

No museu e na Avenida, Leandro Vieira “de fora”: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no curso de licenciatura em artes visuais. Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011). Atua no Ensino e Pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria, exposições, a partir de perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia. Integra os grupos de pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (UnB, Unicamp, UFRJ, UFRGS, UERJ e UFBA) e Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFMA, UFMG, UnB, UNESPAR e UFSC). Atuou como professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) (2016-2017). Participa de eventos científicos e tem publicações em anais e periódicos especializados desde 2014. Também atua em projetos de design gráfico e ilustração

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5379538202080398>

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

• RESUMO

Tomando como objeto de interesse o trabalho “Bandeira brasileira” (2019-2021) realizada pelo carnavalesco Leandro Vieira – atuante em escolas de samba do Rio de Janeiro –, e mais especificamente sua exibição e posterior incorporação ao acervo do MAM-Rio, discutiremos problemáticas e estratégias presentes em recentes eventos que promovem trânsitos entre o chamado “popular” e a arte contemporânea institucionalizada. A partir de uma perspectiva decolonial, discutiremos como esses trânsitos entre carnavalescos e espaços institucionais da arte via curadoria e exposições, quando esses agentes e suas produções são assimiladas enquanto “arte contemporânea”, tensionam e reconfiguram as instituições artísticas e os modos como produzem narrativas, sentidos e legitimação. Para isso, contextualizaremos o caso de Vieira em relação a outros carnavalescos que também foram alvo de interesse de agentes e instituições artísticas diversos, e faremos breves considerações sobre o ofício do carnavalesco, suas práticas e saberes específicos, referenciado nas pesquisas de Helenise Monteiro Magalhães e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

• PALAVRAS-CHAVE

Carnavalescos; curadoria; arte popular; arte contemporânea; decolonial.

• ABSTRACT

Considering the work “Brazilian Flag” (2019-2021) produced by the carnival maker Leandro Vieira – who works at Rio de Janeiro’s carnival schools –, and more specifically its exhibition and subsequent incorporation at MAM-Rio’s collection, we will discuss issues and strategies concerning recent events that means transits between “popular” and institutionalized contemporary art. From a decolonial perspective, we will discuss how these transits between carnivalesque and institutional art spaces by way of curatorship and exhibitions, when that agents and their productions are assimilated as “contemporary art”, reconfigure artistic institutions and the ways that they produce narratives, meanings and legitimation. For this, we will contextualize the Vieira’s case in relation to other carnival artists who interested agents and different artistic institutions, and we will make brief considerations about the carnival artist crafts, its practices and specific knowledge, referenced in Helenise Monteiro Magalhães and Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti researches.

• KEYWORDS

Carnival maker; curatorship; popular art; contemporary art; decoloniality.

• 100

No ano de 2020, recebi pelo WhatsApp uma mensagem em um grupo de amigos pedindo votos para que o carnavalesco Leandro Vieira fosse premiado pela edição do Prêmio Pipa daquele ano. Tratava-se de um grupo de amigos cultivados no contexto do carnaval, entusiastas das escolas de samba, mas que não estavam familiarizados e habituados com a arte contemporânea e com seus eventos legitimadores. Além de ser indicado a um dos principais prêmios de arte contemporânea do país, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) expôs e incorporou ao seu acervo “Bandeira brasileira” (2019-2021), trabalho realizado pelo carnavalesco e apresentado no contexto do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Estação Primeira de Mangueira de 2019. Esses fatos, somado à escolha, meses antes, de Vieira como tema do dossiê da edição de janeiro de 2020 da revista Concinnitas, publicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), me proporcionaram uma experiência concreta de deslocamento e cruzamento: me vi diante de dois objetos de interesse e que vivenciava, até então, em contextos distintos e apartados. A tensão entre “arte contemporânea” e “arte popular” adquiriu um novo relevo para mim.

Retomei uma questão que me fiz no passado, quando iniciava meus estudos em Teoria e História da Arte, mas que não havia desenvolvido: como, da perspectiva teórico-metodológica, escolas de samba, seus agentes e eventos poderiam ser constituídos enquanto objeto de estudo da História da Arte, demandando dessa disciplina novas proposições e olhares para objetos distintos daqueles que historicamente a constituíram. Esse questionamento pode ser contextualizado a partir da crítica decolonial, a qual tem interrogado disciplinas e epistemologias fundadas na Europa Ocidental, entre elas a História da Arte no século XIX, constituídas pela modernidade/colonialidade a partir de pressupostos colonialistas, etnocentristas e patriarcalistas, preocupadas em fundar um cânone ocidental pretensamente universal, inclusive de caráter estético, com o qual opera espacialidades e temporalidades de modo a posicionar aquele continente no centro do mundo e como fundador da História (REINALDIM, 2021; MALDONADO-TORRES, 2020). Tais pressupostos fundadores impactaram as escolhas de historiadores da arte que privilegiaram um espectro normativo de artefatos pertencentes às categorias tradicionais das “belas-artes” e para os quais já estavam disponíveis metodologias analíticas estabelecidas, produzidas a partir de recortes – temporais, espaciais, políticos,

linguísticos – canônicos e que reforçavam o próprio cânone (BUONO, 2020, p. 29).

Assumindo a perspectiva decolonial e tomando como objeto de análise especialmente o evento exposição, propomos nesse artigo reflexões sobre o trânsito de Vieira, especialmente do seu trabalho “Bandeira brasileira”, entre os espaços da chamada “cultura popular” – o “barracão” de escola de samba, o sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí – e da “arte contemporânea” institucionalizada – exposições, museus, prêmios, revistas acadêmicas. Discutiremos como as tensões produzidas nessas passagens e as estratégias legitimadoras nelas verificadas constituem novos problemas para a História da Arte, para museus e para a curadoria, instâncias essas que compartilham a legitimação sobre a “arte” e que têm sido questionadas sobre como historicamente produziram cânones e valores a partir de escolhas e relações de poder excludentes.

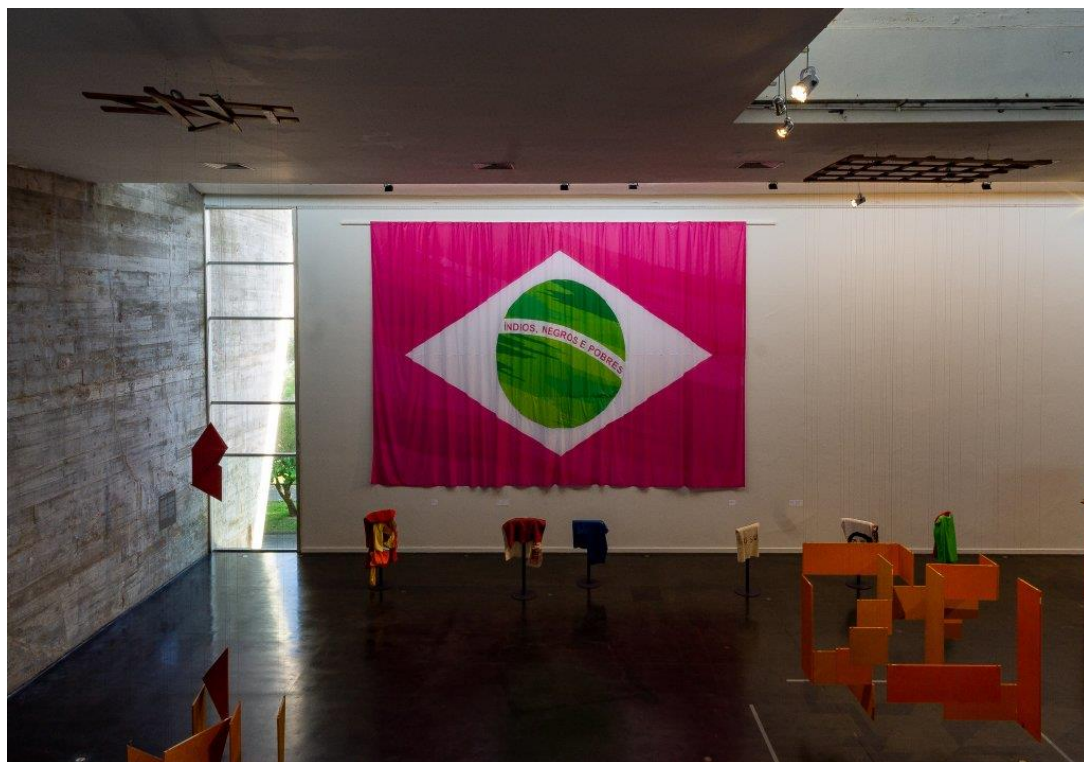
Adotaremos a perspectiva decolonial na medida em que refletiremos sobre o “popular” desviando das armadilhas ontologizantes, isto é, sem naturalizá-lo enquanto uma categoria *a priori*. A ideia de “popular” e o pertencimento ao contexto do carnaval constitui um dado mediador imprescindível, mas não deve ser operado enquanto pressuposto natural e deshistoricizado. Diferentemente, compreendemos essa noção nas suas dimensões histórica e institucional, enquanto um termo em disputa e relacional (THOMPSON, 1998). Trata-se aqui de pensá-lo enquanto modos de olhar que são modelados culturalmente, socialmente e historicamente, e que dizem respeito sobretudo aos interesses, muitas vezes hierarquizantes e valorativos, daqueles agentes e instituições que, de um lado, produzem, e, do outro, colecionam, exibem e narram.

• 102

Da Avenida para o museu

A exposição “Hélio Oiticica – A dança na minha experiência”, curada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, após ter sido realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), foi também montada no MAM-Rio, onde apresentou novos desdobramentos. Em determinado núcleo da exposição, a “Bandeira brasileira” de Leandro Vieira foi exibida em diálogo com capas, bólides, núcleos e relevos espaciais de Oiticica (Figura 1). “Bandeira” foi produzida por Vieira para integrar o desfile de 2019 da escola de samba

Estação Primeira de Mangueira, realizado no Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro. Na ocasião, a escola apresentou o enredo “História para ninar gente grande” cuja proposta consistia em questionar as narrativas oficiais, tanto de nossa História quanto de nossa cultura, que, ao mitificarem alguns fatos e personagens, excluíram sujeitos e eventos pertencentes a grupos historicamente subalternizados e marginalizados.



103

•

Figura 1. Leandro Vieira, “Bandeira brasileira”, 2019-2021. Vista da exposição “Hélio Oiticica – a dança na minha experiência” (MAM-Rio, 2020-2021, Adriano Pedrosa e Tomas Toledo). Foto: Fábio Souza. Fonte: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>. Acesso em junho 2022.

O trabalho em questão, apresentado no final do desfile, consistia em uma bandeira do Brasil estilizada de grandes dimensões, realizada em tecido e carregada na horizontal por componentes convidados da escola. O símbolo

nacional trazia algumas intervenções: as cores verde e amarelo foram substituídas pelo verde e rosa característicos da escola, assim como o lema positivista “ordem e progresso” dera lugar ao texto “índios, negros e pobres”. Tais intervenções soaram provocativas ao colocar símbolos nacionais em disputa, especialmente quando consideramos o recorrente uso político dos mesmos por movimentos e grupos sociais reacionários e autoritários, desde o chamado “verde amarelismo” da Escola da Anta no final dos anos 1920, passando pela propaganda oficial dos governos que constituíram nossa Ditadura Civil-Militar (1964-1985), até as recentes manifestações intimidatórias de apoiadores de extrema direita do presidente da República Jair Bolsonaro (PL) (2019-), concentradas em datas como o Dia da Independência (7 de setembro).

A aproximação entre Vieira e Oiticica evidenciava uma série de atravessamentos entre ambos e a “cultura popular”, particularmente o samba e o carnaval, tendo o corpo como lugar de encontro e ativação desses elementos. Assim como as bandeiras, parangolés e outros trabalhos de portar de Oiticica desenvolvidos nas décadas de 1950 e 1960, quando o artista era próximo do morro da Mangueira e de seus habitantes (CONDURU, 2021, p. 319), a bandeira de Vieira novamente convocava a comunidade mangueirense – a qual não é necessariamente sinônimo de moradores do morro da Mangueira – para ativar o trabalho cuja conotação política naquele momento era explícita. Lembramos que o uso de bandeiras e estandartes enquanto meio de intersecção entre performance artística, carnaval e manifestação política era um interesse de Oiticica compartilhado com outros artistas da chamada “vanguarda brasileira”, entre eles Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino, Marcelo Nietsche, entre outros, os quais realizaram em 1968 o conhecido happening “Bandeiras na Praça General Osório” (RIVERA; PUCU, 2015).

Diferentemente do que aconteceu na exposição no MASP, Vieira também foi convidado para conceber uma “ocupação” no MAM Rio como curador convidado. Além da exposição do seu trabalho, o carnavalesco também propôs uma série de oficinas e palestras com profissionais e integrantes diversos da escola de samba, compreendidos como detentores de “saberes específicos”,

• 104

realizadas entre janeiro e março de 2021¹. Nelas foram objeto de interesse a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira, das passistas, e o trabalho musical do mestre de bateria². A entrada do carnavalesco, e agora também artista, no Museu desdobrou-se no trânsito de outros agentes que, por extensão, também representavam a Mangueira, as escolas de samba e o carnaval.

Considerando a curadoria e o colecionismo também enquanto instâncias legitimadoras e construtoras de sentidos e narrativas, e no que diz respeito às tensões entre o “popular” e a “arte contemporânea”, a exibição e posterior incorporação de “Bandeira brasileira” ao acervo do MAM-Rio impacta o próprio acervo da instituição em pelo menos dois aspectos. Primeiramente, altera e reconfigura a compreensão do museu e do seu acervo acerca das noções de “arte” e de “arte popular”, uma vez que, ao admitir a “Bandeira”, esse trabalho passa a conviver com obras do acervo da instituição canonizadas por narrativas sobre o que seja arte moderna e arte contemporânea. O outro aspecto relaciona-se à alteração de como o carnaval, enquanto importante *topos* para a arte no país, é representado em seu acervo, já que o trabalho de Vieira diverge de perspectivas e sentidos tradicionalmente associados a essa manifestação, questionando concepções cristalizadas sobre o “popular”. A “Bandeira”, deve-se ressaltar, consiste em um trabalho que não é manual e nem individual, mas resultado de um processo que envolve uma equipe de realizadores, desde a criação gráfica digital realizada pelo designer Igor Matos, até a impressão que emprega uma técnica industrial, a sublimação sobre tecido³. Ainda, os sentidos acionados pela “Bandeira” se distanciam daqueles recorrentemente verificados em nossa produção artística canônica, particularmente na pintura modernista,

105

•

¹ É importante ressaltar que esses eventos aconteceram em um momento dramático para a cadeia produtiva das escolas de samba do Rio de Janeiro em decorrência da pandemia de COVID-19, a qual inviabilizou a realização dos desfiles naquele ano, fazendo com que profissionais e diversos tipos de artistas do carnaval ficassem sem trabalho e sem renda (NAME, 2021). A ocupação proposta por Leandro Vieira no MAM-Rio pautou essa discussão sobre a fragilidade dos trabalhadores e trabalhadoras desse segmento, o que não aconteceu no MASP, fato que nos chama atenção para a dimensão social e política da curadoria.

² Ofereceram oficinas a rainha de bateria Evelyn Bastos, o mestre de bateria Wesley, a porta-bandeira Squel Jorgea, o mestre-sala Matheus Olivério, todos eles integrantes da escola de samba Mangueira naquele momento. Cf. <https://mam.rio/educacao/saberes-da-mangueira/>. Acesso em: junho 2022.

³ Igor Matos em entrevista concedida ao autor em 2 de setembro de 2021.

cujas representações não raro são românticas, nostálgicas, deshistoricizadas, telúricas, por vezes ufanistas.

Outro aspecto relevante nesse episódio diz respeito às estratégias e interesses da arte contemporânea implicados na assimilação do trabalho de Vieira, inscrevendo-o em outro contexto além dos desfiles das escolas de samba. Uma vez que esse trânsito não se estende automaticamente para outros carnavalescos e desfiles, devemos ressaltar o quanto esse episódio diz respeito aos processos da arte contemporânea, seus discursos e mediações empregados no estabelecimento de determinado objeto enquanto arte, como diz Nathalie Heinich (2014: 379). Mesmo diante dos esforços da arte contemporânea de construção de uma autoimagem diversa e inclusiva (GROYS, 2015, p. 11-12), tais episódios lançam luz para as relações de poder que determinam inclusões e exclusões, e que a configuram enquanto um circuito mais restritivo e excludente em relação a arte enquanto um campo mais amplo, por sua vez constituído por diferentes circuitos, de perspectivas sensíveis, práticas, saberes, usos e finalidades diversas (GÓMEZ; VÁZQUEZ; ZACARIAS, 2017, p. 49). De modo a ampliarmos as problemáticas desse caso, devemos nos deter também sobre o ofício do carnavalesco, suas especificidades e fazer considerações sobre tensões produzidas em outras situações de trânsito desses profissionais para o campo da arte institucionalizada.

• 106

Carnavalescos e o fardo do ser “de fora”

A figura do carnavalesco recorrentemente foi associada ao estrangeiro, alguém que veio “de fora”, muitas vezes percebido como um mediador entre o dito “erudito” e o “popular”. Consequentemente, relações entre o carnaval e espaços institucionalizados da arte produziram diferentes tensões e tem um longo histórico. As pesquisas de Helenise Monteiro Magalhães (1995) demonstram que desde meados do século XIX técnicos, cenógrafos e artistas em geral ligados ao teatro, e posteriormente professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) atuaram na construção de cenografia e de elementos alegóricos para as Grandes Sociedades, para os Ranchos Carnavalescos e, posteriormente, para as escolas de samba, sendo esse último o modelo de manifestação carnavalesca que suplantaria os primeiros.

Segundo Magalhães, essa aproximação adquiriu novas dimensões quando o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro contratou como carnavalescos o casal de cenógrafos Dirceu Nery e Maria Louise Nery⁴ em 1959 e, no ano seguinte, o professor da ENBA Fernando Pamplona (1926-2013). Ainda segundo a autora, esses profissionais introduziram “na concepção do desfile elementos de cenografia teatral, compondo um novo ritmo visual aliado ao samba enredo e à dança” (1995, p. 96), promovendo aquilo que a crônica carnavalesca denomina como “revolução” salgueirense para se referir às inovações estéticas e temáticas verificadas na década de 1960 (CAVALCANTI, 2006a, p. 70-71). Como dissemos, tal processo de trânsito do contexto teatral e acadêmico para o carnaval foi atravessado por tensões. O reconhecimento do carnavalesco como alguém “de fora” soava muitas vezes como uma acusação de que o mesmo corrompia a “autenticidade popular” e que se valorizava individualmente em detrimento do “coletivo” (*Idem, Ibidem*, p. 68; 90).

Nas últimas décadas, novas tensões são percebidas quando esses profissionais passam a exibir em espaços institucionais da arte suas produções realizadas no contexto do carnaval. Joãozinho Trinta, Fernando Pinto, Rosa Magalhães, Paulo Barros, entre outros, participaram de exposições que, em sua maioria, não se desvinculavam da categoria “popular”, nesse caso referente ao contexto do carnaval enquanto manifestação coletiva detentora de práticas de artesanias próprias, caracterizada pela autoria compartilhada ou, por vezes, pelo anonimato. Alguns desses carnavalescos participaram de exposições em espaços dedicados à arte contemporânea, muitas vezes iniciativas pontuais, de pequena escala, de galeristas e colecionadores privados, caso de Fernando Pinto no início da década de 1980, o qual destacaremos por considerarmos exemplar desse processo.

Fernando Pinto, carnavalesco que fez desfiles considerados memoráveis no G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel na década de 1980, expôs em 1983 adereços e esculturas do seu carnaval “Como era verde meu Xingu” (Figura 2), realizado naquele mesmo ano, na galeria Cesar Aché, em Ipanema. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, Zózimo Barrozo do Amaral afirmou que o

⁴ Dirceu Nery (1919-1967) era cenógrafo e bailarino de frevo pernambucano, e Marie Louise Nery (1924-2020), suíça, havia trabalhado com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel (CAVALCANTI, 2006a, p. 71).

trabalho de Pinto chamava a atenção de artistas e críticos como Frederico Moraes, e podia ser comparado “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.” (1983, p. 3).



• 108

Figura 2. Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel, Avenida Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, 1983. Carnavalesco: Fernando Pinto. Fonte: ANTAN, 2017a, p. 39.

No ano seguinte, em 1984, Fernando Pinto circulou sob a alcunha de artista “de vanguarda” em outra galeria, a Noites Cariocas. Seu nome constava na programação da instituição ao lado de artistas como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Denise Stoklos, Wally Salomão, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Carlos Vergara, entre outros. Localizada no alto do Pão de Açúcar, a galeria se posicionava como um espaço de juventude, interessado em linguagens como a performance, a música e o teatro (ROZÁRIO, 1984).

Assim como o casal Nery e Pamplona, Pinto também teve origem no meio teatral. Desde que chegou de Pernambuco ao Rio de Janeiro em 1969, além das escolas de samba, Pinto também trabalhou no mundo dos espetáculos como diretor teatral, cenógrafo, figurinista e coreógrafo, atuando com músicos como Ney Matogrosso e os grupos Dzi Croquettes e As Frenéticas. O fato de Pinto ter vivido no Solar da Fossa, espécie de pensão localizada no bairro carioca de Botafogo conhecido por abrigar nas décadas de 1960 e 1970 artistas e intelectuais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros (ANTAN, 2017b, p. 139) pode ser evocado para compreendermos não só a rede de sociabilidade do carnavalesco como também seus interesses estéticos e temáticos.

Na década de 1980, Pinto realizou uma série de desfiles nos quais refletia sobre imaginários de “brasilidade”, especialmente a partir representações da Tropicália, do chamado folclore e dos povos originários indígenas. Seus enredos, alguns deles notadamente protestos políticos, reivindicavam a preservação das florestas, defendiam a demarcação do Parque Indígena do Xingu, imaginavam como seria uma metrópole hibridizada com elementos indígenas – a Tupinicópolis –, e ainda como seria o espaço sideral ocupado pelas manifestações folclóricas brasileiras. Muitas dessas questões eram compartilhadas pelos mencionados artistas e intelectuais que dividiram com Pinto os espaços tanto do Solar da Fossa como também da galeria Noites Cariocas, os quais, de um modo geral, também lançavam seus olhares irônicos e jocosos para a dita “brasilidade”, questionando-a enquanto mito universalista e reelaborando-a a partir da mediação da cultura de massa (FAVARETO, 2007).

O trabalho de Pinto também foi objeto de interesse da crítica de arte. Em 1985, quando o carnavalesco conquistou o título para a Mocidade com o enredo “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas”, o crítico Frederico Moraes, em artigo publicado no jornal O Globo, se perguntou: “o que pode fazer um crítico de arte [...] diante desta explosão criativa que é o carnaval, tanto a criatividade coletiva como a imaginação delirante de carnavalescos como Joãozinho Trinta e Fernando Pinto?”. Ressaltamos aqui tanto o embate que Moraes explicita em sua pergunta entre o campo da arte, especificamente a crítica de arte, e o “popular”, nesse caso o carnaval; como também a menção apenas aos nomes de Trinta e Pinto, operando com uma oposição entre a autoria de ambos e a “criatividade coletiva” anônima na qual os demais carnavalescos se diluíam.

Finalmente, mencionamos a participação de Pinto na exposição “Carnavalescos”, realizada em 1987 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), naquele momento sob gestão de Ana Mae Barbosa (1987-1993). Curada por Luiza Olivetto e Roberto Loeb, a exposição pretendia representar o contexto de oficina – ou “barracão” no jargão das escolas de samba – de produção da festa popular. Nessa ocasião, o trabalho de Pinto esteve presente na forma de fragmentos de alegorias e adereços feitos para o desfile de 1987 da Mocidade (BARBOSA; OLIVETTO; LOEB, 1987)⁵. Diferentemente do caráter de “arte de vanguarda” operado pelas exposições nas galerias Cesar Aché e Noites Cariocas anos antes, os fragmentos do trabalho de Pinto diluíam-se na exposição dentro de um contexto de “cultura popular”, ao lado do trabalho de outros carnavalescos e artistas ligados a outras manifestações do carnaval, caso das decorações feitas por Lasar Segall para os bailes da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). A exposição enfatizou a diferença ao operar com os termos dicotômicos “popular” e “erudito”, representando o processo de produção das alegorias e adereços de carnaval dentro de uma instituição de arte (GIOBBI, 1987, p. 19), integrando um projeto maior de levar ao museu aquilo que Ana Mae Barbosa chamou de arte das “minorias” e “estética das massas” (BARBOSA, 1989, p. 131; STOCO; BRITO, 2020)⁶.

• 110

⁵ Segundo o relato de Luiza Olivetto publicado no folheto da exposição (1987), “Carnavalescos” foi concebida a partir da leitura de matéria escrita por Nicolau Sevechenko sobre o artista e carnavalesco Peter Minshall, nascido na Guiana e atuante no carnaval de Trinidad e Tobago, publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 1986. Além de Minshall e Fernando Pinto, a exposição também expôs trabalhos de Lasar Segall, Joãozinho Trinta e fantasias de Fran Carvalho produzidas para Linda Conde, notória destaque de carros alegóricos da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis (BARBOSA; OLIVETTO; LOEB, 1987).

⁶ Trata-se dos projetos “Arte e minorias” e “Estética das massas” que integraram o Programa Multiculturalista do Museu do MAC USP instituído por Ana Mae Barbosa durante sua gestão, resultando nas seguintes exposições: “Arte e loucura: limites do imprevisível” (1987), “Civildades da selva: mitos e iconografia indígena na arte contemporânea” (1988) e “Conexus” (1989), integrantes do módulo “Arte e minorias”; e “Carnavalescos” (1987), “A estética do candomblé” (1989) e “A mata” (1990), integrantes do módulo “Estética das massas”. Finalmente, a exposição “Combogós, latas e sucatas: arte periférica” transitava entre ambos os módulos (STOCO; BRITO, 2020).

Leandro Vieira: artista no carnaval, carnavalesco no museu

Os exemplos mencionados mostram uma circulação ao mesmo tempo cindida e porosa de Fernando Pinto cuja recepção transita entre o “popular” e a arte “vanguardista”. Algo semelhante é observado na trajetória de Leandro Vieira. Em 2017, anos antes de sua indicação ao Pipa, Vieira exibiu no Paço Imperial seu processo de trabalho que culminou no desfile de 2017 da Mangueira, cujo enredo “Só com a ajuda do santo” tratava de expressões da chamada religiosidade popular do país. A exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira”, organizada por Maria Rosa Correia e realizada pelo Iphan, apresentou o trabalho do carnavalesco indissociável da instituição Mangueira e das noções de patrimônio, cultura popular e religiosidade popular (Figura 3). Em síntese, a exposição se interessava pelo conteúdo do enredo (SÁ *et al.*, 2020, p. 26), celebrando o cruzamento entre samba, carnaval, religiosidade, cultura popular e patrimônio imaterial a partir do trabalho de Vieira cuja autoria era compartilhada com diversos profissionais que atuaram no “barracão” da escola – marceneiros, ferreiros, eletricitas, aderecistas, empasteladores, pintores, costureiras, entre outros –, alguns deles identificados e mencionados na publicação que acompanhou a exposição (CORREIA, 2017).

111



Figura 3. Vista da exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017, Maria Rosa Correia). Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 4. Vista da exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017, Maria Rosa Correia). Fonte: arquivo pessoal do autor.

De outro modo, a exposição da “Bandeira” no MAM-Rio, ao inscrever Vieira na arte contemporânea, deu relevo para sua autoria, a qual, em diversos momentos, é tratada com ambiguidade pelo próprio carnavalesco. Ao mesmo tempo em que atribui a autoria de seus trabalhos à Mangueira e à “cultura popular” enquanto expressões coletivas, Vieira também afirma se reconhecer enquanto artista, um “pintor que faz carnaval”, que realiza um trabalho para si próprio e que posteriormente é levado para a Avenida. Questionado sobre sua preferência em ser chamado como carnavalesco ou artista, Vieira afirma não ter decidido ainda e estar à procura de um “meio termo” (SÁ *et al.*, 2020, p. 13;16-17). Simultaneamente, Vieira usa os valores do “popular” para transitar no contexto da arte contemporânea, assim como usa noções de “arte” e de “arte contemporânea” para se singularizar no contexto do carnaval. Isso é perceptível em suas recorrentes afirmações que demonstram a intenção de contornar a efemeridade característica dos desfiles por meio da produção de imagens pregnantes e memoráveis, que sintetizem seus enredos e que permaneçam para além do evento, como nos casos da “Bandeira” e do garoto negro com cabelo platinado crucificado no desfile de 2020 intitulado “A verdade vos fará livre”.

A narrativa de Vieira evoca a polêmica debatida por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti sobre como o carnavalesco é percebido como alguém que, responsável pela relevância do visual nos desfiles, institui a manifestação carnavalesca enquanto espetáculo visual, para ser visto, como se a desvirtuasse de sua “autenticidade” relacionada à participação e espontaneidade. Assim, os desfiles carregam uma dualidade, uma “tensão estruturante” entre “samba no pé” e “visual”, que, ressalta a autora, devem ser compreendidos como processos coletivos: “são para serem, de um lado, vividas, usadas, sentidas, mostradas e, de outro, olhadas e apreciadas” (2006a, p. 69).

Essas considerações sobre autoria, seu estatuto e seus agenciamentos é questão sensível e recorrente quando consideramos o “popular” em relação à arte contemporânea, uma vez que as distintas concepções de autoria do primeiro perturbam as noções do segundo. Em relação à institucionalização do trabalho de Vieira, podemos nos perguntar até que ponto a autoria opera enquanto um recurso de legitimação. A crítica e curadora Daniela Name, ao comemorar a incorporação da “Bandeira” ao acervo do MAM-Rio, afirma: “Nós, curadores, precisamos incluir obras de Leandro, Rosa Magalhães, Renato Lage,

[Leonardo] Bora e [Gabriel] Haddad, Fernando Pinto, Maria Augusta, Paulo Barros, Joãozinho Trinta e tantos outros *em diálogos com obras de artistas contemporâneos* de vários suportes.” (2021, grifo nosso).

Entendemos que Name, ao reivindicar que produções de carnavalescos estejam “em diálogo” com a arte contemporânea, como se fossem polos magnéticos distintos que – a revelia das leis da física – simultaneamente se atraem e se repelem, é hábil ao não propor uma simetria entre a produção de carnavalescos e a de artistas contemporâneos, dado que partem de finalidades, genealogias e processos históricos, culturais, institucionais e poéticos distintos. Trata-se aqui, como propõe a perspectiva decolonial, de não submeter distintos objetos a simetrias e traduções, mas de reivindicar a possibilidade de existência simultânea de distintos saberes, práticas e epistemologias. Como nos lembra Ivair Reinaldim, devemos nos ater à seguinte armadilha: em nosso contexto atual no qual “o relativismo cultural pretende-se onipresente, abdicar das diferenças é reforçar a velha igualdade ‘unilateral’ advinda do ponto de vista ocidental” (2017, p. 36-37)⁷. Tal posicionamento político de Name, compartilhada por outros agentes, questiona categorias ao mesmo tempo em que reivindica especificidades.

Voltando à “ocupação” realizada no MAM-Rio sob curadoria de Vieira, é importante ressaltar a distinção hierárquica relacionada à “entrada” da “Bandeira” no acervo da instituição ao passo que outros segmentos da escola de samba, tais como passistas, casal de mestre-sala e porta-bandeira e mestre de bateria, apenas “transitaram” pelo museu por meio de oficinas temporárias. Poderíamos questionar por que apenas o trabalho de Vieira foi compreendido enquanto um trabalho de arte e colecionado, enquanto que os trabalhos dos demais segmentos não foram compreendidos, por exemplo, enquanto performances artísticas igualmente colecionáveis. Essas escolhas expõem a necessidade de ampliarmos o “giro estético decolonial” e aguçarmos nossa crítica em relação a como ainda somos atravessados pela colonialidade da visão e do sentido e, conseqüentemente, produtores e perpetuadores da

113

•

⁷ Fazemos referência à discussão de Ivair Reinaldim (2017) sobre como, no contexto do debate sobre arte e artefato indígena, o “perspectivismo ameríndio” de Eduardo Viveiros de Castro constitui uma proposição teórico-metodológica que, partindo de cosmologias indígenas observadas nas Américas, questiona a simetria da concepção ocidental de relativismo cultural. Ao tratar do “multinaturalismo”, isto é, da proposição referente a como o ponto de vista que agencia e produz o sujeito, Viveiros de Castro não propõe uma equivalência cultural, mas a existências de diferentes epistemologias e ontologias.

“separação ontológica” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48) ao operarmos com lógicas classificatórias e naturalizarmos o que pertence e o que não pertence a determinada categoria.

Deve-se ressaltar que esse caso também expõe uma compreensão limitada acerca da autoria e das relações de poder estabelecidas no contexto da escola de samba. De fato, o carnavalesco pode ser reconhecido como uma espécie de *auteur* que coordena uma equipe. Entretanto, a responsabilidade pela visualidade dos desfiles e sua função de mediação não alça o mesmo a uma posição hierárquica superior. De acordo com Cavalcanti (2006b, p. 19), a atuação do carnavalesco depende de sua capacidade não de centralizar, mas de descentralizar e negociar com agentes diversos da escola, mantendo com os mesmos uma relação de interdependência e horizontalidade. Logo, nesse caso é pertinente adotarmos outras perspectivas, produzidas por outros saberes, para vislumbrarmos novas relações e desdobramentos conceituais sobre o que possa ser autoria.

Finalmente, devemos estar atentos ao fato de que essa discussão não trata de uma redefinição ontológica, mas joga luz sobre como circuitos e agentes da arte contemporânea selecionam e dão a ver aquilo que, em determinado momento e contexto, será nomeado como “popular” e o que poderá ou não ser assimilado enquanto arte contemporânea. Em relação aos casos mencionados, ao se colocar como inclusiva, paradoxalmente a arte contemporânea expõe seu aspecto excludente, menos pluralista e diversa do que costuma afirmar sobre si, como bem disse Boris Groys (2015: 12). A possibilidade de apreensão de uma dimensão política do trabalho de Vieira, bem como de Pinto – e aqui entendemos político tanto como crítica social como também redefinição e redistribuição de representações identitárias –, de forma mais ou menos consensual pelos agentes da arte contemporânea envolvidos nos eventos mencionados, parece ser um dado importante para compreendermos a não extensão desse processo a outros carnavalescos e desfiles⁸.

⁸ Devemos ressaltar que a dimensão política não garante o trânsito de carnavalescos e de suas produções para o contexto da arte contemporânea. Basta lembrar a ausência em nosso campo de nomes como Luiz Fernando Reis, Carlinhos D’Andrade, Roberto Costa e de seus desfiles de protesto realizados nas escolas de samba Caprichosos de Pilares e São Clemente durante as décadas de 1980 e 1990.

Isso pode ser melhor compreendido quando nos detemos sobre a recepção aos desfiles e carnavalescos em outros momentos, como o fez o pesquisador Guilherme José Motta Faria (2014). Ao analisar os desfiles das escolas de samba cariocas na década de 1960, Faria questionou o porquê dessas agremiações, mesmo sendo notadamente compostas em sua maioria por negros e apresentando enredos de temática afro-brasileira, não terem tido importância na construção dos movimentos negros naquele momento. O estranhamento de Faria se deve ao fato de que os movimentos negros recorreram às artes, especialmente ao teatro, para ampliar o alcance de sua política através da cultura. O pesquisador conclui que as ambiguidades e heterogeneidades dos enredos, que ora tratavam do sofrimento do negro escravizado, ora das manifestações festivas e religiosas afro-brasileiras, eventualmente reforçando versões da História oficial, eram revestidas por uma postura “humilde” que buscava a integração racial e social. Tal configuração colidia com posicionamentos também ambíguos acerca da democracia racial por parte de lideranças negras, o que acentuava ainda mais discordâncias e disputas entre versões, narrativas e entendimentos sobre a situação social do negro no país. Nesse caso, certa apreensão mais ou menos homogênea dos desfiles, tanto esteticamente quanto ideologicamente, se inviabilizava.

Analisando um período mais recente, o historiador e sambista Luiz Antonio Simas apontou outro critério, a ausência de patrocínio, que, para ele, explicaria em parte a relevância do desfile realizado por Vieira na Mangueira em 2019

Nessa época [virada dos anos 2000], as agremiações foram cooptadas por uma lógica do mercado e de turismo. Os enredos eram basicamente propaganda. Quando o dinheiro começou a sumir, o nível dos enredos melhorou muito. Leandro Vieira só conseguiu fazer um enredo extremamente politizado na Mangueira em 2019 porque não havia patrocínio (MOTTA, 2020).

Portanto, é possível afirmar que determinada temporalidade e contexto cultural específicos instruíram o olhar da arte contemporânea de modo que fosse possível a ela identificar convergências, continuidades e homogeneidades e produzir consensos sobre parte dos trabalhos de Leandro

Vieira e de outros carnavalescos, assimilando-os ao mesmo tempo em que nega a outros carnavalescos e desfiles essa mesma possibilidade.

Os eventos aqui analisados podem ser contextualizados a partir da mudança de posição do campo da arte, verificado nas últimas décadas, de relativizar sua autonomia e rever seus cânones e seu escopo de objetos de interesse. Cabe estarmos atentos a esse processo e refletirmos sobre como a arte contemporânea e seus agentes têm produzido olhares e narrativas anuentes, autorizadoras, eventualmente consensuais sobre o “popular”, e questionarmos sobre seus impactos nos sentidos, na circulação e até, eventualmente, na produção de carnavalescos, participando da (re)invenção de certo carnaval. Esses processos de anuência e trânsito, produtores de consensos e homogeneidades, têm desdobramentos diversos. Podem encontrar nas relações sociais, culturais, políticas e institucionais dimensões onde reverberar e ampliar sentidos, como também podem aí ser diluídas por operações conservadoras, apaziguadoras e domesticadoras.

Referências

AMARAL, Zózimo Barrozo. Obra de artista. **Jornal do Brasil**, 20 fev. 1983.

ANTAN, Leonardo dos Santos. *Reis e Pinto: As linguagens marginais nos desfiles das escolas de samba dos anos 1980*. Orientador: Marcelo Campos e Felipe Ferreira. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

_____. Fernando Pinto maravilha: um ziriguidum tropicalista. **Revista da Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 139-147, 2017b.

BAROSA, Ana Mae; OLIVETTO, Luiza; LOEB, Roberto. **Carnavalescos** [folheto de exposição]. São Paulo: MAC – Museu de Arte Contemporânea, 1987.

_____. Arte-educação em um museu de arte. **Revista USP**, São Paulo, p. 125-132, jun. – ago. 1989.

• 116

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

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 17-27, 2006b.

CONDURU, Roberto. África, Brasil e arte – persistentes desafios. **ARS**, ano 19, n. 42, p. 315-358, 2021.

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

FARIA, Guilherme José Motta. As escolas de samba e os movimentos negros nos anos 1960: uma página em branco na historiografia brasileira. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 29-46, nov. 2014.

117 FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASSUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 81-96.

GIOBBI, Cesar. Carnaval no museu. **O Estado de S. Paulo**, 16 jun. 1987.

GÓMEZ, Pedro Pablo; VÁSQUEZ, Angélica González; ZACARIAS, Gabriel Ferreira. “Estética(s) Descolonial(is)”: entrevista com Pedro Pablo Gómez. **Vazantes**, v. 01, n. 02, p. 43-52, 2017.

GROYS, Boris. Introdução. In: GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 11-21.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional. **Interfaces**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 91-103, 1995.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 373-390, 2014.

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

MORAIS, Frederico. Carnaval: volta ao passado ou nostalgia do futuro? **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1985.

MOTTA, Bruna. Luiz Antonio Simas: “Existe uma tentativa de domesticar o carnaval”. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 17 jul. 2020.

NAME, Daniela. Carnaval, encruzilhadas. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/daniela-name/carnaval-encruzilhadas/>. Acesso em: junho 2022.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS**. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, jan. 2017

_____. Cânon(es), Globalização e historiografia da arte. **ARS**, ano 19, n. 42, p. 221-260, 2021.

• 118

RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: Bandeiras na Praça General Osório 1968 / Bandeiras na Praça Tiradentes 2014. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, p. 177-190, 2015.

ROZÁRIO, Frederico. Caretas, não entrem: é arte de vanguarda no Pão de Açúcar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1984.

SÁ, Alexandre. *et al.* Entrevista com Leandro Vieira. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 11-39, jan. 2020.

STOCO, Sávio Luis; BRITO, Márcia Mariana Bittencourt. Arte, minorias e massas: A interculturalidade no MAC USP durante a gestão de Ana Mae Barbosa (1987-

1993). *Arte e Transmídiações* - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal. **Anais...** João Pessoa (PB) 2020, 2020. Disponível em: <[<https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-\(1987-1993\)>](https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-(1987-1993))>. Acesso: 29 ago. 2022.

THOMPSON. E. P. Introdução: costume e cultura. THOMPSON. E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-24.

Recebido em 13/09/2022 - Aprovado em 03/10/2022

Como Citar:

FREITAS LIMA, P. E. No museu e na Avenida, Leandro Vieira “de fora”: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66963. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66963>.

119



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.