

# EXPOSIÇÕES DE CARNAVAL DE FERNANDO PINTO E ROSA MAGALHÃES: ARTICULAÇÕES SOBRE A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBAS EM MUSEUS E GALERIAS

Submetido em 16/07/2022  
Aceito em 17/07/2022

Leonardo Antan<sup>1</sup>

**RESUMO:** A ocupação de carnavalescos em espaços institucionais da arte levanta diversos debates tanto sobre a natureza das instituições artísticas como o valor da produção das escolas de samba. O artigo irá propor uma reflexão acerca da valorização e da importância das escolas de samba enquanto espaços de produção artística, mapeando exposições sobre o carnaval a partir da trajetória de Rosa Magalhães e Fernando Pinto. Debatendo as funções de artista e curador, além do papel de museus e centros culturais como espaço privilegiado de recepção e ressignificação do fazer artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escolas de samba. Exposições de arte. Carnavalescos. Curadoria.

## **CARNIVAL EXHIBITIONS FERNANDO PINTO AND ROSA MAGALHÃES: ARTICULATIONS ABOUT THE PRESENCE OF SAMBA SCHOOLS IN MUSEUMS AND GALLERIES**

**ABSTRACT:** *The occupation of carnival artists in spaces over art institutions several institutions debate both the nature of artistic productions and the value of samba schools. The article will propose a reflection on the appreciation and importance of samba schools as an artistic production, mapping the exhibition on carnival from the trajectory of Rosa Magalhães and Fernando Pinto. Debating the roles of artist and curator, as well as the role of museums and cultural centers as a privileged space for the reception and resignification of artistic work.*

**KEYWORDS:** *Samba-school. Art exhibitions. Carnival artists. Curating.*

---

<sup>1</sup> Leonardo Antan é historiador da arte, curador e escritor. Graduado e mestre em História da Arte pela UERJ, onde pesquisou a linguagem artística dos desfiles das escolas de samba. É editor do projeto multi-plataforma Carnavaliize, que realiza exposições e eventos sobre a festa. Como curador, já realizou exposições no Centro Municipal Hélio Oiticica e Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário.

## **EXPOSIÇÕES DE CARNAVAL DE FERNANDO PINTO E ROSA MAGALHÃES: ARTICULAÇÕES SOBRE A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBAS EM MUSEUS E GALERIAS**

Carnaval. Sambódromo. Marquês de Sapucaí. Desfile das escolas de samba. Arquibancada. Pista. Três mil componentes entre integrantes da bateria, comissão de frente, baianas, alas, destaques e composições das alegorias. Uma apresentação em cortejo que mistura as mais diferentes expressões artísticas - visuais, musicais, literárias e performáticas. Dentro da grande massa que dá corpo a uma escola, como definir um único autor que sintetize e singularize esse processo? Há quem reivindique essa autoria?

Quando (de)limitada ao contexto da arte popular, como ocorre com frequência, as escolas de samba têm a questão da autoria relativizada, ou até ignorada em discussões acadêmicas. Apesar disso, a partir da década de 1960, uma personagem protagonizou o centro das discussões acerca do processo de estabelecimento das escolas de samba com uma manifestação artístico-cultural: o carnavalesco. Dentre todos os agentes artísticos que se misturam na folia, o carnavalesco se fixou como um tipo de diretor geral e unificador tanto no âmbito da criação quanto na organização dos diversos profissionais envolvidos no espetáculo. Uma espécie de tomador de decisão primordial que legisla em todos os campos e os conceitualiza.

É extenso o debate em torno do papel de mediador<sup>2</sup> que o carnavalesco ocupa perante a organização (social, cultural, política) das escolas. Entretanto, boa parte dos estudos realizados sobre carnaval se deu na área das ciências sociais, colocando em questão processos muitos específicos. Como historiador da arte, penso ser mais interessante olhar para o tema sob esse prisma, analisando especificamente a relação que os carnavalescos estabelecem com os campos artísticos e também perceber como eles alteram os recursos de linguagem do pensamento artístico de seu momento.

Em um trânsito entre a arte, institucionalizada ou não, a artesanaria e as artes da cena, os profissionais da festa parecem se colocar num entrelugar, visto que não é tratado como Artista (com inicial maiúscula) dentro do sistema da arte tradicional

---

<sup>2</sup> Segundo Santos (2009), o carnavalesco é uma espécie de mediador sociocultural, tendo que conciliar as linguagens artísticas já consolidadas com a linguagem da escola de samba.

(a exceção fica a cargo de alguns nomes canônicos, ainda que não estejam postos no patamar de outros Artistas consagrados), nem como artistas populares ou até mesmos artesãos.

Dado esse contexto, nomes como Fernando Pinto e Rosa Magalhães possuem um espaço privilegiado na discussão a respeito das fronteiras entre ser “artista” no carnaval. Ambos possuem carreira fora da festa, com produção como cenógrafos e figurinistas, frequentando a cena artística de sua época. Ainda mais, ambos conseguiram um feito raro, já que sua produção nas escolas de samba conseguiu ocupar galerias e mostras de arte institucional. Rompendo assim um sem números de barreiras impostas entre esses universos.

No presente artigo, vamos discutir como foi a recepção e a ocupação dos dois carnavalescos nesses espaços da arte institucionalizada, sejam museus ou galerias, tendo como chave central a curadoria das exposições, cruzando ainda com experiências curatoriais que tive ao produzir eventos em homenagens a esses dois nomes. O intuito é discutir a quão valorizada é a produção de Pinto e Magalhães para fora da folia, ou ainda, como o espaço institucional possui o poder de “legitimar” ou não uma produção artística. Será que apenas o simples deslocamento de peças do carnaval para um espaço expositivo é definitivo na forma de recepção e reconhecimento de uma obra?

### **O carnavalesco é um autor?**

Antes de chegar na recepção, é importante entender como se coloca um produtor material frente a seu trabalho. Pois, para o mundo da arte, trata-se de uma dupla questão: um artista é quem faz arte e quem faz arte seria considerado um artista. Isto é, se a produção de um indivíduo é considerada arte por outros daquele mundo, o indivíduo passa a ser considerado um artista. Tais atribuições de que tipo de obra é considerada arte ou que tipo de indivíduo é considerado artista dependem do mundo da arte em que o indivíduo e sua obra estão inseridos, mas não há dúvidas que estas concepções são indissociáveis (MORAES, 2022).

Nesse contexto, Fernando Pinto sempre se declarou artista e enxergava o carnaval apenas como mais um meio da sua produção. Na coluna que assinou como

convidado na revista *Veja*<sup>3</sup>, o carnavalesco assumiu que entenderia o carnaval como uma reunião de muitas linguagens artísticas, de maneira que ele se configura como o maior espetáculo teatral-artístico do mundo. Esta visão, explorando a festa muito além de seu lado puramente cultural, marcaria em Fernando sua participação num processo artístico de seu tempo. Com vivência de teatro, Fernando Pinto articulou uma linguagem baseada no palco, tendo atuado em diversas montagens de peças, como diretor, ator, coreógrafo, cenógrafo e figurinista.

Que lugar é esse, então, que o carnaval ocupa no cenário cultural brasileiro? Seria mero fandango, manifestação popular, que provoca olhares tortos dos elitistas? Ou uma festa espetacularizada demais que deixou suas “raízes populares” em segundo plano, tornando-se apenas veículo de massa, como defendem pesquisadores mais críticos?

Na década de 1960, as agremiações se tornaram um espaço de transformação e recepção de diversos atores sociais diversos. Não mais restritas às suas comunidades, as escolas alcançaram um “novo status” social e artístico, tornando-se um evento midiático e turístico da “eterna capital cultural” do país. O ponto central desse processo é atuação de nomes como Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nelson de Andrade nos desfiles do Salgueiro. A agremiação passou a apresentar desfiles com elementos teatralizados, unindo narrativa e visual, conquistando um novo prestígio para os desfiles. Surge, como consequência, a ideia de autoria num desfile de escola de samba.

Foucault afirma que o "autor deve se apagar, ou ser apagado em proveito das formas de discurso" (2011, p. 36). Esse apagamento é percebido num desfile de escola de samba, em que o carnavalesco parece se anular na imensidão da Avenida. Mas é possível uma marca da individualidade de um carnaval muitas vezes conceituado como a festa da coletividade? Como destaca Agamben (2007), há sempre o gesto que categoriza o autor, que ao se anular instaura uma espécie de vazio que chama o público ao centro da discussão. Ao elaborar uma obra, lança-se um enunciado, retirando a individualidade do autor; ele é apenas quem propõe um diálogo entre público e obra, que compreende a arte.

---

<sup>3</sup> Edição de número 857, publicada em 6-2-1985.

Como entender o gesto que categoriza uma obra em um desfile? É possível selecionar apenas um agente dentro desse cortejo de 4 mil pessoas? Há diversos provocadores num desfile de escola de samba, dos compositores aos coreógrafos, de assistas às baianas. Assim, como dar conta de um cortejo que nasce como um fenômeno específico, que está inscrito em mais de uma hora em uma pista de asfalto cinza e abre uma série de discussões, cruzando diversos saberes discursivos.

Carnavalescos lançam enunciados, que são retrabalhados por outros autores ao longo do desenvolvimento do carnaval: dos compositores que escrevem o samba, dos dançarinos e ritmistas, o que se vê na Avenida é o cruzo dessas inscrições. Os desfiles das escolas de sambas se tornam obras complexas de serem analisadas, inscritas num campo de atuação específico da história da arte brasileira, com sua própria linguagem e uma série de elementos a serem trabalhados, com diversas similaridades a processos da arte canônica. Mas e quando um artista leva sua obra de carnaval para um museu ou galeria, o que isso mexe no sistema da arte?

### **“Obra de artista”: as exposições de Fernando Pinto**

A presença de um artista “do carnaval” num universo institucional provoca geralmente surpresa e debate. Exemplo disso aconteceu em 1983, com a repercussão do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel, concebido por Fernando Pinto. É curioso perceber que o artista não era figura desconhecida da cena artística carioca da Zona Sul no período, ainda assim quando sua produção para o carnaval ocupou uma “galeria de arte” o burburinho foi parar nos jornais da época.

Naquela altura, já havia quatorze anos que o pernambucano desembarcou na Cidade Maravilhosa em busca de seguir carreira no teatro. Desde então, atuaria como diretor, cenógrafo e figurinista de diversas montagens nas artes cênicas, entre elas a primeira montagem de “Ópera do Malandro”, de Chico Buarque. Além do cenário teatral, seria responsável pela estética do grupo As Frenéticas, fazendo parte do coletivo Dzi Croquettes e assinando a direção de shows e cenários de outros artistas como Elba Ramalho, Simone, Chico Anysio e Ney Matogrosso. Fora do meio musical, ainda assinou as decorações do baile de carnaval do Pão de Açúcar, entre 1979 e 1983.

Atuando como carnavalesco desde 1971, quando estreou no Império Serrano após enviar uma carta pedindo para ser contratado, e conseguiu relativo sucesso nos carnavais que assinou, conquistando um título em 1972 com uma homenagem a Carmen Miranda. Ainda que produzisse na cena teatral, o fato de se dedicar aos desfiles do carnaval o tornava alguém com uma produção “exótica”. Ao menos é o que aponta uma discussão a partir do resultado que a Mocidade Independente que alcançaria naquele ano de 1983, com o enredo “Como era verde o meu Xingu”, que se classificou num (até hoje) incompreensível sexto lugar.



Figura 1: Anúncio da exposição de Fernando Pinto em 1983 no Jornal do Brasil.

A má posição não seria tão destacada pela crítica carnavalesca, mas revoltaria, surpreendentemente, a classe artística carioca. O desfile seria elogiado pelo importante teórico Frederico Moraes, que teve atuação fundamental no circuito artístico dos anos 1970, em sua coluna no jornal O Globo:

Extraordinário, usou o verde ultra concentrado como convinha a seu enredo. E para transmitir a ideia de florestas, da natureza bruta, virgem, Fernando Pinto precisou exceder-se e deu certo. No fundo, porém, e ironicamente, a mesma visão caótica da cidade grande.

A repercussão renderia uma nota na coluna social do Jornal do Brasil, assinada por Zózimo. No quadro intitulado “Obra de artista”, o jornalista comentaria

a polêmica do papel de liderança tomado por Moraes, falando do desejo de articular eventos com a obra de Fernando. O texto que hoje soa quase irônico é, provavelmente, dotado de boas intenções, ao afirmar que a obra do carnavalesco “chega a ser comparado à obra de um verdadeiro artista. Podendo figurar no acervo de qualquer colecionador em igualdade com outras peças”.

O último tópico destacaria ainda mais a ironia da nota responsável pela má posição da agremiação a ser dada exatamente por um artista plástico, José Messias, que julgou alegorias e adereços. Apesar de ser diretor e cenógrafo que produzia na cena artística, Fernando Pinto é antes de tudo “carnavalesco”, o que não seria uma função “artística”. Cabe a um crítico de arte reconhecido da época a chancela de “legitimar” o trabalho de Pinto e reconhecer seu “valor”. Inclusive, o que legitimaria sua produção para o texto seria o fato dela poder integrar a “coleção” de algum mecenas das artes sem maiores distinções, como se isso apagasse sua origem ou função inicial.

O desejo de fazer uma exposição seria concretizado logo após o carnaval, quando as alegorias e adereços do desfile de 1983 ganhariam de fato *status* de objetos de arte ao serem expostos na Galeria César Arché em Ipanema, durante o mês de março daquele ano. O próprio espaço já introduziria um novo elemento para a forma como essa exposição buscava “legitimar” o trabalho de Fernando Pinto perante seus pares. O espaço possuía uma reputação associada ao colecionador que a nomeava, que possuía uma coleção de arte popular é referência no campo da arte brasileira. Tratava-se, portanto, de um lugar que discutia a arte popular brasileira tanto quanto da arte contemporânea e fazia questão de diferenciar a arte popular de artesanato<sup>4</sup>.

O deslocamento de peças produzidas para um desfile de samba, seja para um espaço expositivo ou para uma coleção particular, já pode suscitar uma série de debates. Visto que é preciso entender que um desfile de escola de samba possui uma linguagem em si, ou seja, todas as peças são produzidas para fazerem sentido naquele espaço e composição cênica. Nos termos definidos, o desfile de escola de samba é um “site específico”, onde todas as fantasias e alegorias só produzem sentidos em conjunção (FERREIRA, 2012). Além disso, tratam-se de peças efêmeras,

---

<sup>4</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete Cesar Aché. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19473/cesar-ache>>. Acesso em 11 de setembro de 2021.

criadas para durar apenas aquele cortejo, como debate Nilton Santos (2009), “a gente faz pra ser destruído”. Assim, a longevidade e a exposição dessas peças a fazem assumir outras funções e limites até temporais e materiais, não concebidas originalmente para as poucas horas que duram um cortejo carnavalesco.

Entender como as peças são dispostas numa exposição, é parte de uma linguagem de uma exposição. Assim, como num desfile, é necessário uma “expografia” do alinhamento das peças e junção das suas leituras individuais e coletivas. A disposição das peças em um ambiente, ajudam a criar uma narrativa e orientam a forma como o público irá perceber e se relacionar com as obras expostas. (REINALDIM, 2015) Numa exposição de carnaval, há algumas escolhas que podem ser realizadas no jogo entre reforçar o caráter efêmero de uma escola de samba, remetendo diretamente ao desfile, ou negando completamente esse contexto.

A exposição de Pinto pareceu seguir essa segunda opção, já que mesmo que as peças fossem do universo festivo foram reorganizadas como uma “instalação”. Há poucos registros visuais ou descritivos da exposição, mas a artista Beatriz Milhazes comentou anos mais tarde uma descrição que deixa claro essa ideia:

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 [...] 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<sup>5</sup>).

O depoimento da renomada pintora deixa claro na sua fala uma legitimação do trabalho de Pinto. Ao enxergar as esculturas e fantasias numa ambientação e cenários próprios, elas ganharam um novo significado para a artista. Ou seja, ao deslocar as peças do desfile da Mocidade Independente para a Galeria, elas possuíram outro significado junto ao público, que passou a olhar a produção de outra maneira.

Após a inauguração, o mesmo jornalista Zózimo voltaria ao assunto destacando o “sucesso” da mostra em suas notas jornalísticas, na edição do Jornal

---

<sup>5</sup> Matéria “A exposição carnavalesca que deslumbrou Beatriz Milhazes”, disponível no link: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/03/a-exposicao-carnavalesca-que-deslumbrou-beatriz-milhazes.shtml>



do Brasil de 18/03/1983. A exibição das obras marcaria de maneira bem clara a circulação de Fernando Pinto pelo universo da arte institucionalizada do seu tempo, não só no teatro, mas também nas artes visuais em geral. Ainda assim, foi um evento isolado e que não trouxe maiores discussões a longo prazo.

Além desta exibição, outro marco da articulação de Fernando Pinto com o mundo da arte seria sua atuação na decoração dos bailes do Pão de Açúcar, onde o carnavalesco trabalharia temas pertinentes de seus interesses artísticos, como “No mundo da lua”, em 83, e “Festa tupiniquim”, em 79. No contexto carioca da passagem dos anos 70 para os 80, o evento se configuraria como o *point* da elite intelectual “desbundada” do período, espécie de metiê artístico organizado por Guilherme Araújo, empresário principal dos artistas tropicalistas no estouro do movimento. No mesmo lugar, havia o famoso projeto “Noites Cariocas”, de Nelson Motta. A agitação previa uma espécie de boate onde, além de dança, havia shows e exibição de eventos.

Em 1984, seria criado no lugar uma galeria de arte, na qual artistas exporiam obras especialmente pensadas para o local. Descrita pelo Jornal do Brasil, o título da matéria seria simbólico: “Caretas não entrem; Arte de vanguarda no Pão de Açúcar” e explicava que a iniciativa buscava uma aproximação de um público jovem, com obras de *site-specific* e que propusessem obrigatoriamente uma participação com o público. Artistas da geração que expuseram na lendária exposição “Como vai você, geração 80?” e nomes já consagrados como Lygia Pape estavam na programação que previa *performances* e ainda uma remontagem de “Tropicália”, de Hélio Oiticica. Entre os artistas selecionados estavam Luciano Figueiredo, Denise Stoklos, XPTO, Wally Salomão, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, João Saldanha, Valderedo Jr., Carlos Vergara e Fernando Pinto.

Tratava-se de uma iniciativa diferente do contexto do ano interior, pois dá-se a entender que seria uma obra inédita a ser exposta. Sabendo da relação de Fernando com carnaval, é provável que algumas peças de seus desfiles pudessem ser utilizadas, mas infelizmente não há mais registros ou imagens da exposição que nos permita analisá-la com mais detalhes. Ainda assim, vale o destaque que na lista apresentada pelo jornal, todos são exibidos como artistas, sem hierarquias. Bem diferente do que aconteceu com outra mostra que contou com adereços de desfiles do carnavalesco pernambucano.

Outra inserção importante nessa discussão não aconteceu no Rio de Janeiro, mas em São Paulo, quando Fernando Pinto enviou peças do desfile da Mocidade em 1987 para uma exposição realizada no MAC-USP, intitulada “Carnavalescos”, realizada entre 17 de junho e 16 de julho de 1987. O texto destaca o carnaval como ‘um teatro popular’, de grande valor estético, como um sincretismo estético e resultado da “ação popular”. Apesar de bem intencionada, em trazer outras formas de artes para uma proposta de museu que se pretendia “educador” e contemporâneo. Havia na época, um projeto de discussão do MAC-USP, uma série chamada “Estética das massas”, tanto que no mesmo ano o museu organizou também a mostra “Estética do candomblé”. A iniciativa peca ao não dimensionar autores e realizadores, o que reforça o ponto que, quando (de)limitada ao contexto da arte popular, as escolas de samba têm a questão da autoria relativizada ou até ignorada em discussões acadêmicas. Ainda na comparação com a exposição realizada em Ipanema, fica claro que ao apresentarem exposições de carnaval, esses espaços ganham ares de “exótico” e afirmam um espaço de debate entre as artes populares e institucionais.

Ao observarmos a ficha técnica da exposição, há apenas a rubrica da curadoria, sem qualquer menção a artistas específicos. Consta apenas uma nomeação de “participações especiais”, que incluem Raul Diniz, carnavalesco e artista da folia paulistana com passagens em várias agremiações; Linda Conde, destaque da Beija-Flor de Nilópolis na época, e Fran Carvalho, figura de interlocução com a Liga das escolas de sambas paulistanas. Os agradecimentos a estes nomes se dão por terem feito a mediação e conseguido os objetos para mostra. Por exemplo, a destaque da Beija-Flor emprestou algum de seus figurinos e Raul realizou a ponte com as agremiações paulistanas.

Não há qualquer menção a Fernando Pinto no catálogo, mas é possível confirmar sua participação a partir de uma reportagem do Estado de São Paulo, datada de 16/06/1987. Nela, a curadora Luiza Olivetto agradece o envio das peças do desfile e cita nominalmente o carnavalesco da Mocidade na época. Por ser responsável pela mediação das obras, como foi Linda Conde e Raul Diniz, Fernando Pinto poderia ter sido citado nessa participação especial, mas a única menção à Mocidade Independente aparece na lista de agradecimentos, onde são vistos os nomes de Paulo e Castor de Andrade, patronos da agremiação da Zona Oeste.



Figura 2: Matéria do Estado de São Paulo de 1987.

Há ainda uma citação para “artistas do Rio”, sem qualquer nomeação de quem seriam. O que torna claro que parece fundamental não só os possíveis créditos de Fernando Pinto como “artista”, assim como produtores e artistas que atuam no barracão e produzem de fato tais peças, já que esses são ainda mais inviabilizados que o carnavalesco. Mas a discussão parecia menos aprofundada, visto que a curadoria da mostra diz ter encontrado resistência apenas pelo fato da iniciativa da exposição. Voltando a reportagem do Estado de São Paulo, a curadora detalha esse processo:

Mais do que carnaval, quero trazer o assunto pra ser discutido no museu, num espaço reduzido. Quero trazer para cá todo o resultado plástico de uma arte feita na rua, que não tem o aval de confinamento do museu. A grande discussão da mostra não é entre as escolas nem entre artistas, nem é o passeio pelo seio estético. Quero é que a arte erudita analise a arte popular. (...) O que me interessa mostrar é esse jogo de ficção da arte popular. É essa capacidade de ver possibilidades de elementos (Estado de São Paulo, 16/06/1987).

Fica claro na fala da curadora que sua estratégia consiste num processo de “deslocamento” das peças do carnaval e que daria um “aval” a essa produção, tendo como objetivo levantar a discussão para os frequentadores de um museu, geralmente uma elite intelectual ou financeira. Tanto na iniciativa como na fala da curadora fica claro o papel da instituição no sistema de legitimação da arte, por isso

sempre opto não por uma dicotomia entre “erudito e popular”, como ainda usa a artista, mas “institucional e popular”, onde o popular seria o trânsito onde a arte acontece sem mediações (HALL, 2009).

Em “O fardo da Curadoria” (2004), Olu Oguibe esclarece a atuação da curadoria como esse lugar de legitimação e reconhecimento do que seria a “arte”. A função adquiriu nas últimas décadas uma missão importante na chancela do que deve acessar ou não às galerias e museu, espaço por excelência de uma “Arte” com maiúscula. Antes um cargo institucional, o curador atua no campo entre a História da Arte e da crítica, como aponta Reinaldim (2015). Ou ainda como reforça Paulo Herkenhoff ao afirmar que “curadoria é um campo do pensamento crítico “relacionado diretamente” com a presença e a corporeidade da obra” (HERKENHOFF, 2008, p. 23).

Comparando o caso da exposição da galeria César Arché com o caso da exposição Carnavalescos no MAC-USP, ficam claros diferentes universos e meios de legitimação. Na exposição carioca, a atuação e participação do nome de Fernando Pinto era fundamental no processo de reconhecimento da mostra. Já a exposição de São Paulo tinha o centro da discussão em torno da curadoria e do projeto que englobava o MAC-USP na ocasião. Apesar de ambas serem bem intencionadas, apresentam problemas na forma como discutem as escolas de samba e sua produção, já que não pensam o meio de produção e a linguagem da escola de samba como uma forma de arte em si, sem a maior necessidade de outras legitimações. Vamos agora ao exemplo das exposições surgidas a partir de carnavais assinados por Rosa Magalhães.

### **Rosa Magalhães no Parque Lage e sua circulação artística**

Após os eventos anteriores, a discussão entre o carnavalesco enquanto autor reapareceu anos depois, em 1990, num contexto também de discussão entre os “limites” do que pode ser considerado arte ou não. Na época, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um lugar conceituado no cenário artístico, sobretudo após a ascensão da chamada “Geração 80”, consolidada após uma famosa exposição realizada no local. Foi nesse conceituado espaço artístico, visto na época como de “vanguarda”, que ocorreu a exposição “Salgueiro 90: o enredo Amigo do Rei”.



Figura 3: Rosa Magalhães posa ao lado da escultura de onça na piscina ao centro do prédio da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fonte: Jornal do Brasil, publicado em 5 de maio de 1990. Foto de Renan Cepede.

Foi Rosa Magalhães a responsável pelo desfile dos Acadêmicos do Salgueiro naquele ano, com o enredo “Sou amigo do Rei”, sobre o imaginário medieval na cultura popular brasileira. O patrocínio para a realização da mostra contou com incentivo da própria agremiação, reunindo quinze fantasias, quatorze esculturas, além de faixas e estandartes.

Segundo Rosa Magalhães, “quisemos mostrar que o carnaval carioca começa muito antes do desfile na Marques de Sapucaí” (Jornal O Globo, 5 de maio de 1990.). Para isso, a mostra incorporou ainda desenhos de figurinos (com amostras de pano), de carros alegóricos e de esculturas, além de centenas de fotos do processo de criação. O público podia ainda ver, em quatro sessões ao longo do dia, um vídeo que mostrava a criação das esculturas incluindo o corte do isopor e a produção da fibra de vidro. A mostra ocupava salas e pátio da Escola de Artes Visuais, em cuja piscina boiava uma onça de três metros de altura feita em isopor.

Diferente da exposição da Galeria César Arché, que nomeou Fernando Pinto como “artista principal”, o mesmo não aconteceu com o caso de Rosa Magalhães nesse contexto. Ao observar matérias e o material produzido pela própria exposição, indicam a carnavalesca como uma espécie de curadora da mostra junto com a direção da Escola de Artes Visuais. A própria Magalhães fala que “podemos dizer

que esta exposição tem a assinatura de todo o Morro do Salgueiro” (O Globo, 30 de abril de 1990). Os jornalistas que escrevem sobre a exposição ecoam essas palavras em suas matérias:

O Salgueiro quer, na verdade, homenagear a coletividade através do produto de um trabalho também coletivo, com a participação dos artistas do morro e do asfalto (Jornal o Fluminense, 8 de maio de 1990).

Ainda que a proposta seja bem intencionada, não há nos registros qualquer citação a quem seriam esses artistas e sambistas da agremiação carioca. É um caso de como é complexo a discussão em torno da autoria. Magalhães se posiciona contra uma visualização das peças para além do desfile, diz que a “intenção é resgatar a plasticidade do carnaval e evitar a tendência de que as peças criadas para os desfiles, vistas em outro espaço, ganhem nova configuração” (Jornal O Dia, 5 de maio de 1990). Ela ainda afirma que a obra não deve ser vista da mesma forma que “uma peça de museu”, mas que “carregue a versatilidade do desfile” (idem).

A fala de Rosa parece bastante pertinente à discussão que propomos no início do artigo, visto que de fato um objeto pensando para uma escola de samba tem uma visualidade e contexto específicos, só fazendo sentidos se analisados no todo. Visto que a apropriação e o deslocamento da cultura popular influenciam a circulação e assimilação de seus objetos específicos e com uma linguagem de símbolos próprios. Neste caso, uma linguagem da escola de samba na qual

a diversidade de procedimentos, a variedade de formas, a pluralidade de significados e a multiplicidade de saberes (formais e informais) reunidos para a realização do “conceito” escola de samba sugerem, desse modo, uma chave para sua compreensão. Uma escola de samba não será, assim, uma obra de arte no sentido tradicional, mas uma reunião de obras comparável a uma exposição, agregando diversas criações sob um conceito unificador. O trabalho do carnavalesco equivale a uma espécie de curadoria propositiva, aquela que sugere temas, materiais ou significados a partir de um sentido inicial imaginado para a mostra (FERREIRA, 2012, p. 198).

Rosa é curadora tanto do desfile como também da exposição, podendo ser entendida nos termos de Basbaum (2013), como um artista-curador, já que ela “insere-se numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações”

(BASBAUM, 2013). Assim, a produção deste caso parece se dar no “trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte” (BASBAUM, 2013). Para a artista e curadora, a ideia é aproximar o máximo possível as obras de sua função inicial no desfile, exemplificando seu processo criativo e marcando fortemente a origem do material apresentado. É uma postura muito diferente, em vários sentidos, as exposições que tiveram Fernando Pinto como seu mediador principal.

No ano seguinte, 1991, Rosa Magalhães tem nova oportunidade de apresentar o material criado para o Salgueiro em um espaço de arte de contemporânea, a 21ª Bienal de São Paulo. O título da mostra presente no catálogo da bienal deixa claro sua intenção de valorizar o carnaval: “Figurinos e alegorias para o GRES Acadêmicos do Salgueiro”, mas uma vez destacando a agremiação como produtora do cortejo. A partir daí, a circulação da carnavalesca no circuito contemporâneo se torna bastante privilegiada e pouco comum aos seus pares. Porém, enquanto Fernando Pinto frequentava um recorte bastante específico da Zona Sul carioca, Rosa tinha uma atuação mais acadêmica ou ligada a privilegiados eventos internacionais.

Vale destacar que diferente do pernambucano que chegou ao Rio querendo ser ator sem uma maior rede de contatos, a carnavalesca carioca era filha de dois nobres intelectuais, o imortal da ABL Raimundo Magalhães e a dramaturga Lúcia Benedetti, conhecida como a pioneira do teatro infantil no Brasil. Na casa da família, em Copacabana, frequentaram grandes escritos, músicos e artistas. Não foi surpresa para a família, portanto, quando ela decidiu seguir carreira na arte. Sua formação na Escola de Belas Artes (UFRJ) e na UNIRIO também abriram muitas portas. Já em 1967, foi publicada uma matéria na revista *Cruzeiro*, dando destaque a produção de pintura da Rosa Magalhães, cuja obra havia selecionada para integrar a Bienal da Bahia no ano anterior, em 1966 (LEITÃO, 2019).

É grande ainda a lista de exposições e mostras que a carnavalesca participou, mas vale destacar a sua presença na 49ª Bienal de Veneza, em 2001 e na Quadrienal de Praga, em 1991. Em 2016, suas obras integraram o acervo do Museu de Arte do Rio (MAR). E é um dos poucos nomes brasileiros a ganhar um Emmy Internacional por sua atuação como diretora artística da abertura dos jogos Pan-Americanos de 2007, realizados no Rio de Janeiro.

Dadas produção e circulação tão extensas, Rosa é uma artista para o cenário artístico tanto por sua atuação em outras áreas quanto no carnaval, dado seu extenso currículo em ambientes institucionalizadas da arte. Fernando também era, mas encontrou maior resistência e menos prestígio, talvez por seu falecimento precoce em 1987. Porém, mesmo que a atuação artística de ambos seja comprovada, eles não possuem maiores atenções por iniciativas que busquem valorizar profissionais da arte no geral. Tendo seus louros restritos ao universo do próprio carnaval.

Um exemplo disso pode ser a Enciclopédia Itaú Cultural, que não possui um verbete significativo que dê conta da produção ou participação dos dois em seus trabalhos, sejam eles no teatro, cinema, carnaval ou outras áreas. A enciclopédia é uma iniciativa virtual, que dispõe de cerca de 3 mil biografias de artistas brasileiros e 9 mil imagens de obras, resultado de um trabalho desenvolvido por várias equipes, com textos de análise e vários artistas importantes brasileiros. Magalhães e Pinto parecem não possuir uma produção digna de se tornarem verbetes mais robustos da iniciativa. Não à toa, como Historiador da Arte e curador, me senti na necessidade de retomar essas antigas discussões e trazer o debate para esses dois nomes para outras instituições artísticas.

### **A curadoria de carnaval: um relato participante**

Como vimos, a curadoria é fundamental no debate em torno da ocupação do carnaval das escolas de samba nas instituições artísticas tradicionais. Por isso, para pensar como isso pode ser refletido atualmente, compartilho aqui as experiências e apontamentos que tive nos últimos anos, quando atuei como curador em diferentes eventos e mostras que promoveram a discussão das escolas de samba como arte. Não por acaso, os dois projetos prestaram homenagens à carreira dos dois artistas já citados: Rosa Magalhães e Fernando Pinto.

Em 2017, o movimento tropicalista comemorou 50 anos desde seu surgimento, suscitando obviamente uma série de eventos e debates em comemoração a data. Não coincidentemente, Fernando Pinto completava 30 anos desde a sua morte. No carnaval, é comum discutir a obra do artista como “tropicalista”, o que investiguei na minha monografia para o bacharelado em



História da Arte, na UERJ<sup>6</sup>. Ainda que fosse um lugar comum (que carecia de maiores investigações) a relação entre o artista e o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, não houve qualquer tentativa de incluir a obra do artista nos eventos que celebrassem o legado do movimento tropicalista.

Comecei uma jornada pessoal nesse sentido, ao apresentar a discussão em alguns ambientes acadêmicos. Em novembro, exato mês que marcaria a morte de Fernando, consegui diversos convites para falar de sua obra e relação com o movimento artístico, foram duas comunicações: a primeira no seminário “50 anos depois”, na PUC-Rio, promovido para discutir exatamente a data comemorativa, e o segundo um seminário acadêmico organizado pela Revista Desvio para estudantes em artes no geral.

Na época, eu participava de um coletivo curatorial chamado “Dia de Glória”, que propunha eventos e performances artísticas na Feira da Glória, no Rio de Janeiro, tendo como ponto de apoio a Casa de Estudos Urbanos. Também atuava junto ao CarnavaliZe, um coletivo que cobria a festa propondo reflexões teóricas sobre elas. Juntando essas duas iniciativas nas quais eu estava inserido e as minhas inquietudes pessoais, propus um evento que discutisse a obra do Fernando Pinto dentro das discussões sobre o movimento tropicalista.

Ao final do mês, no dia 28 de novembro, foi realizado “Fernando Pinto maravilha: um Ziriguidum tropicalista”, espécie de roda de conversa com uma exposição visual efêmera como forma de discutir e perpetuar o legado do carnavalesco pernambucano. A mesa foi composta a princípio, por Fábio Fabato e Bárbara Pereira, pesquisadores e biógrafos da Mocidade Independente; os artistas Jorge Silveira e Gabriel Haddad, que nutriam grande admiração e se inspiravam no trabalho de alguma maneira e estavam começando sua atuação como carnavalescos.

---

<sup>6</sup> ANTAN, Leonardo. Reis e Pinto: as linguagens marginais das escolas de samba na década de 1980. Monografia de conclusão do curso de História da Arte apresentada ao Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UERJ, 2017.



Figura 4 e 5: Evento "Fernando Pinto Maravilha", realizado em 29 de setembro na Glória.

A roda de conversa, no entanto, foi ficando cada vez maior: surgiu a sugestão da pesquisadora Rachel Valença também integrar o papo, se detendo por sua vez aos carnavais de Pinto do Império Serrano, visto que ela havia escrito um livro na década de 1980 sobre a agremiação verde e branco de Madureira. Por fim, no dia do evento, um convidado surpresa apareceu: o compositor Tiãozinho da Mocidade disse que gostaria de participar e sua sugestão foi prontamente aceita, visto que ele compôs o samba-enredo do carnaval de 1985 (Ziriguidum 2001, realizado por Fernando Pinto) e obras musicais que integraram o LP que Fernando gravou como cantor em 1986. Portanto, alguém que tinha convivido diretamente com o artista.

Junto à equipe de curadoria (composta ainda por Bia Petrus, Beatriz Salomão, Jacqueline Melo, Alice da Palma e Ana Elisa Lidizia) propomos evocar uma decoração “tropical” e nos apropriamos de chitas e tecidos com bananas e abacaxis estampados. Em uma série de dispositivos tablets, elaborei cerca de 7 apresentações divididas em tópicos e que apresentavam meu material em imagens, matérias e diversos conteúdos sobre a carreira de Fernando. Num segundo módulo expositivo, dispomos desenhos de Jorge Silveira e Antônio Vieira que se inspiravam nos enredos propostos pelo artista. Tratava-se, portanto, de uma iniciativa modesta e sem maiores recursos financeiros, que contou menos com a presença e associação a outros artistas, no sentido da mostra visual, mas possuiu grande apelo pela roda de conversa.

O evento teve um excelente público, que lotou o pequeno espaço, mas não teve maior repercussão na imprensa ou outros meios. Ficando restrito a um público de carnaval, que já acompanhava o Carnavalize em suas redes sociais. Ainda assim, consideramos a iniciativa um sucesso e logo depois, em abril de 2018, realizamos um evento similar homenageando Arlindo Rodrigues, com o mesmo modelo de uma pequena e efêmera exposição e uma roda de conversa. Seguindo a trilha desses eventos, surgiu a ideia de homenagear Rosa Magalhães, uma das mais importantes carnavalescas da história das escolas de samba, tanto por minha paixão pessoal por sua obra, como pelo fato de ser um nome ainda em atividade.

Para isso, sentíamos a necessidade de ocupar um espaço de maior prestígio e também maior área útil para uma exposição, um local que discutisse a questão da arte e fosse mais conhecido do grande público. Foi quando nos deparamos com o

edital de ocupação das galerias do Centro Municipal Hélio Oiticica, bastante ativo na época e ocupado por diversos artistas contemporâneos.



Figura 6. Flyer de divulgação da exposição de Rosa Magalhães

Inscrita apenas como uma exposição temporária num edital que não previa recursos orçamentários, a exposição “Uma delirante celebração carnavalesca: o legado de Rosa Magalhães” ganhou um tamanho muito maior do que o imaginado. Na primeira reunião com a direção do Centro Cultural, foram oferecidas três salas do segundo andar para a exposição, enquanto no primeiro andar estaria “O rei que bordou o mundo: poéticas carnavalescas na Acadêmicos do Cubango”, também com curadoria minha, mas que contava especificamente com materiais do desfile da Acadêmicos do Cubango de 2018, em homenagem a Bispo do Rosário, assinado por Leonardo Bora e Gabriel Haddad.

Nota-se, portanto, que a direção do espaço possuiu uma atitude bastante ousada em colocar duas exposições temáticas de carnaval na instituição, ocupando entre janeiro e abril o calendário das salas expositivas integralmente. Porém, nos

dois casos, havia um grande atrativo para a exposição em si, além do tema carnavalesco, de um lado o prestígio e renome de Rosa Magalhães e, do outro, um cortejo que homenageava um artista já consagrado e conhecido no universo artística, que era o Bispo do Rosário. Ainda que houvesse uma relação com carnaval, havia temas bastantes seguros.

A minha experiência em curadoria ainda era iniciante nesse contexto. Eu havia cursado Imersões Curatoriais no Paço Imperial, o que resultou a exposição coletiva “Limiares”, onde aprendi praticamente sobre montagem e narrativa curatorial. Antes de ocupar o espaço do Hélio Oiticica, eu já havia realizado outra exposição sobre o desfile da Cubango, mas no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, localizada na Gamboa. Seria, portanto, apenas minha segunda exposição individual e com a responsabilidade não só de homenagear uma das maiores artistas do país, mas ocupar um grande espaço expositivo composto por três grandes salas.

Para pensar nos artistas a integrar a mostrar e o recorte curatorial que os guiaria, a primeira estratégia foi dividir núcleos temáticos sobre a obra da Rosa, tendo como base a pesquisa já realizada por Leonardo Bora<sup>7</sup>. Ainda que a exposição tivesse a ideia homenagear a artista, em nenhum momento se pretendeu uma ideia “memorialista” ou biográfica sobre sua trajetória. Não estava nos nossos planos uma linha do tema de desfiles assinados por Rosa, mas sim refletir sobre sua produção e seu legado no carnaval, assim como afirmá-la como uma grande pensadora e artista afinada a temáticas contemporâneas e importantes da cultura brasileira.

Com isso, compôs-se um time bastante diversos, entre carnavalescos consagrados e novatos que chamavam a professora, mostrando a ideia de um “legado”. Além de artistas visuais de diferentes linguagens e aproximados com a obra homenageada pelo imaginário e proximidade dos temas desenvolvidos por Rosa em seus carnavais. Os núcleos foram "Imaginário viajante", "Diáspora", "Afetos", "Brasilidade" e "O índio é um forte", versando sobre a poética artística estabelecida pela artista homenageada em seus trabalhos.

Ainda que se pretendesse criar uma exposição memorialista e que se reunisse objetos e peças de desfiles antigos assinados por Rosa, tratava-se de uma grande

---

<sup>7</sup> BORA, Leonardo. A antropofagia de Rosa Magalhães. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2019.

dificuldade dentro do carnaval. O já citado caráter efêmero da festa faz com que a cada ano as fantasias e adereços se percam e sejam descartados quase que automaticamente. Poucos são os desfilantes que resolvem guardar algo por iniciativa própria e foi por meio de alguns desses que conseguimos as poucas fantasias que entregaram a mostra.

Na falta de peças antigas, peças novas foram produzidas. Os artistas do Carnaval, que atuavam como carnavalescos no grupo Especial ou de Acesso, produziram em sua maioria obras inéditas para o projeto. A partir dos núcleos propostos pensaram em obras que remetessem a estética carnavalesca, em sua maioria. Foi o caso do “Bodejegue”, de Jack Vasconcelos, “Anjo-Onça”, de Gabriel Haddad, e a obra de Jorge Silveira remetendo ao carnaval de 1994 da Imperatriz, o famoso “Catarina de Médicis na corte dos tupinambás e tabajaras”.



Figura 7. Foto da exposição sobre Rosa Magalhães

Reunimos ao todo 36 artistas<sup>8</sup> dos mais diferentes universos e um diversificado acervo, conjugando quadros, esculturas, fotos, maquetes, peças de vestuário, perucas e instalações, tanto com peças históricas mas também novas. A

---

<sup>8</sup> Alessandra Cadore, André Wonder; Andréa Vieira; Antonio Vieira; Bill Oliveira; Claudia Laux; Divina Lújan; Fernando Pamplona; Gabriel Haddad; George Magaraia; Guilherme Camilo; Herbert De Paz; Jack Vasconcelos; João Vitor Araújo; Jorge Silveira; Júlia Tavares; Leila Danziger; Lícia Lacerda; Leonardo Bora; Marcela Cantuária; Maria Andrea Trujillo Mainieri; Mauro Leite; Osvaldo Carvalho; Penha Vieira, Rafael Gonçalves; Roberta Paiva; Rosa Magalhães; Ruan D'Ornellas; Samuel Abrantes; Sérgio Rodrigues; Thiago Avis; Tiago Sant'Ana; Thiago Santos; Thiago Ortiz; Wigder Frota; Yuri Reis

sala do meio foi a que reuniu maiores “vestígios” ou peças de antigos carnavais, com algumas máscaras usadas em Comissão de Frente dos anos 2000, emprestadas por Andrea Vieira, e o figurino que Samuel Abrantes usou no carnaval de 1996, como D. Pedro I.

Esta sala inclusive, marcava um momento afetivo da mostra, pois estavam presentes obras do figurinista Mauro Leite, a projetista Penha Lima, a cenógrafa Alessandra Cadore, a aderecista Andrea Vieira, a peruqueira Divina Luján e o maquiador Guilherme Camilo que representavam a enorme gama de profissionais que atuaram diretamente com a homenageada. Por tanto, a função coletiva e do legado que Rosa deixava ao carnaval estava bem marcada. Se destacava que ela não trabalhava sozinha e formava uma série de profissionais para os universos das quadras e barracões.

Para os artistas visuais que não possuíam relação direta com o carnaval, foi imaginada uma ligação da sua produção com a obra de Rosa a partir de temáticas próximas. Como o caso dos refugiados tratados pela artista em 2019, no seu desfile da Portela, os botes que compunham a última alegoria do cortejo foram dispostos ao lado das pinturas de Osvaldo Carvalho sobre o mesmo assunto. Assim, como obras indígenas e sobre a brasilidade, como o caso das fotografias de George Magaraia e Tiago Sant'Ana; ou as colagens de Herbert De Paz e Leila Danziger em confluências com desenhos de figurinhas e fotografias de Wigder Frota.



Figura 8. Fotos da exposição sobre Rosa Magalhães.

Num processo de curadoria, o percurso e a disposição das obras são vitais para o entendimento da narrativa do que se propõe. Assim, deixar explícito as relações, por vezes até de modo bastante óbvio, era tarefa importante ao juntar obras que possuíam materialidade e visualidade diferentes. Apesar das dificuldades de baixo orçamento, conseguimos produzir uma exposição bastante satisfatória dentro das nossas limitações, o que foi observado na presença de Rosa Magalhães na abertura:

A exposição está muito bonita, gostei muito, o lugar também é lindo. É o fruto de dedicação, porque deve ter sido muito difícil trazer as coisas pra cá, colecionar todas essas coisas, numa época confusa. Época de carnaval sempre é assim, com esse tempo que não sabe se chove ou se faz calor e no meio disso tudo, ele (curador Leonardo Antan) e a equipe conseguiram fazer um trabalho muito bonito. A qualidade das obras que estão aí, não é uma coisa amadorística e colegial, é uma coisa séria e muito bonita. (Entrevista ao portal Carnavalesca, em 08/02/2019)

A inauguração aconteceu na noite de 08 de fevereiro de 2019, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Rosa ainda deu outra declaração importante na ocasião, agora para o portal UOL: "Estou muito feliz. É raro ver o Carnaval ocupar os salões de uma galeria de arte. Ele está presente nos trabalhos de muitos artistas contemporâneos, que, em algum momento, já produziram fantasias, quadros e até decorações de bailes carnavalescos. O que falta é catalogar esse trabalho".

A frase nos ajuda a retomar a discussão proposta ao analisar as outras exposições de Rosa e Pinto, visto que ainda em 2019, após uma carreira consolidada, a artista ainda reconhecia a importância de levar e discutir o carnaval em meios acadêmicos. Dessa vez, com uma proposta que ampliava a discussão e não cometia equívocos acerca do debate entre o popular e o institucional. Carnaval é arte. Ponto.

Foi, aliás, exatamente com esse título que surgiu uma das principais repercussões na mídia sobre a exposição. A reportagem "***Carnaval é arte***", publicada no Jornal do Brasil em 28 de fevereiro de 2019, destacava quatro exposições que tinham a festa como tema. Fui um dos entrevistados na ocasião, declarando o intuito dos projetos que realizei no Hélio Oiticica: "Mais do que



carnavalesca, Rosa Magalhães é um dos maiores nomes em atividade da arte brasileira e nossa intenção foi exaltar o carnaval com outras obras de arte", declarei na ocasião.

A partir dessas reportagens, fica bem clara a diferença de repercussão entre os dois projetos que relatei. Ainda que as iniciativas tivessem um público majoritariamente oriundo de admiradores do carnaval. De menor porte e de um espaço não ligado à produção de arte, o evento sobre Fernando artístico teve menor repercussão e destaque na mídia. Já, no Hélio Oiticica, diversas matérias foram produzidas e contaram com o aval da homenageada, marcando como um espaço artístico ainda legítima a arte institucional e ajuda na repercussão do projeto.

Entendo minha prática curatorial como exercício crítico e dentro do campo da História da Arte, portanto, as exposições que realizei buscavam atualizar e trazer à tona o que já havia sido discutido em 1983, 1987 ou 1990. A curadoria, como destaca Reinaldim (2015), é um modo de produzir-se história da arte (ou mesmo história da cultura) por meio das relações que podem ser estabelecidas entre objetos expostos, constituindo-se importante mecanismo tanto de questionamento das narrativas engessadas quanto de proposição de visões renovadas sobre obras, artistas, períodos artísticos.

Valorizar Rosa e Fernando como importantes nomes da cultura brasileira e artistas com uma obra expressiva é fundamental para o reconhecimento das escolas de samba como uma das mais importantes e significativas manifestações artísticas do mundo (FERREIRA, 2012).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BASBAUM, RICARDO. **O Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FERREIRA, Felipe. **Escritos Carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: \_\_\_\_\_. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1992.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Rosa Magalhães: a moça prosa da Avenida**. Rio de Janeiro: Decult; São Paulo: Outras expressões, 2019.
- MADZOSKI, Vesna. **A invenção dos curadores**. In: Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n.28, p.188-199, dez. 2014
- 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.
- OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. In: Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, julho de 2004.
- REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria**. In: Revista Poiésis, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.
- SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero – Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009.