a fruição ritual. Existem para serem consumidas e destruídas nesse ato.** Guardam forte relação com a ideia mesma de alegoria na tradição clássica: uma forma de linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além das palavras. (CAVALCANTI, 2012, p. 166, grifo nosso)

Antes de nos determos na destruição a que Cavalcanti se refere e assim na finitude daquilo que acabou de ser visto e consumido por milhares de espectadores, é importante entender primeiramente a importância que a produção visual adquiriu nos desfiles das escolas de samba, mesmo que não pensada para ser perene.

A visualidade de cada desfile está à serviço do enredo que a Escola escolheu para o ano, ou seja, as alegorias e as fantasias estão a contar uma história para os que assistem nas arquibancadas, frisas e camarotes do sambódromo. Por estar intrinsecamente ligada à competição que constitui o carnaval de avenida, a plasticidade, para além da narrativa, busca também impactar seus espectadores e jurados. Nesta lógica competitiva, a procura por cada vez mais impacto, maravilhamento e desejo de surpreender o público faz com que a visualidade ganhe centralidade no carnaval carioca e molde a espectacularidade da festa.

A visualidade se torna elemento prioritário na concepção e recepção dos desfiles, a grosso modo, muito a partir do carnavalesco Joãozinho Trinta. Conhecido pelo agigantamento de suas alegorias e adereços, fantasias luxuosas e opulentas, Joãozinho pode ser apreendido por sua célebre frase: “Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual” (JUNIOR, 2019, p. 57 apud FERREIRA, 2004, p. 364). Com críticas à época, mas ao mesmo tempo sendo reconhecido pela sua genialidade, o certo é que seu modo de fazer carnaval agradou os jurados, conquistando cinco títulos seguidos na década de 1970 (dois à frente do Salgueiro, três à Beija-flor), e não demorou muito para que esse modelo fosse copiado por outras escolas no desejo de título, por se tratar justamente da particularidade desta festa de ser competitiva. Muito de uma espectacularidade a partir do visual toma corpo com o sucesso da luxuosidade de Trinta.

Cabe aqui destacar que ver essa espetacularidade dos desfiles a partir da primazia do visual não diz diretamente respeito ao conceito de espetáculo que o filósofo francês Guy Debord traz em seu distinto livro *A Sociedade do Espetáculo*, uma vez que este espetáculo se refere à utilização de recursos audiovisuais para dominação da sociedade pelas imagens. Contudo, essa principalidade dialoga com as relações construídas a partir da dominação imagética pensada por Debord. Fantasias cada vez mais luxuosas, alegorias mais agigantadas estão a impactar o espectador muitas das vezes mais pela sua forma do que pelo conteúdo. O enredo, aos poucos, vai ganhando um segundo plano na construção dos desfiles e a visualidade toma conta de todo cenário. Quase que como um entendimento formalista de *arte pela arte*, onde se privilegia a estética, a ordem do dia é impactar. A supremacia do visual em detrimento de outros quesitos da competição repercute diretamente no modo como é recebido os desfiles, ou seja, o espetáculo que ganha ainda mais forma turística, consumística e industrializada, indo, assim, ao encontro das relações construídas em uma contemporânea sociedade do espetáculo.

Esse encontro da primazia do visual com o formato “espetáculo” de carnaval faz com que a efemeridade dos elementos visuais dos desfiles opere ainda mais no discurso da habitualidade. Há necessidade da não repetição, da surpresa, da novidade e o processo de finitude também vai a este encontro da espetacularização dos desfiles. As obras que foram apresentadas e consumidas em avenida, após cumprirem sua função no rito, são destruídas, literal e/ou simbolicamente. É começar tudo de novo para o próximo ano, apenas com as estruturas das alegorias e algumas fantasias das alas de comunidade, que se organizam para devolução destas ao fim dos desfiles. Não há mais narrativa, apenas matéria. Não há mais a obra finalizada que auxiliou a contar e a cantar o enredo, há o que ajudará a construir novas histórias. E quando se diz construir, é mudar, reconfigurar, fragmentar, sobrepor o que foi utilizado na construção do enredo anterior; não é construir uma nova narrativa para uma mesma fantasia ou alegoria.

A “vida” e “morte”, assim, de uma obra acontece, majoritariamente, no processo do desfile. Cavalcanti, novamente se referindo às alegorias - mas que aqui possamos estender a toda plasticidade dos desfiles -, diz que

As alegorias do Carnaval carioca completam-se na concentração e, já inteiras, ganham vida com a sua entrada na passarela. Elas almejam a passagem ininterrupta e sempre nos escapam. Surpreendem e maravilham, mas de outro modo: fluem. Sua “morte” acontece no lado de fora da pista, já na dispersão, após o desfile. (CAVALCANTI, 2012, p. 180)

É interessante aqui compreender esse processo de “vida” e “morte” por uma perspectiva de que as obras só acontecem na avenida. Elas nascem, são construídas e finalizadas na maioria das vezes nos próprios barracões. Mas elas só ganham vida, ou seja, só acontecem e cumprem sua função quando fazem a curva na avenida Presidente Vargas para adentrar a Marquês de Sapucaí e se tornam mais um dos elementos que dão voz e imagem à história a ser contada, a obra de arte totalizada, junto com seus mais de 3.000 brincantes, sua bateria, seu canto, seu samba-enredo, sua dança, sua folia. A efemeridade constitutiva do carnaval assim faz com que cada desfile seja uma experiência única, a acontecer naquele - e somente naquele - momento, naquele espaço-tempo. Essa singularidade efêmera encontra lugar numa atenção ao presente, ao que está ali para ser visto e experienciado em sua forma completa apenas uma vez. A visualidade ganha vida e dialoga com todos outros constituintes de um desfile somente ali na avenida.

É por entender a importância da efemeridade e da atenção ao presente circundante do momento do desfile para o carnaval de avenida que os agentes desta manifestação popular e artística encaram com naturalidade tal processo de finitude da produção de seus trabalhos. Um significativo exemplo é o discurso de Leandro Vieira, que veremos a seguir, após o desfile da Mangueira em 2020.

Uma das marcas de Vieira em seus desfiles, segundo Daniela Name, é o de realizar imagens que “são feitas para durar”, durar em memória, em discurso. Name (2020) diz:

Mais do que “marcas visuais”, o que tem sido uma contribuição decisiva deste criador é a construção de imagens feitas para durar. A cada desfile, temos pelo menos uma grande âncora, uma alegoria, fantasia ou adereço que serve como vetor daquilo que a Mangueira quer “continuar falando” mesmo depois do carnaval.

Como exemplo dessas imagens-síntese temos a porta-bandeira Squel “careca” como uma iniciada de candomblé em 2016; o tripé, em 2017, onde se fundia a imagem de Jesus Cristo ao orixá Oxalá, apresentando o sincretismo das religiões; já em 2018 a imagem do então prefeito Marcelo Crivella como “judas” a ser malhado na semana santa. Em 2020, para o enredo *A verdade nos fará livre*, em que se trazia a leitura contemporânea de um Jesus Cristo, como *Jesus da gente*, Leandro Vieira criou para o primeiro carro do desfile, o carro abre-alas, uma gigantesca escultura de um menino negro - com cabelo platinado, sem camisa e baleado - crucificado.

Figura 9 - Escultura de leitura de Jesus Cristo negro, favelado e baleado no desfile da Mangueira em 2020



Legenda: Fotografia de Gabriel Nascimento

Fonte: Website da Riotur. Disponível em

<https://www.flickr.com/photos/riotur/49577677386/in/photostream/> . Acesso em 28 mar. 2023.

Houve uma grande repercussão desta alegoria durante os dias de carnaval não só em site e redes especializadas no assunto, mas nas grandes mídias da cidade e do país. Uma semana depois, após ocorrer muitas solicitações na internet de que não fosse desmontada a escultura e levada para um outro lugar de visibilidade, Leandro Vieira diz para o jornal O Globo:

Como artista de carnaval, eu defendo que um dos aspectos é justamente esse caráter perecível. É uma festa que passa, e que acaba na Quarta-feira de Cinzas. Acho até bonito esse caráter efêmero, faz parte. Nem chegamos a pensar em mantê-lo. O Cristo Oxalá da Mangueira da 2017 passou pela mesma coisa. Onde estão os escafandristas da Mocidade de 1991? É mais legal ficar na memória — argumenta Leandro, referindo-se aos integrantes da comissão de frente da verde e branco que encenavam um balé aquático em "Chuê Chuá... as águas vão rolar". (AMORIM, 2020)

A efemeridade, pelo que se vê, faz parte do processo. É preciso haver o desapareço para que outras criações surjam, outras novas obras apareçam para competir memória, para que novos enredos possam ser realizados em sua plenitude. Compreendendo inclusive, como falamos anteriormente, a importância e o lugar do efêmero na construção da festa carnavalesca, temos uma renovação natural de ideias e processos para a capacidade criativa de transformar todo ano um enredo, uma história escrita ou oral, em imagem, em visual.

Contudo, a continuar no exemplo do Leandro Vieira, em mesma matéria do jornal O Globo, o escritor Leonardo Bruno, em defesa à permanência da escultura, diz que “é uma coisa maravilhosa, uma escultura de beleza, bem feita, expressiva e que carrega um imenso valor simbólico. Se ela tiver uma sobrevida, além da Sapucaí, ela poderia dialogar ainda mais com a sociedade” (AMORIM, 2020). A possibilidade da obra, após a avenida, sobreviver fisicamente, em memória ou em registro fotográfico e/ou audiovisual pode ir de encontro com a efemeridade constitutiva da festa que aqui pontuamos. Como pensar e trabalhar memória e sobrevivência de imagens diante de tanta momentaneidade? A seguir abordaremos três recursos em que é possível identificar tais sobrevivências, cada qual a sua maneira de dialogar ou contrapor com a efemeridade.

Na arte contemporânea temos a performance, surgida a partir dos anos 1960, em um processo muito similar de efemeridade, de atenção ao presente e posterior desejo e necessidade de registro daquilo que, na maioria das vezes, ocorre apenas uma vez em determinado espaço e tempo. Há uma dificuldade dos museus incorporarem, catalogarem e preservarem a performance, em menor escala, mas em grande parte a arte contemporânea e isto se deve não somente à aparição de novas mídias, mas muito à ampliação de campo com a desmaterialização do objeto de arte, a estética relacional e a inserção do corpo como mídia. Como absorver essa virada de relação com a arte onde importa, predominantemente, muito mais o conceito o qual transmite e o exato tempo e espaço onde ocorre do que a sua contemplação? Pensando que atualmente uma arte que não só precisa ser apenas vista, mas vivenciada, como cooptar determinados objetos de arte que tem em seus princípios a efemeridade ou mesmo quando *O corpo é a obra* - valendo-se aqui propositalmente do título da obra de 1970 de Antonio Manuel? Os registros audiovisuais dão conta de grande produção da arte contemporânea ou é necessário maior rigor nas estratégias de novas metodologias para registro ou mesmo preservação dessa?

A performance é um bom exemplo para entendimento de uma arte essencialmente efêmera que cada vez mais acessamos por registros fotográficos e audiovisuais. Acontecendo ou não com a presença de um público, dificilmente se verá uma performance ocorrendo sem estar sendo documentada imagetivamente. Essa quase obrigatoriedade se deve muito ao mercado que necessita sempre cooptar e transformar em um objeto de arte vendável. O ato de registro é tão atualmente efetivo que há questionamentos, por exemplo, do próprio papel desta documentação. Neste sentido, a pesquisadora Regina Melim já em 2008 se perguntava:

[...] se toda a documentação fotográfica [de performance] seria somente registro, remanescente de ações realizadas num tempo anterior e num espaço específico? Ou seja, se seriam somente uma fonte secundária que descreve o ocorrido de uma ação? Ou se poderíamos pensar como sendo parte constitutiva e comissurada às Performances e, por conseguinte, começar a vislumbrar esses testemunhos como fonte primária desses procedimentos? (MELIM, 2008, p. 1)

É interessante trazer esta reflexão na medida em que trazemos o registro fotográfico e audiovisual como - e às vezes até único - meio de acesso ao que foi realizado em determinado espaço-tempo. O registro como parte intrínseca às performances faz com que a fotografia e o vídeo ganhem importância no processo da linguagem e até, às vezes, protagonismo no sentido de entendimento de que aquilo que foi registrado é exatamente o que aconteceu. Mas não podemos perder de vista que toda imagem passa por um processo de construção e não é, desta forma, uma cópia fiel da realidade. Como disse o historiador Boris Kossoy (1999, p. 21), as imagens “nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência”. Se imagens são recortes e seleções, devemos nos perguntar quem realiza e em que contexto acontecem tais recortes e seleções, bem como quais são as ideias que levaram a fazer determinada seleção. Ao questionar, percebemos que há muitas variantes na produção de uma imagem e levá-las todas em consideração para reflexão acerca de sua mensagem é importante.

Neste sentido, as fotografias e as filmagens que são realizadas nos desfiles das escolas de samba no sambódromo são materiais fundamentais de sobrevivência daquilo que aqui estamos entendendo como festa efêmera, não esquecendo que toda esta documentação é construída por diferentes variantes e não se é a mesma compreensão de festa de quando assistimos presencialmente em suas arquibancadas, frisas ou camarotes. Maria Laura Cavalcanti compreende que umas das belezas de se haver o registro visual é trazer para fora da festa, ou seja, fazer sobreviver o que ali foi experienciado, “alegorias que passaram e nunca mais voltarão, alegorias que aconteceram e não se repetirão, e mesmo alegorias que nunca chegaram a ser plenamente” (CAVALCANTI, 2012, p. 166). Já se referindo à uma fotografia de Evandro Teixeira realizada na antiga torre de televisão que havia quase ao final do sambódromo, Cavalcanti (2012, p. 168) diz que

A imagem fornece uma bela visão do primeiro momento em que uma escola preenche integralmente a pista dos desfiles. Ela não apenas fixa um momento efêmero – produzindo a ilusão de inteireza numa narrativa ritual que é eminentemente fluxo – como apresenta um ângulo de visão inacessível ao espectador efetivamente presente na cena festiva. No Carnaval carioca, o olho da televisão, ou o olho da câmera fotográfica, opera muitas vezes como uma espécie de

olho divino, supra-humano, pois, para o espectador-brincante, um desfile é, por definição, sempre experimentado lateralmente e como passagem ininterrupta.

A antropóloga compreende a importância do registro, do documento, da memória, mas também que eles são construídos por ângulos e percepções distintas do que é experimentado *in loco*. Para o estudo histórico, sistemático e analítico do carnaval carioca, a fim de compreender os elementos que engendram e complexificam tal manifestação popular cultural e artística, é fundamental que se haja o registro fotográfico e audiovisual. Para além disso, o carnaval que é historicamente negligenciado, entendido apenas como mais uma festa que afronta uma ordem estabelecida e que atualmente vem sofrendo constantes ataques que comprometem à expressão plena desta manifestação, faz-se necessária a sobrevivência de imagens que mostrem a complexidade de saberes, conhecimento, arte e cultura que o carnaval de avenida produz, por mais reducionista que possam vir a ser alguns registros audiovisuais e fotográficos.

Sabe-se que os desfiles se tornam cada vez mais espetaculares à medida que a presença de transmissão televisionada e parte dos registros fotográficos encaminham certas narrativas que vem a reduzir a festa carnavalesca. Os desfiles espetaculares geram muitas dúvidas acerca de sua relação direta com os interesses mercadológicos, turísticos e industriais e o esvaziamento de muitos significados constituintes da festa. Porém cobrar uma absoluta resistência a tudo e a todos é desconhecer as entranhas complexas das escolas. Os pesquisadores Luiz Antônio Simas e Fábio Fabato (2015, p. 65) dizem que as “agregações atuaram como agentes receptoras de influências diversas, moldaram-se ao tempo e, concomitantemente, construíram este mesmo tempo, na fronteira entre a subversão e a manutenção da ordem, entre consensos e conflitos”. O carnaval, para se manter vivo, pulsante e respeitado, como toda festa de cultura popular, precisa sempre estar em negociação. E é nesta negociação que a documentação imagética dos desfiles se comprovam necessárias, apesar dos reducionismos e esvaziamentos e do desencontro com o efêmero.

Porém, por outro lado, quem se dedica ao estudo do carnaval encontra grandes dificuldades em localizar registros fotográficos e audiovisuais. A cada vez que nos distanciamos mais do presente, mais dificuldade temos em recuperar imagens que possam auxiliar no entendimento do que foi determinado desfile. A transmissão dos desfiles, por exemplo, que se torna posteriormente um valioso registro audiovisual, é realizada de modo

contínuo pela TV Globo desde 1985¹⁹. Porém infelizmente este acervo não está disponível para acesso, sendo somente utilizado pela própria emissora. Quando em 2021 não houve a festa carnavalesca devido à situação sanitária pandêmica, a TV Globo realizou um programa com melhores momentos dos desfiles mais icônicos que ocorreram no sambódromo, como por exemplo *Ratos e Urubus* da Beija-Flor de Nilópolis em 1989 e *Chuê, Chuá, as águas vão rolar* da Mocidade em 1991. Mesmo que no youtube se possa encontrar estes desfiles, muitos pesquisadores especialistas da área comentaram à época do programa que estavam vendo pela primeira vez alguns desfiles, principalmente os mais antigos, em ótima qualidade de imagem e som. Já as fotografias fotojornalísticas, a não ser pelos arquivos que encontramos na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, também são de difícil acesso, principalmente as anteriores à década de 1970. Desta forma, a história do carnaval carioca de avenida contada por imagens possui grandes lacunas, sendo sempre preenchida pelas histórias orais. É pela memória coletiva do rito carnaval, por mais difícil que seja às vezes de acessá-la, que a história da festa e suas especificidades é construída.

Mesmo com tanta dificuldade, os registros fotográficos, em conjunto com os audiovisuais, são um dos principais meios de fruição e circulação daquilo que sempre acontece uma única vez - no máximo duas, quando a escola fica entre as seis primeiras e desfila novamente nos sábados das campeãs. Por mais que se haja a discussão sobre a construção por muitas subjetividades e escolhas de registros que se pretendem documentais, é por estes que gerações futuras terão acesso ao que foi desfilado. Ao trazer um passado, que já foi “destruído”, para um presente, há a presença de uma ausência. Na sobrevivência por imagens é perdida a experiência presentificada do *aqui-e-agora*, mas a circulação e difusão da história do carnaval é garantida, tão necessária aos desmontes atuais embasados em moralismos e políticas conservadoras.

É relevante pontuar o que queremos dizer com o termo sobrevivência. Para isso, recorreremos à ideia trazida pelo historiador e crítico de arte Thiago Fernandes quando se debruça sobre o mesmo termo ao pensar obras de arte contemporâneas que são efêmeras e são exibidas em exposições a partir de seus vestígios e registros. O historiador da arte diz que

Ao trazer esse termo para o campo das imagens, não pretendemos abordá-lo exatamente com o mesmo propósito e sentido explorado por Didi-Huberman como sobrevivência de gestos ao longo da história da arte. Embora algumas ideias levantadas pelo teórico francês sirvam como base para as reflexões aqui construídas,

¹⁹ Há registros de transmissões de forma integral já a partir da década de 1970. Cf. OLIOZI, Ana Carolina Cometti. O carnaval na TV: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVS Brasil e Globo. Dissertação de Mestrado em Mídia e Cotidiano. Niterói: UFF, 2019.

busca-se pensar não na sobrevivência de gesto de um passado longínquo, mas em imagens, lampejos, de um passado recente. **A partir da ideia de sobrevivência, pode-se pensar registros imagéticos como fantasmas de obras desaparecidas, que resistem sob outro formato, em outro tempo. Esses objetos e ações efêmeros por natureza, após seu desaparecimento, sua (auto)destruição, retornam em outro formato.** (FERNANDES, 2022, p. 118, grifo nosso)

A ideia de sobrevivência aqui trazida é a permanência de uma obra que desapareceu pelo caráter efêmero intrínseco a ela. A sobrevivência da visualidade carnavalesca pelo registro é uma imagem que permanecerá após uma destruição, sendo vestígio daquilo que morreu.

Outro movimento que ocorre, não exatamente como sobrevivência do que fora apresentado em avenida, mas de uma sobrevida, é o grande aproveitamento de materiais e obras pelas escolas de samba da Série Ouro do carnaval carioca - antigo grupo de acesso - que já foram utilizadas nos desfiles do grupo especial. É comum que, apesar de toda finitude e a não utilização das mesmas obras finalizadas em outros desfiles, as escolas aproveitem ao máximo as estruturas dos carros alegóricos e os poucos materiais sobreviventes de fantasias. Contudo, há um processo de negociação e doação significativo entre escolas do grupo especial e grupo de acesso. As questões econômicas, que geralmente não são um grande obstáculo para que a efemeridade dos desfiles no grupo especial continue sendo intrínseca à festa, são um forte impeditivo de continuidade de trabalho e realização dos desfiles nas escolas do grupo de acesso. Com pouca subvenção pública, raros patronos ou empresas que desejam patrocinar, essas escolas com seus carnavalescos possuem grande dificuldade de tirar do papel o projeto do enredo a cada ano. Assim o trânsito de esculturas e materiais dos desfiles de importantes escolas, e até mesmo entre as próprias escolas do grupo de acesso, faz com que o carnaval se auto fomenta e o processo de criação e inventividade seja ainda maior nestas, uma vez que há necessidade de transformar representações prontas, muitas das vezes, em outras bem distintas.

Um bom exemplo desse trânsito de estruturas, esculturas e materiais é o carro abre-alas da Acadêmicos do Vigário Geral em 2020. Após muitos anos desfilando na Intendente Magalhães pela série prata, antiga série B, a escola de Vigário Geral em 2020 retorna ao grupo de acesso com o enredo *O conto do Vigário*. Com carros alegóricos de apenas 6 metros, construídos para serem desfilados na Intendente, que é mais estreita que a Marquês de Sapucaí, a escola pediu emprestado os chassis de carros em 2020 à Inocentes de Belford Roxo, Renascer de Jacarepaguá e Unidos da Ponte - importante frisar: todas escolas

de grupo de acesso - para conseguirem realizar alegorias que pudessem chegar até os 10 metros permitidos no sambódromo.

Figura 10 - Carro abre-alas da Acadêmicos do Vigário Geral, 2020.



Legenda: Fotografia de Leandro Milton

Fonte: Website SRzd. Disponível em:

<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/vigario-geral-2020-escola-surpreende-com-critica-politica-mas-apresenta-falhas-em-alegorias/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

Já Annik Salmon, em entrevista sobre seu primeiro trabalho solo como carnavalesca em 2020 para Porto da Pedra, fala justamente acerca da reutilização de materiais e a sobrevivência de esculturas e elementos cenográficos em diferentes anos em diferentes escolas:

O grande lance, na Série A, é você ter a visão de reciclagem. É você olhar uma lata e ver que ela pode virar de repente um banco, por exemplo. Todo nosso trabalho aqui foi feito assim, porque a gente não tem muito recurso. Vamos fazendo e se adaptando com o que tem. E mesmo assim, quase tudo que eu estou usando aqui de material, eu já usei na Tijuca. O diferente é reaproveitar as esculturas que já existem e transformá-las. **No abre-alas, a gente tem quatro esculturas de mulheres que estavam largadas no barracão da Renascer. O corpo delas era verde, pintei para que ficassem com a pele negra e agora vai ser minha Iansã. Tenho três baianas no carro dois que estão com tabuleiro na cabeça, que são esculturas que já passaram por várias escolas, mas que só tinha a parte de cima do tronco. Adicionei uma saia e virou uma escultura enorme. Uma boneca que já rodou por vários lugares, a gente faz uma maquiagem, coloca um tabuleiro para turbante, veste e modifica. (CARNAVALESCO, 2020)**

É interessante observar que esses trânsitos de materiais, estruturas e elementos visuais acontecem tão naturalmente como o entendimento da efemeridade da festa carnavalesca. Por mais que haja modificação, adição e subtração, os elementos que “morrem” na dispersão, como vimos anteriormente, ganham uma nova vida, com nova roupagem, contando outras histórias, estabelecendo novos diálogos com as demais obras realizadas para o próximo desfile. E essas “mortes” e “vidas” também fazem parte do cotidiano do processo artístico do carnaval de avenida, muito em consequência pelas grandes diferenças econômicas entre as escolas.

No entanto, nem a reutilização nem o registro fotográfico/audiovisual lida diretamente com a sobrevida pela materialidade da obra depois que cumprida sua função do ritual em avenida. Neste sentido, retomamos o caso da matéria em que Leandro Vieira fala sobre não manter sua escultura do menino crucificado. Leonardo Bruno além de contrapor se referindo ao diálogo que ela poderia fornecer se viva, cita também como justificativa a importância da exposição de fantasias do carnavalesco para o carnaval da Mangueira em 2017 no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Bruno (2020) diz: “a mostra tinha partes daquele desfile. Ali, o próprio Leandro deixou claro que a arte carnavalesca pode ocupar espaços de arte tradicional, como galerias e museus”.

Oportuno aqui destacar alguns pontos importantes. Primeiro é frisar que, ao tentar entender essa efemeridade característica do carnaval das escolas de samba e destrinchar com cuidado as possibilidades de memória, sobrevida, sobrevivência da visualidade dos desfiles, é possível apreender que as escolas são instituições vivas, pluriversárias, complexas, forjadas nas contradições, mas sobretudo em diálogo com seu próprio tempo. Muitas das questões aqui levantadas dialogam com o que vem sendo discutido atualmente no campo político, artístico e social da cidade e do país, principalmente no que se refere a reinscrição de histórias que foram antes invisibilizadas e desqualificadas. Ser efêmero, ser registrado, ser reutilizado, ser inserido em outros espaços é ser carnaval. E ser carnaval é ser diverso. Reiteramos aqui que a sobrevida de uma obra originalmente pensada para um desfile ocupar um espaço institucionalizado de arte nada tem a ver com uma necessidade de, para os artistas do carnaval, um certo tipo de aval ou aprovação de um sistema para se entenderem como grande produtores de arte. As sobrevidas às obras do carnaval, aos poucos com mais frequência de realização e discussão, são fruto de uma conexão com seu tempo contemporâneo. As escolas de samba e seus agentes não estão - e não podem ser vistos como - descolados/apartados de seu tempo. Havendo uma abertura do sistema de arte, como estamos a ver desde o primeiro capítulo, para as múltiplas linguagens artísticas, por que não pensar na possibilidade de

inserção e exibição da visualidade do carnaval em seus espaços, respeitando, claro, limites, particularidades, contradições, mas sobretudo a intrínseca relação com seu destino original, os desfiles no Sambódromo?

Outro ponto importante é enfatizar que a pesquisa e o pensamento acerca de uma sobrevida material da visualidade do carnaval dizem respeito a exposições temporárias, como proposta na divisão aqui dos capítulos, e não a uma já antiga discussão acerca da necessidade de um museu do carnaval no Rio de Janeiro e uma musealização das fantasias, adereços e alegorias. A sobrevida tem relação com um prolongamento de existência para além do esperado, fazendo relação direta com a “morte” que discutimos quando do fim dos desfiles. Difere da sobrevivência da visualidade a partir de registros fotográficos e audiovisuais, uma vez que estes pretendem perpetuar a imagem como documento. Decerto que a possibilidade de uma fantasia, adereço ou parte de uma alegoria adentrar coleções particulares e de museus - temático ou de arte - é matéria suficiente para uma pesquisa mais aprofundada.

Também é relevante pensar que esse tempo a mais de vida de alguma parte visual do desfile não tem um prazo cronometrado para o seu término, mas necessita de relação direta com uma intenção, com um projeto de redirecionamento. Para além do certo confronto conceitual que a sobrevida possui com o efêmero da festa, ela também lidará com as questões práticas da efemeridade. O carnaval termina e fantasias, adereços e partes das alegorias são descartadas, destruídas ou desmontadas para aproveitamento dos materiais. Não há projetos nem nas escolas de samba, nem nos órgãos governamentais da cidade, tampouco em instituições de arte, para salvaguarda de, por exemplo, algumas fantasias e adereços (mais fácil de guardar em comparação a alegorias) representativas de cada desfile. Iniciamos este subcapítulo trazendo como fato justamente o descarte imediato de fantasias de boa parte dos brincantes já na dispersão do desfile. Se não houver alguma intenção pré-estabelecida antes do desfile ou poucos meses depois da festa, não haverá materialidade existente para tais sobrevidas em exposições, resumindo as curadorias e projetos de exposições futuros aos registros documentais dos processos de criação, fotográficos e audiovisuais, ou recorrendo a possíveis reconstruções. Tanto a exposição de Fernando Pinto e Rosa Magalhães ocorreram um a dois meses depois de seus desfiles. A exposição da bandeira de Leandro Vieira, diferentemente, ocorreu quase dois anos depois. O que facilitou sua sobrevida maior, em comparação a fantasias, adereços e alegorias, foi a facilidade de guarda da peça, em função do seu material permitir que a bandeira possa ser dobrada e assim reduzida a um tamanho pequeno para ser preservado, não requerendo local de guarda avantajado.

Este exemplo da exposição no MAM-RJ é um bom caso para nos determos nos possíveis ganhos e perdas dessas sobrevidas e também para melhor pensar nas particularidades da transposição de algo que foi inicialmente imaginado e realizado para outro espaço e com outra finalidade. Desse modo, vamos então a ela.

3.3 Ocupar espaço, construir narrativas: a exposição

Quando desfilada em 2019, a bandeira, encerrando a apresentação da Mangueira e de seu enredo *Histórias pra ninar gente grande*, era antecedida por algumas outras bandeiras, também verdes e rosas. Mas diferentemente da que trazia uma releitura da bandeira do Brasil, essas outras, além de serem em menores escalas, estampavam os rostos de Carolina de Jesus, Jamelão, Cartola, Marielle Franco e Mussum e vinham sendo tremuladas em hastes pelos brincantes da ala *São Verde e Rosa as multidões*. Bandeiras que foram projetadas para serem hasteadas e levadas individualmente; bandeira projetada para ocupar todo o espaço horizontal do espaço de desfile, de forma deitada e levada coletivamente por dezenas de componentes. Enquanto uma remonta determinada memória visual das bandeiras das escolas que são levantadas pelas suas torcidas em ensaios técnicos nas arquibancadas, outra privilegia os espectadores das mesmas arquibancadas, agora no dia oficial de carnaval, com imagem para ser vista mais pujantemente do alto. Duas ideias distintas para uma mesma peça. Duas maneiras de se apresentar um mesmo objeto.

Figura 11 - Bandeira antecedida pelas bandeiras da ala *São Verde e Rosa as multidões*



Legenda: Fotografia de Fabio Motta/AE

Fonte: Website do Jornal do Brasil. Disponível em:

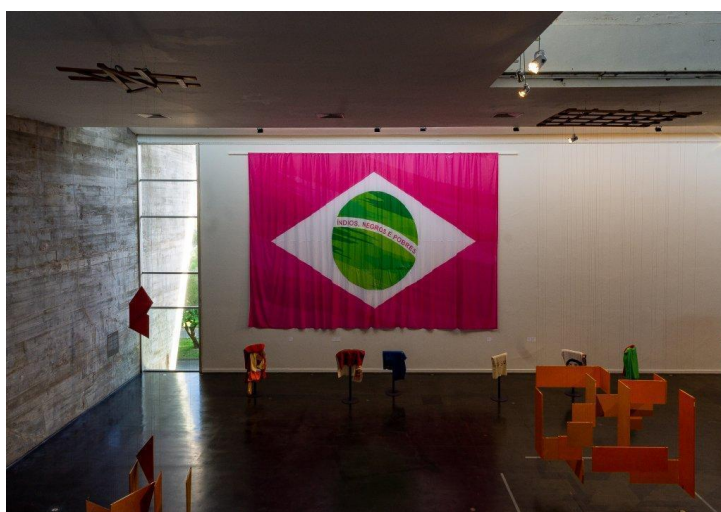
https://www.jb.com.br/rio/carnaval_2019__rio/2019/03/986985-carnaval--mangueira-e-a-campea-do-grupo-especial.html . Acesso 29 mar. 2023.

“Pendurar um pedaço tão grande de tecido no mastro seria inviável fisicamente, por dificultar seu trajeto e visão. E também seria um prejuízo simbólico, já que a bandeira deixaria de ser carregada pelas ‘verde-e-rosa multidões’ ao que o samba se referia” (NAME, 2021). Assim Daniela Name, refletindo sobre a ideia de criação original da bandeira, iniciou em seu já aqui citado texto o questionamento do porquê, no processo de transposição da peça para o MAM-RJ, ter sido escolhido a exposição da bandeira de modo vertical, mesmo com outros espaços agigantados no museu que comportaria sua montagem com uma memória da sua aparição original, inclusive com possibilidade da leitura da obra ser dada do alto, como nas arquibancadas. Name traz alguns problemas de montagem, desde prender a bandeira com velcros e alças, gerando drapeados que davam a obra uma leitura de cortinado (figura 12), ao maior ruído que diálogo causado pela proximidade da obra gigantesca com os parangolés de Hélio Oiticica dispostos no salão (figura 13). O que apresenta ser significativo para o nosso debate é o que a crítica trouxe a respeito da escolha da curadoria de levar a bandeira original para o museu.

Como vimos, a bandeira foi idealizada e projetada para ocupar uma grande área horizontal do sambódromo e ser levada não por um indivíduo, como as bandeiras em haste,

mas por um coletivo, por multidões verde e rosa. Uma obra que vai ganhar vida em avenida com muitas pessoas segurando e contornando os quatro lados da bandeira para não só carregar, mas fazer tremular, agitar. Obra que ganhou vida com corpo, movimento, assim como, guardadas as devidas diferenças, são os *parangolés* de Oiticica ou os *bichos* de Lygia Clark. Se conseguimos hoje em dia - muito devido a discussões mais aprofundadas na crítica de arte - tecer opiniões e levantar questionamentos à exibição repousada de obras de arte que só se completam, ganham vida plena, quando animadas por corpos, indivíduos - como fez em mesmo texto Name sobre a exposição *A dança na minha experiência* no MAM-RJ, que se encontrava em diálogo com a bandeira de Leandro Vieira - por que não questionar a transposição de uma peça que foi imaginada para horizontalmente ser animada por pessoas, a refletir sobretudo de forma macro o contexto de sua criação, para um espaço expositivo onde ela seria vista, além de inanimada, presa a uma parede que deu a ela “um aspecto de cortinado e uma teatralização que não faz parte de sua exibição original”(NAME, 2021)?

Figuras 12 e 13 - *Bandeira Brasileira* em exposição no MAM-RJ



Legenda: Fotografias de Fábio Souza

Fonte: Website do MAM-RJ. Disponível em mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/. Acesso em 28 mar. 2023.

Esses questionamentos da transposição e exibição da bandeira de Vieira são um oportuno exemplo de como é necessário atenção e cuidado mais apurados ao pensar sobre esses intercâmbios entre a produção estética dos desfiles e espaços institucionalizados de arte. Como foi dito inicialmente neste capítulo, é insuficiente, a partir de um olhar decolonial, a inserção pura e simples de linguagens, artistas e manifestações que se encontravam até então subjugadas por esse sistema da arte contemporâneo. Caminhos devem ser pensados e calculados para que haja menos conflitos e tensões nessas mediações. Rosa Magalhães já em 1990 para a exposição no Parque Lage disse em entrevista que estava tomando devidos cuidados para que a mostra apresentasse toda versatilidade e complexidade do desfile no sambódromo. Trinta anos depois, após algumas discussões avançadas no campo da curadoria e da história e antropologia da arte a respeito das mediações e conflitos artísticos e culturais, não deveria comportar em um dos museus mais importantes da cidade imprecisões e simplificações de conteúdos profundos, que sempre estiveram em lugares de negligenciamento, tanto na sociedade quanto, em reverberação, no sistema artístico. Permitti-las, de certo modo, é fornecer matéria para corroborações de estereótipos e classificações hierarquizadas.

Um caminho: tantas são as discussões atualmente sobre objetos e artefatos que estão em exibição e coleção em museus, mas que foram originalmente pensados e criados para um determinado fim e/ou espaço que não os espaços institucionais de arte, como por exemplo peças usadas em práticas religiosas do Brasil ou objetos utilitários e de culto dos povos originários. Guardadas as devidas e inúmeras diferenças, encontramos similaridade dessas discussões com o objeto de estudo dessa dissertação na ação de deslocamento desses objetos, peças, obras, artefatos para um outro espaço. As atenções estão cada vez mais redobradas e debates estão mais aprofundados quando nos referimos a exposições e musealização dos exemplos acima citados. Por que não aproveitar algumas indicações de caminhos já utilizados e, de alguma maneira, bem-sucedidos a fim de realizar o deslocamento da produção visual dos desfiles para um museu, galeria, centro cultural?

Pensando então quais agentes do sistema artístico possuem o poder de encontrar, definir e/ou se utilizar de outros caminhos, Alfred Gell nos auxiliará novamente quando reflete sobre a distinção entre arte e artefato em seu texto *A rede de Vogel*. O antropólogo se dedica a entender como uma rede de caça, peça utilitária do povo Zande, foi apresentada em uma exposição no Center for African Art em 1988 que busca ser uma proposta para

compreender essas definições cambiantes de arte, quando um objeto comum passa de artefato a obra de arte. Não queremos entrar aqui na discussão sobre o que é ou não é arte, mas sim retomar (página 36) as três teorias (a estética, interpretativa e a institucional) que Gell desenvolve para pensar o que faz um objeto ser obra de arte. Enquanto no capítulo de Rosa Magalhães e Salgueiro pensamos sobre como a inserção da visualidade do carnaval em exposições periga de ser realizada apenas pelo apelo visual da festa e suas características formais, ou seja, pela teoria estética, aqui devemos se ocupar da teoria institucional para pensarmos a *Bandeira Brasileira* no MAM. Susan Vogel, curadora da exposição *Arte/Artefato: arte africana em coleções de antropologia*, ao propor uma discussão acerca das definições de arte/artefato e assim expor uma rede de caça, faz dela a principal agente responsável como representante do mundo artístico à transformação do artefato em arte. Seu poder de decisão faz com que possamos entender objetos como veículos de ideias e “intencionalidades complexas” (GELL, 2005, p. 185), capaz inclusive de percebermos como objetos artísticos. Nesta perspectiva, compreendemos que a equipe curatorial do MAM - alicerçados, claro, por outro importante agente desse sistema, que é o museu -, ao exibir a bandeira, principalmente em diálogo com obras de um artista reconhecido pelo sistema artístico mundial como Oiticica, são proponentes da leitura de uma produção visual do carnaval como obra de arte. Mas essa proposição não se deu pelos aspectos formais, mas sim pela gama de intencionalidades complexas que aquela peça possui, indo assim ao encontro da teoria institucional de Gell.

Apesar do texto curatorial não ter sido assinado, incorrer àquela imprecisão a qual resgatamos na abertura deste capítulo e não apresentar mais demoradamente as “intencionalidades complexas” que a obra possui por ter sido produzida na maior manifestação popular cultural da cidade, há dois pontos pertinentes e felizes que merecem ser destacados quando falamos da equipe curatorial que realizou a inserção da bandeira no museu.

O primeiro diz respeito a um movimento eficientemente inverso aos equívocos aqui listados em montagem e exibição. Para além da exposição de *Bandeira Brasileira*, Leandro Vieira também foi convidado como curador para organizar uma série de oficinas e debates que pudessem fazer reverberar e refletir mais esse contato do museu com uma escola de samba. *Saberes da Mangueira* foi o nome dado à programação que marcou a reabertura do Bloco Escola do Museu e contou com oficinas com artistas da escola de samba Mangueira, como de dança coletiva com Evelyn Bastos, rainha de bateria, de percussão com Wesley, mestre de bateria, e de porta-bandeira e mestre-sala com Squel Jorgea e Matheus Olivério, primeiro

casal da escola. Já os debates ocorreram no mês de fevereiro, paralela a exibição da bandeira, em quatro encontros: *Ancestralidade e corporeidade na dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira*, *A gramática do tambor*, *Estética em desfile* e *O estereótipo do corpo da mulher preta no imaginário dos desfiles*²⁰. Percebemos por esta programação, protagonizado majoritariamente por artistas da Mangueira - quando não, pesquisadores de carnaval -, que o intuito foi de fornecer ferramentas para um maior entendimento dos saberes ancestrais, artísticos e culturais que compõem uma escola de samba, bem como um aprofundamento na complexidade e na intelectualidade do que é o fazer carnaval. Essa ocupação vai assim ao encontro do que aqui propusemos ao longo dos capítulos de um olhar mais atento e conectado para/com a consciência de que a visualidade do carnaval, além de um trabalho coletivo, é parte de um todo. Precisa foi a idealização de *Saberes da Mangueira* e sua combinação com a exposição da bandeira - citada inclusive no texto curatorial - auxiliou a mediação entre museu e carnaval ser menos conflituosa.

O outro ponto são discursos que permearam a exposição, mas não estiveram tão vivos e explícitos para o espectador que somente visitou a exibição da bandeira no museu. Keyna Eleison (2021), diretora artística do museu²¹, participou do terceiro debate da ocupação, sobre estética e enredo, e em uma de suas provocações aos também convidados Leandro Vieira e Milton Cunha, finalizou dizendo:

[...] É muito importante a gente estar aqui no lugar que a “arte erudita” tá no seu maior patamar para discutir que a arte erudita está no seu maior patamar há muito tempo todo fevereiro. A gente não tá botando o samba no lugar que ele já devia estar. Ele sempre esteve. A gente tá aqui reconhecendo essas vocalizações e trazendo pra gente entender essa institucionalidade melhor. (PALETA..., 2021)

Já no vídeo de divulgação da exposição, que se encontra no site oficial do museu, Eleison (2021) diz:

[...] Então a gente traz a Mangueira e convida Leandro Vieira como artista e curador adjunto pra pensar como que se ocupa também, como Hélio [Oiticica] ocupou a Mangueira como saber, como os saberes da Mangueira ocupam o MAM. E a gente traz esse trabalho, Bandeira Brasileira, de Leandro Vieira, pensada pra estar, e ser e existir no carnaval pra cá, num lugar que ela não foi primeiramente pensada, mas é uma obra de arte. E como obra de arte pode seguir e estar em qualquer instituição de

²⁰ Os encontros foram, respectivamente com: Helena Theodoro, Squel Jorgea e Matheus Olivério; Mestre Wesley, Arifan e Luiz Antonio Simas; Milton Cunha, Leandro Vieira e Keyna Eleison; e por último Evelyn Bastos, Millena Wainer e Flávia Oliveira. Os debates foram gravados e disponibilizados no youtube do museu. Disponíveis em https://www.youtube.com/playlist?list=PLA_C3r1ME2iEmayllfr8J_YPYG4V1vuIR. Acesso em 13 de fevereiro de 2023.

²¹ A direção artística do MAM-RJ é dividida com Pablo Lafuente e tem como curadora adjunta Beatriz Lemos.

arte. **Então aqui a gente não tá colocando a Bandeira como algo que torna, a gente não está tornando essa bandeira um objeto de arte. A bandeira já era e tá numa instituição**, e tá aqui pra gente discutir, conversar e pensar como que os corpos mangueirenses, corpos e saberes não só da Mangueira, mas do samba, da escola de samba podem trazer intelectualidade para o que a gente chama de arte intelectual. (BANDEIRA., 2021)

Essas duas falas de Keyna Eleison, principalmente pelo lugar de poder que ocupava no museu como parte da direção artística, são bem significativas para nossas discussões acerca dos intercâmbios entre carnaval e espaços institucionais de arte, uma vez que vai de encontro com a possibilidade do museu e seus agentes se valerem de um discurso heróico de resgate e preservação do popular e de uma autenticidade brasileira, ou mesmo de exotização e manutenção de suas estruturas elitistas. Diferentemente, essas falas direcionam o olhar para os muitos saberes envolvidos no fazer visual do carnaval e de suas outras linguagens artísticas. Estão muito bem afinadas com o que aqui já trouxemos de que o carnaval e seus artistas não precisam de um aval/aprovação/reconhecimento de uma instituição artística. Eles, os artistas, já encontram em seus desfiles e suas escolas de samba o lugar que sempre ocuparam de validação de seus saberes e intelectualidades. Cabe, nesta relação, aos agentes e instituições do sistema da arte reconhecer que se há muito mais a aprender do que ensinar nos contatos que realizam/realizarão com as escolas de samba e suas múltiplas linguagens artísticas.

Também a fala de Eleison acerca da bandeira não ter se tornado um objeto de arte ao adentrar o museu, mas sim ela já ser arte no lugar para o qual foi originalmente concebida, dialoga bastante com as ideias de Leandro Vieira. Na ocasião da exposição da Bandeira Brasileira, o carnavalesco (2021) disse que “o Carnaval não é arte porque vai ao museu. Mas ir ao museu faz com que ele ocupe um lugar que historicamente lhe foi negado. Ocupar esse espaço é construir uma narrativa que só engrandece o meio onde produz arte” (FREITAS, 2021) . Após 10 edições do Prêmio PIPA, uma das principais premiações de arte contemporânea brasileira, Leandro Vieira no ano de 2020 foi o primeiro - e até o momento, único - artista do carnaval a ser indicado. Em entrevista, disse que

A obra de um artista do carnaval indicada ao prêmio é também o reconhecimento do carnaval como fonte produtora de arte contemporânea; de artes visuais; um sinal de que o júri está conectado com a pluralidade das fontes produtoras de imagem. (CARNAVALESCO, 2020)

O carnavalesco apresenta publicamente o seu desejo desse reconhecimento do carnaval e de seus desfiles como arte visual contemporânea. Em entrevista, agora, importante frisar, para a Select - projeto editorial especializado em artes visuais -, disse: “As instituições

formais de arte raramente apreciam os saberes e a produção estética dos desfiles. Eu acabo sendo um artista que milita por esse reconhecimento e tento apresentar propostas que coloquem meu trabalho como carnavalesco no universo da arte contemporânea” (MUNIZ, 2021). Essa busca e tentativa tem gerado bons frutos.

Leandro Vieira, formado em pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, começou a trabalhar no universo do carnaval mais profundamente em 2006, sendo assistente de carnavalescos, desenvolvendo e ajudando a realizar fantasias, alegorias e sinopses. Mas foi só em 2015 que estreou como carnavalesco da Caprichosos de Pilares com o enredo *Na minha mão é mais barato*. Sua carreira como carnavalesco começou a tomar gigantesca força quando no ano seguinte foi convidado pela Mangueira e ganhou o campeonato com *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*. Para compreender seu sucesso no mundo do carnaval, em nove anos à frente de escolas de samba como carnavalesco, já realizou a produção estética de dez desfiles²², dos quais cinco ganharam o campeonato, entre Grupo Especial e Série Ouro. Sucesso tamanho que fez Vieira extrapolar rapidamente os limites impostos aos artistas do carnaval e ascender também no sistema carioca de arte.

Já em 2017, no processo de criação de seu segundo carnaval com a Mangueira, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, demonstrou interesse de realizar uma parceria com Leandro Vieira e a Escola após a divulgação do enredo do ano - *Só com a ajuda do santo*, que retratou a diversidade de expressões culturais advindas da religiosidade popular e a relação do povo com a fé -, que se encontrava consoante com a história do Instituto. Com esta parceria, o Iphan, em comemoração aos seus 80 anos, idealizou a publicação do livro *Arte e Patrimônio no carnaval da Mangueira*²³ e uma exposição sobre o desfile e seus bastidores de processos da criação, realizada de junho a agosto de 2017 no Paço Imperial - RJ. Intitulada de *Bastidores da criação - arte aplicada ao Carnaval*, Leandro Vieira apresentou todo seu processo de concepção e criação do desfile, desde croquis, fotografias, vídeo a algumas fantasias originais e miniaturas de outras, maquetes e detalhes de alegorias. Assim como fez Rosa Magalhães ao organizar a exposição no Parque Lage, Vieira buscou apresentar toda a complexidade de realização de um desfile, como por exemplo com a mostra de um vídeo que documentou a produção no barracão e também com um painel que apresentava todo o fluxo de trabalho do artista, sua produção cronológica, desde a concepção do enredo em maio de 2016 ao dia do desfile, em fevereiro de 2017. Sua primeira exposição

²² Para conhecer mais detalhadamente os desfiles de Leandro Vieira como carnavalesco, ver MORAES, 2022.

²³ Livro disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mangueira_Final_menor.pdf. Acesso em 09 de fevereiro de 2023.

foi realizada em um importante espaço artístico da cidade que tinha a frente uma também importante e experiente gestora, Claudia Saldanha, que ampararam, de forma propícia, a operação do deslocamento do carnaval para um espaço artístico, ação esta que há muito tempo não se via no circuito carioca.

Já no ano seguinte, mais uma inserção de Leandro Vieira em um espaço de arte. O carnavalesco foi convidado pela equipe de curadoria da exposição *O Rio do samba: resistência e reinvenção* - composta por Clarissa Diniz, Evandro Salles, Marcelo Campos e Nei Lopes - para conceber, em parceria com o artista Ernesto Neto, uma obra inédita para a exposição. Com *Carnaval – o grito do quê?* (2018), Leandro Vieira pôde experimentar trabalhar com um renomado artista contemporâneo e vivenciar a realização de uma obra comissionada para determinada exposição de arte, ação que é comum na relação contemporânea entre artistas visuais e espaços institucionais de arte. Diferentemente de suas criações para o carnaval que tiveram suas inserções no mundo das artes institucionais, Vieira aqui foi levado a conceber uma obra que foi originalmente pensada para ser vista e compreendida dentro de um museu, o Museu de Arte do Rio - MAR, como obra de arte.

No mesmo ano Leandro Vieira ocupa outro espaço institucional da cidade - exemplo que não é comentado quando se fala de suas inserções, mas que traz um elemento importante de reflexão -, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Com curadoria geral de Daniele Machado e Gabriela Lúcio, a exposição *Junho de 2013: cinco anos depois* buscava elaborar “uma retrospectiva sobre a produção crítica e visual brasileira desde o ápice das manifestações no Brasil” (PRÊMIO, 2018). Com participação de mais de 30 artistas - desde nomes muitos jovens, em início de carreira, a artistas com mais ascensão no circuito, como Aleta Valente, Marcela Cantuária, Ivan Grillo, Gustavo Speridião e Guga Ferraz -, Leandro expôs duas fantasias - como vemos nas imagens 14 e 15 - concebidas para o carnaval de 2018, da última ala do desfile, *Bloco de Sujo ou vem como pode no meio da multidão*, onde criou múltiplas fantasias associadas ao carnaval de rua da cidade.

Figuras 14 e 15 - As duas fantasias de Leandro Vieira expostas em *Junho de 2013: 05 anos depois*.



Legenda: Fotografia reprodução revista Desvio
 Fonte: Website da revista Desvio. Disponível em:
<https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2019/06/leandro-vieira.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2023.

Figura 16 - Fantasia de Leandro Vieira em diálogo com outras obras da exposição.



Legenda: Fotografia Revista Desvio
 Fonte: Website da Revista Desvio. Disponível em:
<https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2019/06/camila-braga.pdf>. Acesso em 28 mar. 2023.

O diferencial desse deslocamento é como as fantasias de Leandro pela primeira vez se encontram em diálogo com artistas visuais contemporâneos da cidade. Como podemos ver na imagem 16, em primeiro plano é apresentada *Obra em obras*, uma criação da jovem artista

Camilla Braga, e atrás da fantasia de Vieira uma grande obra do já prestigiado artista Gustavo Speridião. Assim como Leandro Vieira, ambos os artistas citados são egressos da Escola de Belas Artes da UFRJ. Vieira e suas fantasias nesta exposição são lidos sobretudo como artista visual/arte, diante do entorno coletivo. A exposição não é sobre carnaval, não é sobre a relação do carnaval com um artista em específico e tampouco não é sobre a visualidade de manifestações populares. As fantasias são objetos artísticos que se encontram dentro de uma exposição de arte. Vieira foi convidado como qualquer outro artista contemporâneo a figurar tal mostra. Há de se considerar tal proposta narrativa.

Leandro Vieira também já extrapolou o circuito carioca e figurou outras exposições coletivas em São Paulo como *Maria Carolina de Jesus: um Brasil para os brasileiros* (2021-2022), no Instituto Moreira Salles, e *Histórias Brasileiras* (2022) no MASP, ambas com reproduções, em menores escalas, de *Bandeira Brasileira*. Mas diferentemente da exposição do Centro de Arte Hélio Oiticica, a obra de Leandro não foi a única das exposições que não foi originalmente pensada para um espaço institucionalizado de arte, sobretudo por serem exposições com fio narrativo histórico.

Por fim, trazemos dois exemplos de sua ascensão no circuito carioca que não são propriamente relacionadas às exposições, mas do reconhecimento de outros agentes e instituições do sistema da arte à produção estética de Vieira, uma vez, como aqui vimos, a importância para uma construção narrativa de arte e artista as múltiplas vozes desse sistema confluírem para um maior reconhecimento. O primeiro exemplo é a sua já citada indicação ao Prêmio Pipa em 2020, onde um grupo de curadores, críticos e dirigentes de instituições de arte, que formam o júri da premiação, indicou e legitimou Leandro Vieira como artista contemporâneo. Ele não chega a ser finalista do prêmio, mas só sua participação amplia a discussão a respeito de sua ascensão como um artista do carnaval no sistema artístico, como também foi propiciado a realização um registro documental no site oficial - como é realizado para todos os artistas participantes - de sua biografia, alguns de seus trabalhos, reunião por clipping de matérias de jornais e vídeos de entrevistas. Essa condensação de informações para um artista do carnaval é rara, portanto, significativa, uma vez que não temos nenhum carnavalesco, por exemplo, atualmente com um site oficial próprio, como artistas visuais comumente possuem.

Outro exemplo foi a publicação exclusiva da *Concinnitas*, revista do Instituto de Arte da UERJ, também em 2020 sobre a Estação Primeira de Mangueira, nunca antes produzida. Leandro Vieira foi entrevistado por pesquisadores, curadores e artistas, como Alexandre Sá, Claudia Saldanha, Inês Araújo, Felipe Ferreira e Luiz Guilherme Vergara, focando a conversa

em seus trabalhos e sua relação com o mundo da arte institucionalizada, gerando um registro significativo de entrevista em quase trinta páginas da revista. Um dos muitos pontos a serem destacados neste registro é de quando, ao ser questionado da sua relação com o Paço Imperial enquanto espaço de exibição institucional, Leandro Vieira informa que sentiu reconhecido como artista duas vezes: uma quando expôs neste espaço seu trabalho para o carnaval de 2017 e a outra no dia que, no viaduto embaixo do morro da Mangueira, bebeu, fumou e dançou no ambiente da comunidade. Vieira diz: “Naquele dia eu me senti o carnavalesco artista. [...] Eu me entendi como artista. Eu entendi a importância da cerveja, do cigarro, do suor e da música para o meu trabalho. Daquele ambiente de viaduto, de viela, de infiltração” (SÁ, Alexandre et al, 2020, p. 28).

Por que Leandro Vieira em pouco tempo de seu exercício como carnavalesco é tão visitado pelo sistema artístico contemporâneo, enquanto outros há muito mais tempo neste exercício nunca estiveram com suas criações para o carnaval em espaços institucionalizados? O que será que aponta Leandro Vieira como o principal nome do carnaval atualmente a ocupar tais espaços? Teria relação com o seu entendimento como artista quando da sua ambientação nas vielas de Mangueira? Ou com seus enredos, ou seu fazer, ou sua trajetória no carnaval?

3.3.1 Seduzidos pelo que?

É inquestionável a sofisticação, beleza e pujança artística dos trabalhos de Leandro Vieira. Ele revolucionou a parte plástica do carnaval do Rio de Janeiro, conjuntamente com suas proposições de enredo, desde seu primeiro desfile na Caprichosos, seguindo com seu campeonato na Mangueira, e logo as atenções e desejos se voltaram para o modo de fazer carnaval de Vieira. Sabemos que, em certa medida, tais inserções no circuito artístico contemporâneo se dão pelo frescor e renovação de olhar que Leandro proporciona à visualidade e à disputa do carnaval de avenida. Contudo, faz-se necessário perceber o porquê da crescente ascensão de apenas este carnavalesco diante de outros tantos artistas da festa que realizam também imagens e visualidades potentes que poderiam circular, mas não se encontram em espaços institucionalizados de arte. Elencaremos aqui alguns caminhos que não visam encerrar a discussão, mas, ao contrário, fomentá-la.

Voltemos a Alfred Gell. Ao falar da rede de caça Zande que fora exposta no Center for African Art em 1988, o antropólogo disse que a curadora Susan Vogel foi sábia, pelas intencionalidades discursivas da exposição, escolhendo um artefato que evoca um estilo artístico em voga na mesma década em Nova York. Ao apresentar a rede de caça firmemente enrolada e disposta na galeria como uma obra de arte - com um distanciamento regularmente utilizado para maior fruição de obras, luz própria e elevada do chão por um baixo totem -, Gell (2005, p. 176) diz que a curadora provavelmente fez esta escolha “porque pensou que o público frequentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele ‘artefato’ com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas”. Os espectadores foram institucionalmente influenciados a associar a peça utilitária a obras de artistas conceituais, como o exemplo trazido de Jackie Windsor, uma vez que sua produção possui um quê de artesanania, de entrelaçamento, que de certa forma lembra profusamente a rede de caça Zande.

Podemos aqui moderadamente flertar com esse exemplo quando nos deparamos com a *Bandeira Brasileira* fazendo parte de exposições em importantes instituições de arte, como IMS-SP, MAM-RJ e MASP. Cada vez maior é a realização de bandeiras por artistas brasileiros contemporâneos e sua crescente inserção em feiras de arte e exposições. Tanto Carolina de Jesus no IMS e Histórias Brasileiras no MASP, com seção nesta inclusive dedicada ao tema, são exemplos de exposições que tiveram algumas outras bandeiras de artistas visuais que são amplamente reconhecidas pelo grande público como objeto artístico. É nítido que o poder simbólico e visual da bandeira de Leandro Vieira já é por si só suficiente para sua escolha à inserção no circuito artístico. Sua fácil reprodução ou guarda, entendendo-a como uma peça realizada para uma festa efêmera, também facilita a seleção. Porém, quando ela se assemelha a um tipo de obra que está sendo muito assistido pelo circuito artístico, é ainda mais fácil a inserção e recepção de *Bandeira Brasileira* como objeto de arte, do que, por exemplo, fantasias, adereços ou parte de alegorias que requeiram uma contextualização mais específica para atenuação de possíveis estranhamentos. Estamos a falar de um circuito, que apesar de já englobar figurinos, esculturas, pinturas, objetos tridimensionais, não olha para as mesmas criações quando contextualizadas em desfiles carnavalescos. Caso um espectador assíduo de instituições de arte não conheça a bandeira aqui estudada e/ou não tenha familiaridade com o universo visual carnavalesco, ele poderá descomplicadamente lê-la como objeto artístico criado por um dos artistas contemporâneos em voga no circuito, mesmo que na proporção original agigantada exposta no MAM-RJ. Como bandeira, a peça carnavalesca tem uma porta de entrada mais ampla nas exposições e nas recepções.

Mas também não podemos perder de vista um marcador muito importante: bandeira é símbolo representativo. Comunica uma identidade, evoca um desejo de dizer algo. As bandeiras que estão em alta nos circuitos artísticos carioca e paulista buscam fazer refletir sobre questões sociais e políticas (partidária ou não). Em sua maioria, experimentam isto em estilizações e ressignificações da bandeira do nosso país. No fazer bandeira matéria buscam “levantar bandeiras”, plataforma de reivindicação social, cultural, política. A bandeira de Leandro Vieira foi concebida para um enredo que buscava postular direitos, lugares, visibilidades. Com *História pra ninar gente grande*, Leandro Vieira e Mangueira em 2019 fizeram um desfile antológico de chamada à luta, recontando a história do país por outras perspectivas, um revisionismo reparador histórico. A bandeira ao fim do desfile sintetiza o grito ecoado por todo cortejo, com a substituição de *Ordem e Progresso* por *Índios, negros e pobres* e o verde-amarelo por verde-rosa. Comunica, reivindica, deseja. *Bandeira Brasileira* se insere no circuito artístico também pela força social e política que possui, pois está em plena sintonia com o que muitos agentes e instituições de arte estão atualmente interessados. A bandeira convém inteiramente aos discursos do sistema e assim sua recepção se torna sem esforço.

Mas não só a *Bandeira Brasileira*. Um outro caminho de entendimento que podemos trazer para pensar a inserção de Leandro Vieira é de seus trabalhos de cunho mais social e político estarem alinhados com os discursos prioritários no circuito artístico. O curador e professor Marcelo Campos, em entrevista para Débora Moraes, ao debater sobre este assunto entende que o interesse institucional pelo carnavalesco passa pelo emprego assíduo de discursos políticos em seus trabalhos:

[...] Campos (em declaração a autora) diz que esse encontro entre o que a arte contemporânea está interessada em dizer atualmente e o que Vieira está falando com sua arte-carnavalesca é o que forma o terreno fértil para ele ser notado pela arte institucional. Não é tanto a linguagem com a qual Leandro executa a arte, mas sim o que ele está falando que chama a atenção desses círculos para o seu trabalho, “mais do que os objetivos estéticos, é o grito”(MORAES, 2022, p. 222)

Sobre o convite da equipe curatorial, composta também por Campos, ao carnavalesco em 2018 para realizar a obra inédita em parceria com Ernesto Neto, o curador reafirma seu entendimento:

Na época, Vieira já gozava de reconhecimento como um carnavalesco formado pela Eba, cujos desfiles tinham um “viés social”. [...] E segundo Marcelo Campos (em declaração a esta pesquisa), é exatamente o posicionamento político de Vieira que o aproxima do museu neste momento, e o torna a escolha para a exposição ao invés de

outros carnavalescos também conhecidos (e com mais anos de experiência). (MORAES, 2022, p. 222)

Com exceção da exposição no Paço Imperial, os exemplos que trouxemos da inserção de Leandro Vieira no circuito de alguma forma dialoga com esse caminho. A exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica elaborava uma retrospectiva acerca da produção artística crítica ao longo dos cinco anos que sucederam as manifestações políticas que ocorreram em junho de 2013 em decorrência imediata do aumento de R\$0,20 centavos nas passagens dos transportes públicos. As duas fantasias de Leandro Vieira que figuravam tal exposição fazem parte do desfile de 2018, *Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!*, crítica aos cortes drásticos de verba propostos pelo então prefeito Marcelo Crivella a escolas de samba e também da posição dos dirigentes de algumas diante do assunto.

Até mesmo em relação ao prêmio Pipa, as imagens que foram escolhidas de fantasias e alegorias de carnavais de Leandro Vieira para integrar a sua biografia no site majoritariamente tem um forte e distinto marcador político-social.

A única exposição que faz uma certa curva neste percurso é a do Paço Imperial em 2017, mas que abre outra via de possibilidade de compreensão acerca de suas inserções, não muito distante dessa última. Quando do lançamento do enredo para o carnaval de 2017, a conta no Facebook da escola Mangueira publicou um texto de seu carnavalesco assim iniciado: “O enredo que proponho para a Estação Primeira em 2017 faz parte da minha obsessão pessoal com a cultura brasileira. De falar do Brasil, de colocar a cultura e a estética eminentemente brasileira no foco da minha produção artística” (ESTAÇÃO, 2016). Leandro Vieira falou da fé e das religiosidades populares neste desfile, mas não é um caso isolado: ao longo de seus dez desfiles se dedicou profundamente a falar de cultura, sobretudo popular, brasileira. Desde a Caprichosos de Pilares, Vieira busca em seus enredos falar dos muitos brasis, do popular, das geografias e personagens marginalizados, dos costumes outros. Na Caprichosos em 2015 traz o mercado popular do Brasil por meio de crítica social e também bom humor; 2016 na Mangueira o carnavalesco fala de Maria Bethânia, porém mais que uma biografia, quis falar do Brasil tupi, nordestino, de religiosidade plural, folclórico, culturalmente pulsante; em 2018 trouxe o carnaval como maior manifestação cultural e popular do país, estando muito além da alta mercantilização e comercialização a qual a festa está atualmente submetida. Em 2020 e 2023 na Imperatriz Leopoldinense e 2022 no Império Serrano e na Mangueira trouxe personagens da cultura brasileira eminentemente populares: Lamartine Babo, Besouro Mangangá, Lampião, Cartola, Jamelão e Mestre Delegado.

Quando Leandro Vieira, por exemplo, fala em entrevista que se entendeu artista no momento que se viu no viaduto embaixo do morro da Mangueira, bebendo, fumando e dançando no ambiente da comunidade e entendendo a importância da cerveja, do cigarro, do suor e da música para o seu trabalho, ele permanece a reconhecer o poder das culturas e vivências populares em seu fazer artístico. As geografias populares, periféricas da cidade do Rio de Janeiro podem nos contar tantas histórias que diferem ou mesmo não existem na historiografia oficial da cidade. É o correr das crianças no todo dia 27 de setembro de cada ano em busca de seus saquinhos de São Cosme e Damião, é a pipa grudada no poste, é a rua Pereira Nunes de Vila Isabel enfeitada há cada quatro anos para a copa do mundo. É o Zé pilintra, o ipadê, as ruas de 23 de abril de abril de São Jorge, sambas de roda, lavagem da escadaria do Senhor do Bonfim, os coretos, as cadeiras de praia na frente de casa, é o carnaval de rua. As geografias periféricas, não só do Rio de Janeiro, mas de outras regiões do Brasil, são palcos para suas gentes tomarem lugar de protagonista de muitos saberes, filosofias, visões de mundo outras e modos de vida. É no debruçar dessas gentes, de seus personagens e de suas vivências populares de cidade que Leandro Vieira se encontra. Traduzindo em visualidade, é no vestir os componentes da bateria em 2017 de bate-bolas, é nas saias das baianas compostas por saquinhos de São Cosme e Damião também em 2017, é na alegoria em homenagem ao boteco em 2018, é nos feirantes no carnaval da Caprichosos de Pilares em 2015; é na utilização proposital de materiais baratos, é num certo combate à estética da opulência, na proposição de enredos de personagens populares.

A exposição no Paço Imperial acontece quando o IPHAN, instituto de preservação de patrimônio e memória, se interessa pelo enredo proposto, enredo sobre as religiosidades populares, cultura brasileira, outros brasis. As duas instituições parceiras, Instituto e Centro Cultural, proporcionam à Mangueira e Leandro Vieira um deslocamento da visualidade do carnaval de um desfile que se comunica com os espectadores pela narrativa do popular. Interessa ao Paço - como instituição conectada ao compromisso com os discursos de decolonialidade, pautas identitárias, dentre outros - trazer as narrativas que constituem esse carnaval eminentemente popular de Leandro Vieira (narrativas estas que encontram em Mangueira, como outra instituição pujantemente centralizada nas culturas populares, um lugar balsamo, de acolhimento).

E aqui voltamos, também fechando um ciclo, às mudanças ocorridas no sistema contemporâneo da arte nos últimos 20 anos. Interessam aos agentes e instituições desse sistema manter, mesmo que apenas tematicamente, seus olhares atentos a artistas e linguagens que dialogam com os estudos e discursos decoloniais, identitários e afirmativos. Leandro

Vieira, ao trazer vieses sociais e políticos em seus trabalhos, ao dialogar intimamente com as culturas populares, com um olhar plural e diverso, faz dele uma figura desejante para o circuito. Fazer carnaval parece não ser o suficiente para eles.

CONCLUINDO - ANTES QUE AS FANTASIAS E ALEGORIAS CHEGUEM NA DISPERSÃO E SEJAM “DESTRUÍDAS”

Estamos a falar de diversidade: são três artistas, em épocas distintas, trabalhando conjuntamente com três importantes escolas de samba e expondo a visualidade de seus desfiles em três diferentes espaços institucionalizados de arte. Fernando Pinto e Mocidade na Galeria César Aché, Rosa Magalhães e Salgueiro no Parque Lage, Leandro Vieira e Mangueira no MAM-RJ são exemplos diferentes, mas complementares, capazes de contribuir para uma melhor percepção desses intercâmbios, pontos de diálogos, estranhamentos e afastamentos entre a visualidade dos desfiles e sua inserção em espaços de arte institucionalizados.

Com a pretensão de se aprofundar no “quando” a arte do carnaval adentrou espaços cariocas institucionalizados da arte contemporânea de maneira que fosse melhor percebida as problematizações e os processos realizados neste trânsito, fez-se necessário olhar para as exposições escolhidas e seus contextos, mas, sobretudo, relacioná-las com questões que se fizeram prementes quando da dificuldade de encontrar exemplos desses trânsitos. A heterogeneidade dos três exemplos-objetos de pesquisa nos proporcionou discussões ao longo dos capítulos não só a respeito das diferentes maneiras de exposição da visualidade dos desfiles em outro espaço-tempo distinto de seu destino original e as problematizações desse deslocamento, como também possibilitou um percurso, mesmo que focado, nas relações entre sistema de arte contemporâneo e cultura popular. As exposições, pelas diferentes épocas de realização, foram motor de partida para se pensar mais amplamente o contexto sócio-histórico do sistema da arte local - e por vezes global - que possibilitou tais intercâmbios. Já as problemáticas e dificuldades de tais deslocamentos exigiu um cuidado ao compreender a construção do que vem a ser o termo “cultura popular” e também no melhor entendimento acerca de uma das mais importantes partes constituintes do carnaval de avenida, a efemeridade.

Ao percorrer esse caminho metodológico, explícito ficou que circunscrever as exposições desta pesquisa apenas à seus contextos diretos, suas dificuldades, suas situações, suas problemáticas, não comporta a tamanha complexidade do intercâmbio aqui pesquisado e tampouco os meandros na construção das próprias exposições. Fez-se indispensável, por exemplo, olhar para a dificuldade que o sistema tem de abarcar aquilo que é produzido pelas culturas populares e como isso vem a refletir diretamente nos “quandos” aqui trazidos. Desde

a aparição tardia de um primeiro exemplo de exposição da arte do carnaval, problemas em montagem e transposição das peças para espaços institucionais de arte, até mesmo a insistência em classificações hierárquicas. E quando falamos, por outro lado, em efemeridade da festa, vimos como não é simples a realização de uma exposição com peças realizadas para os desfiles. As fantasias, adereços, alegorias são destruídas ou aproveitadas para o desfile seguinte e a sobrevida (ou sobrevivência no caso de musealização ou colecionismo) pelas exposições é dificultada.

Onde encontramos complexidade, exige-se cuidado. As questões e problematizações levantadas a partir da análise das exposições necessitam de um apuro quanto à elaboração de suas soluções. Algumas perguntas trazidas ao longo dos capítulos não tiveram respostas concretas, apenas indícios de caminhos possíveis, tamanha complexidade. Assim, outro registro a ser feito é que abordagens, respostas e soluções objetivas e universais não dão conta, em sua grande maioria, dos questionamentos e problemáticas anunciados quando da observação do deslocamento da visualidade do carnaval para outro espaço-tempo. É necessário olhar para cada exposição, cada contexto, cada intencionalidade. A disposição das fantasias e alegorias do carnaval de Fernando Pinto como uma instalação na Galeria em 1983 se fez adequada e coerente diante da relação muito próxima que mantinha com a proposta narrativa do desfile da Mocidade, de uma mata selvagem, de uma natureza múltipla. Essa mesma escolha de montagem e disposição das peças não caberia à exposição de Rosa Magalhães no Parque Lage ou mesmo outra a ser realizada futuramente. Já a exibição de vídeos de barracão, desenhos e croquis, mostrando o processo de realização do desfile, como exposto no Parque Lage e também no Paço Imperial pelo Leandro Vieira pode não servir à intencionalidade que foi dada à exibição de *Bandeira Brasileira* no MAM-RJ, uma vez que ali pretendia ser lida como obra de arte. O caminho encontrado foi outro: a de oficinas e debates. O vice-presidente do Salgueiro à época da exposição de 1990 disse que a exposição se apresentava como uma grande divulgação do que faz uma escola (p. 36); essa preocupação não apareceu na exposição de Fernando Pinto em 1983 e não aparenta, após as análises, ter feito falta pelo contexto temporal e conceitual. Atenção às subjetividades, às diversidades, ao que as escolas de samba e seus artistas desejam e almejam com tais deslocamentos.

Antes que o brincante retire sua fantasia, não podemos deixar de apontar futuros. Se no início da pesquisa foi constatado que poucos são os exemplos dessas inserções da visualidade carnavalesca no circuito artístico da cidade, ao longo do processo de pesquisa e escrita foi percebido que menos ainda são exemplos de pesquisadores que vem se dedicando aos diálogos entre os desfiles das escolas de samba no carnaval e os espaços de arte no Rio de

Janeiro. Daniela Name, Débora Moraes e Leonardo Antan são nomes que repetidamente compareceram aqui nas notas de rodapé e serviram como importante referencial teórico para esta pesquisa, mas não foram encontrados outros exemplos de pessoas que se debruçaram/debruçam no assunto para além destes. Um outro nome aqui não citado, mas que vem recentemente também aos poucos buscando refletir sobre esses intercâmbios, até mesmo fora do circuito carioca, como sobre a exposição *Ratos e Urubus* no Centro Cultural São Paulo - CCSP em 2019/2020, é Pedro Ernesto Lima, professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná. Um campo de pesquisa tão fértil, com muitas questões que aqui não foram exploradas, devido ao recorte proposto, e que necessita de cada vez mais aprofundamentos diante da maior recorrência de exposições da visualidade do carnaval no circuito carioca. Exposições até de outros carnavalescos e visualidades que não foram investigadas minuciosamente como *O rei que bordou o mundo: poéticas carnavalescas na Acadêmicos do Cubango* no CMAHO-RJ em 2019 e a mais recente exposição de fantasias da Beija-Flor e da bandeira *Por um novo nascimento*, idealizadas pelos carnavalescos Alexandre Louzada e André Rodrigues, no MAM-RJ em 2022 e 2023. Esta pesquisa busca também ser farol para que mais pesquisadores/as possam se dedicar - com a seriedade e responsabilidade que o assunto demanda - à inserção da visualidade carnavalesca em outros espaços que não o sambódromo.

A grande capacidade do carnaval ser incessantemente plural faz desta pesquisa ser apenas umas lantejoulas de uma enorme fantasia toda trabalhada em brilho. Debater sobre outros modos de compreender a parte plástica do carnaval, alinhado às questões aqui trazidas de cuidado e consciência da organicidade e história da festa, é mais uma possibilidade de ocupar e desestruturar silêncios e esquecimentos que a lógica da chamada “cultura erudita” cisma em encaixar o carnaval. Manifestações eminentemente populares ainda estão a incomodar, são vistas como perigosas diante de projetos de subalternização, e assim pleitear uma discussão aprofundada de escolas de sambas e suas múltiplas facetas também ainda não é tarefa simples no mundo acadêmico. Que possamos então ser mais, ser outros, ser muitos. Mais e muitos conscientes de que o carnaval e suas escolas de samba possuem saberes próprios. Outros responsáveis por novos discursos e novas perspectivas condizentes com a grandiosidade do carnaval de avenida. Precisamos ser mais, muitos, outros, mas sobretudo precisamos entender que carnaval não é só festa, lazer, entretenimento.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel, **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- AMARAL, Zózimo Barroso. Coluna Zózimo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977, Caderno B, p. 4.
- AMARAL, Zózimo Barroso. Obra de artista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1983, Caderno B, p. 3
- AMORIM, Diego. Apesar de pedidos, Leandro Vieira não vai manter escultura de Cristo menino: 'Gosto do caráter efêmero'. **O Globo**, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/apesar-de-pedidos-leandro-vieira-nao-vai-manter-escultura-de-cristo-menino-gosto-do-carater-efemero-24281715>. Acesso: 20 mar. 2023.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ANTAN, Leonardo dos Santos. “Exaltando o negro pro mundo inteiro cantar”: inovações e influências da “revolução salgueirense” nos desfiles das escolas de samba entre 1959 e 1963. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 197-233, dez. 2020.
- ANTAN, Leonardo dos Santos. **Reis e Pinto: as linguagens marginais das escolas de samba na década de 1980**. Monografia (Graduação em História da Arte) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- ASBURY, Michael. O Hélio não tinha Ginga. **Revista do Fórum Permanente**, 2006. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_asbury. Acesso em 20 mar. 2023.
- BANDEIRA Brasileira, de Leandro Vieira. 2021. 1 vídeo (2min 38seg). Publicado pelo canal MAM Rio. Disponível em <https://youtu.be/FkWs3MXA0qc>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- BARBERO, Mariana. Carlos Diegues, entre o CPC e o Cinema Novo: uma reflexão sobre a função do artista do início da década de 1960. **Tempos Históricos**, Cascavel, v. 15, p. 170-190, 2011.
- BEIJA-FLOR ganha sob protesto. **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 3, 18 fev. 1983.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *In*: LIMA, Sueli de (org.). **Experiência crítica - textos selecionados**: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 53-63.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNAVALESCO. Ministério do Turismo financiará reforma do Museu do Carnaval no Sambódromo do Rio, 2022. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/ministerio-do-turismo-financiara-reforma-do-museu-do-carnaval-no-sambodromo-do-rio/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

CARNAVALESCO. Série Barracões da Série A: Porto da Pedra aposta no matriarcado e simbolismo das baianas. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/serie-barracoes-da-serie-a-porto-da-pedra-aposta-no-matriarcado-e-simbolismo-das-baianas/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

CARNAVALESCO. Vamos votar! Leandro Vieira concorre em um dos mais importantes prêmios de arte contemporânea do país. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/vamos-votar-leandro-vieira-concorre-em-um-dos-mais-importantes-premios-de-arte-contemporanea-do-pais/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

CASTRO, Maurício Barros de. **Carnaval-ritual**: Carlos Vergara e Cacique de Ramos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. **Revista ILHA**, v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2012.

CHARTIER, Roger, “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos** - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. O nacional e o popular na cultura brasileira - Seminários. **Artepensamento- IMS**, 1982. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminario>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Clipping Leandro Vieira. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/leandro-vieira/>. Acesso em: 01 maio 2022.

COCCHIARALE, Fernando. A volta da pintura na era das exposições. *In*: CANONGIA, Lígia (org.). **Anos 80**: embates de uma geração. Rio de Janeiro : Liv. F. Alves, 2010.

COCOTLE, Brenda. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *In*: **MASP Afterall**: arte e descolonização. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf> . Acesso em: 20 mar. 2023.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORREIA, Maria Rosa. **Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira**. Brasília: Iphan, 2017.

COSTA, Marcus de Lontra. Como era verde o meu Xingu. **Revista Módulo Brasil Arquitetura**, n. 75, 1983.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileira. Cesar Aché. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19473/cesar-ache>. Acesso em: 30 dez. 2022.

ESTAÇÃO Primeira de Mangueira. Facebook: Estação Primeira de Mangueira, 02 jul. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/GRESEPMangueira/photos/a.526464277415702/1168479513214172/?type=3>. Acesso em: 07 fev. 2023.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FERNANDES, Thiago Spindola Motta. **A presença da imagem**. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2022.

FERREIRA, Luiz Felipe. Artecarnaval. **Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro: v. 21, n 37, p. 40-43, 2020.

FREITAS, Carolina. Bandeira de desfile da Mangueira vai para museu do Rio: 'Índios, negros e pobres'. **Jornal O Dia**, 28 jan. 2021. Disponível em: https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2021/01/6074313-bandeira-de-desfile-da-mangueira-vai-para-museu-do-rio-indios-negros-e-po-bres.html?fbclid=IwAR1pMt-tY_V7Q8d-tNxrhZu53ZWBkZKjR-gIh_1HWnGNwpvYFeredo0_Ua3Q. Acesso em: 09 fev. 2023.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 8, 2005.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas - origem, resistência e afirmação de um profissional. **Revista INTERFACES**, n. 1, 1995.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. **Arte em Revista**, v. 2, n. 3, p. 83-87, mar. 1980.

HADDOCK-LOBO, Rafael; RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". *In: Liv Sovik (org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247- 264.

KIFFER, Danielle; FERREIRA, Felipe. Isto faz um bem!: as escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, p. 55-72, nov. 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

LISBOA, Salete. Salgueiro Mostra sua arte. **O Dia**, Rio de Janeiro, 05 maio 1990. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/clipping-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 23 jan. 2022.

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. **Crítica Cultural**, v. 3, n. 2, jul./dez. 2008.

MEMÓRIA do carnaval: Leandro Vieira. 2021. 1 vídeo (5h 21min.). Publicado pelo canal Blog Ouro de Tolo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PliHM6EC1dQ>. Acesso em: 01 maio 2022.

MEMÓRIA Lage. **1989 - Arthur Bispo do Rosário**. Disponível em: <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/exposicao/registros-de-minha-passagem-pela-terra-arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

MEMÓRIA Lage. **Cartaz da exposição “Salgueiro 1990”**. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/cartaz-da-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

MEMÓRIA Lage. **Clipping exposição “Salgueiro 1990”**. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/clipping-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

MEMÓRIA Lage. **Programação das Exposições do ano de 1990**. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/programacao-das-exposicoes-do-ano-de-1990/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

MESSIAS nem se lembra dos enredos das escolas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1983

MILHAZES, Beatriz. A exposição carnavalesca que deslumbrou Beatriz Milhazes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 mar. 2018, Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/03/a-exposicao-carnavalesca-que-deslumbrou-beatriz-milhazes.shtml>. Acesso em: 01 abr. 2023

MILLEN, Mânia. Salgueiro desce o morro e vai ao Parque Lage. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 9, 05 maio 1990.

MONTEIRO, Fabiana Della Colleta; JUNIOR, Guilherme Simões Gomes. Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: a recepção e circulação de obras de arte no mercado nacional. *In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP*, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** Disponível em: https://www.fespsp.org.br/seminarios/anais4/GT2/4_DA_GERACAO_80.pdf. Acesso em: 22 fev. 2022.

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

MORAIS, Frederico. Pintura eleitoral e um museu para o carnaval. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 12, 12 mar. 1983.

MORAIS, Frederico. SALGUEIRO 1990 (Cartaz). **Memória Lage**, 1990. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/cartaz-da-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MOURA, Rodrigo. Exposição retrata o “fim de um ciclo”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 06 ago. 2001.

MUNIZ, Leandro. Leandro Vieira: os saberes do corpo no museu (entrevista). **Select**, 2021. Disponível em: <https://select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NAME, Daniela. Carnaval, encruzilhadas. **Veja Rio**, 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/blog/daniela-name/carnaval-encruzilhadas/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

NAME, Daniela. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. **Revista Caju**, 2020. Disponível em: <https://revistacaju.com.br/2020/03/06/leandro-vieira-e-a-sobrevivencia-das-imagens/>. Acesso em: 12 fev. 2023.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. **O carnaval na TV: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVs Brasil e Globo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. **Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: escolas de samba entre a Liesa e Crivella**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 129-141, maio 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Tudo pode ser erudito: estratégias curatoriais trans-históricas. In: MICHELON, Philippe; DEBARY, Octave; COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Imagens a contratempo: relações entre antropologia e arte contemporânea**. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2022. p. 285-297.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. **ARS**, São Paulo, v. 10, n. 20, 2012.

PALETA de cores e enredo | com Milton Cunha, Leandro Vieira e Keyna Eleison. 2021. 1 vídeo (1h 22 min). Publicado pelo canal MAM Rio. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ibKJkC0mk5g&list=PLA_C3r1ME2iEmayllfr8J_YPYG4V1vuIR&index=3 Acesso em 07 de fevereiro de 2023.

PARA o povo, Mocidade é a vencedora. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1983

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. Comunicação ao Seminário de Arte Popular (Cidade do México, 1975). In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 538-550.

PESSOA, Isa. O Xingu da Mocidade agora virou exposição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mar. 1983, Ipanema, p. 7.

PIPA podcast - #12: Arte e Carnaval, com Leandro Vieira. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/podcast/>. Acesso em: 01 maio 2022.

PRÊMIO pipa. **Jornadas de junho em pauta em coletiva do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica**. Disponível em

<https://www.premiopipa.com/2018/06/jornadas-de-junho-em-pauta-em-coletiva-do-centro-municipal-de-arte-helio-oiticica/>. Acesso em 09 de fevereiro de 2023.

REED, Ivan Muñiz. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. **MASP Afterall: arte e descolonização**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf> . Acesso em: 20 mar. 2023.

REINALDIM, Ivair. **Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil**. 2012. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RITO, Lucia. Salgueiro no Parque. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 mai. 1990, Caderno B, p. 1

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Lygia. SALGUEIRO 1990 (Cartaz). **Memória Lage**, 1990. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/luiz-aquila/cartaz-da-exposicao-salgueiro-1990/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SOARES, Stênio José Paulino. **O social e o sensível: uma experiência de pensamento a partir do processo poético de Fernando Jackson Ribeiro**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOUZA, Fábio Souza. **O movimento de Cultura Popular de Recife (1959-1964)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ZILIO, Carlos. O nacional e o popular na cultura brasileira - Artes Plásticas. **Artepensamento- IMS**, 1980. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-artes-plasticas>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ANEXO A - Levantamento de inserções da visualidade do carnaval em espaços de arte no Rio de Janeiro

Título da exposição ou mostra	Ano	Local	Descrição do que foi exposto
Avoantes	1978	EAV Parque Lage	Fantasia de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda para o desfile da Portela de 1977
Como era verde meu Xingu	1983	Galeria César Aché	Fantasia e fragmentos de alegorias de Fernando Pinto para o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1983.
Salgueiro 90	1990	EAV Parque Lage	Fantasia, croquis, desenhos, vídeos e fragmentos de alegorias do desfile do Salgueiro e Rosa Magalhães em 1990.
América Imperatriz	1992	Museu Histórico Nacional	Fantasia de Rosa Magalhães para o desfile da Imperatriz Leopoldinense em 1992.
Leopoldina, a imperatriz do Brasil	1996	Museu Histórico Nacional	Alegorias, fantasia e adereços de Rosa Magalhães para o desfile da Imperatriz Leopoldinense em 1996.
Clovis Bornay	1998	Museu Nacional de Belas Artes	fantasia realizada e vestida por Clóvis Bornay
Clóvis Bornay - 100 anos	2016	Museu da República	3 fantasias realizadas e vestidas por Clóvis Bornay

			para desfiles distintos.
Bastidores da criação - arte aplicada ao carnaval	2017	Paço Imperial	Fantasia, croquis e desenhos elaborados por Leandro Vieira para o desfile da Mangueira em 2017.
O Rio do samba: resistência e reinvenção	2018	Museu de Arte do Rio	Exposição coletiva contendo obra de Leandro Vieira (em parceria com Ernesto Neto) e fantasia de Rosa Magalhães.
Junho de 2013: 5 anos depois	2018	Centro Municipal Hélio Oiticica	Exposição coletiva contendo 2 fantasias de Leandro Vieira para o desfile da Mangueira em 2018.
O Museu dá Samba - A Imperatriz é o Relicário no Bicentenário do Museu Nacional	2018	Museu Nacional	30 fantasias nas principais salas das exposições do Museu Nacional, realizadas por Cahê Rodrigues para Imperatriz Leopoldinense em 2018.
O rei que bordou o mundo: poéticas carnavalescas na Acadêmicos do Cubango	2019	Centro Municipal Hélio Oiticica	Fantasia, adereços e desenhos de Gabriel Haddad e Leonardo Bora para o desfile da Acadêmicos do Cubango de 2018.
Uma delirante celebração carnavalesca: o legado de Rosa Magalhães	2019	Centro Municipal Hélio Oiticica	Exposição coletiva contendo fantasias de Rosa Magalhães para o desfile da Portela em 2019, além da participação de diversos carnavalescos e outros

			profissionais do carnaval.
Elza Deusa Soares	2020	Biblioteca Parque	Fantasia, vídeos, fotos e parte de alegoria do desfile realizado por Jack Vasconcelos para Mocidade em 2019.
Hélio Oiticica: a dança na minha experiência	2021	Museu de Arte Moderna - RJ	Exposição contendo <i>Bandeira Brasileira</i>
Um defeito de cor	2022 / 2023	Museu de Arte do Rio	Exposição coletiva contendo fantasia da baiana da Beija-Flor de 2022, idealizada por Alexandre Louzada e André Rodrigues
Atos de revolta: outros imaginários sobre independência	2022 / 2023	Museu de Arte Moderna - RJ	Exposição coletiva Programa “Brava Gente: a Beija-Flor no MAM Rio”: Dezembro de 2022: Quatro fantasias da Beija-Flor, idealizadas por Alexandre Louzada e André Rodrigues para o desfile de 2023. Março a maio de 2023: exposição da bandeira “Por um novo nascimento”, idealizada por Alexandre Louzada e André Rodrigues para o desfile de 2023.

Exposições que não apresentaram algum item desfilado em avenida, mas com temática sobre os desfiles de escola de samba			
Carnaval 59	1997	Centro Cultural Laurinda Santos Lobo	Pranchas de figurinos de Marie Louise Nery para o desfile do Salgueiro em 1959.
Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências	2016/ 2017	Museu de Arte do Rio	Exposição coletiva contendo desenhos de Rosa Magalhães para o desfile da Imperatriz Leopoldinense em 1996.
70 anos Beija-flor de sambas, enredos, memórias e comunidade	2019	Centro de Artes Calouste Gulbenkian	Cadernos de enredos, fotos, esculturas, troféus, medalhas e antigos sambas de exaltação
Das Cinzas Voltar, nas Cinzas Vencer, Viradouro de Alma Lavada	2021	MAC-RJ	400 fotos que abordam os ensaios, bastidores e os desfiles entre 2018 e 2020 da Viradouro.