

PODEMOS FALAR SOBRE TUPINICÓPOLIS AQUI?

CAN WE TALK ABOUT TUPINICÓPOLIS HERE?

LIVRO
IDEALIZADORA

Tupinicópolis é aqui?. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025

Alayde Alves

RESENHISTA

Pedro Ernesto Freitas Lima

CARNAVAL
ESCOLAS DE SAMBA
FERNANDO PINTO
TUPINICÓPOLIS
ARTE CONTEMPORÂNEA

O presente texto consiste na resenha do livro “Tupinicópolis é aqui?” (2025), organizado por Alayde Alves, Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thais Rivitti. A partir da discussão do desfile de escola de samba “Tupinicópolis”, realizado pelo carnavalesco Fernando Pinto na Mocidade em 1987, a publicação reflete sobre como tratar o Carnaval e seus artistas como parte da história da arte brasileira e promover interlocuções entre essa manifestação de cultura popular e a arte institucionalizada, particularmente a partir da arte contemporânea.

CARNIVAL
RIO SAMBA SCHOOLS
FERNANDO PINTO
TUPINICÓPOLIS
CONTEMPORARY ART

This article is a book review about “Tupinicópolis é aqui?” (2025), organized by Alayde Alves, Clarissa Diniz, Leonardo Antan, and Thais Rivitti. Based on a discussion of the “Tupinicópolis” samba school parade, created by carnival designer Fernando Pinto for Mocidade in 1987, the publication reflects on how to treat Carnival and its artists as part of the history of Brazilian art and to promote dialogues between this popular culture manifestation and institutionalized art, particularly from the contemporary art perspective.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

1. Além da pesquisa monográfica sobre o carnavalesco Joãozinho Trinta feito por Alayde Alves (2010), fazem parte desse processo o colecionamento e a exibição de produções de artistas atuantes e/ou que dialogam com escolas de samba – caso da exposição “Ratos e Urubus” (2019, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, com idealização de Alves e curadoria de Carlos Eduardo Riccioppo e Thais Rivitti) –, bem como a série de conversas presenciais realizadas na feira de arte ArtRio (Rio de Janeiro) nos anos de 2022, 2023 e 2024 sobre o tema em questão

A diversificação de objetos de estudo, bem como de perspectivas teórico-metodológicas, tem sido questão importante para aquelas novas vertentes da História da Arte interessadas por fenômenos estéticos para além dos cânones, classificações e hierarquias hegemônicas, eurocentrados, que se basearam em uma concepção restrita de “belas-artes”. A publicação “Tupinicópolis é aqui?” (2025) é exemplar dessa diversificação das possibilidades de pesquisa em História da Arte ao reunir um grupo de pesquisadores dessa área para discutir “Tupinicópolis”, desfile de escola de samba concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto para o carnaval de 1987 da Mocidade Independente de Padre Miguel, no Rio de Janeiro.

Idealizado e dirigido pela colecionadora de arte Alayde Alves, com colaboração e organização de Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thais Rivitti – todos atuantes na História da Arte e na Curadoria –, a publicação reúne transcrições de um ciclo de debates online realizado em 2022 sobre o mencionado desfile de carnaval, além de textos e ensaios visuais inéditos de colaboradores convidados a discuti-lo a partir de distintas perspectivas. Por sua vez, os debates realizados em 2022 fazem parte do projeto “No Barracão”, idealizado por Alayde Alves, parte de um processo iniciado em 2008, com distintos desdobramentos¹, e que pretende discutir a “estética da carnavalização” e a “arte do Carnaval” “como parte da história da arte brasileira” (ALVES, 2025, p. 16), isto é, por meio da interlocução entre o Carnaval e a arte institucionalizada, particularmente a partir da arte contemporânea. Desse modo, o projeto parte de uma compreensão da responsabilidade social e política do colecionismo ao ampliar espaços e possibilidades de discussão sobre o Carnaval das escolas de samba e a produção de seus artistas.

Objeto da publicação, “Tupinicópolis” é provocativo visto que imaginou a existência de uma metrópole, nos moldes das grandes cidades ocidentais, hibridizada com indígenas e com seus supostos aspectos simbólicos característicos. Assim, em “Tupinicópolis” a lógica ocidental se manteria com a presença de bancos, farmácias, boates, forças armadas, mas em suas versões indígenas – banco Tupinicotopolitano com a moeda Guarani, farmácia Raoni, boate Saci, tanques de guerra em formato de tatu, entre outras invenções.

O interesse pelo desfile também se deveu ao conjunto do trabalho de Fernando Pinto, que durante a década de 1980 concebeu outros desfiles cujos enredos se posicionavam em prol dos direitos dos povos indígenas, entre eles a demarcação territorial, da preservação ambiental e da criação de reservas ecológicas, temas até então não comuns nos desfiles de escolas de samba e que reverberavam discussões políticas daquela década de redemocratização e que culminariam na Assembleia Constituinte de 1988. Além da originalidade temática, Pinto também propôs uma estética que foi aproximada ao “tropicalismo”, na medida em que recuperava símbolos de “brasilidade” junto a elementos da cultura de massa.

Inicialmente, Alves, Antan, Diniz e Rivitti, apresentam um diagnóstico que justifica a publicação. Trata-se do incômodo com a pouca reverberação do Carnaval no sistema da arte institucionalizada e nas reflexões de seus agentes, configurando um fosso profundo que, no entanto, não oblitera as numerosas conexões possíveis entre ambos os circuitos. O trio de colaboradores enumera as problemáticas percebidas no desfile e que serão discutidas ao longo da publicação:

Tupinicópolis coloca em debate as perspectivas indígenas; as reflexões acerca do capitalismo; a racista e elitista distinção que sistematicamente tenta separar as

produções culturais ditas “eruditas” daquelas supostamente “populares”; e a necessidade de reconstruir narrativas histórias dominantes, ao lado da vontade de debater o futuro. (ALVES; 2025, p. 22)

Em seguida, são apresentados transcrições do ciclo de debates online “Tupinicópolis é aqui?”, intercalados com textos e ensaios visuais de autores convidados. Os quatro debates realizados em 2022 abordaram o desfile a partir das seguintes categorias interpretativas: Tropicalismo e cultura marginal; culturas indígenas e alteridade; ideias de futuro e de ficção científica; e da relação entre arte, protagonismo e capitalismo.

A aproximação entre Pinto, o Tropicalismo e a cultura marginal dos anos 1960 e 1970 é discutida por Leonardo Antan, Fred Coelho, Beatriz Milhazes e Leonardo Bora. Ao questionar a compreensão da Tropicália enquanto um “movimento” ou um “estilo” artístico, Coelho chama atenção para o fato de que carnavalização diz respeito a questões para além do visual e da estética, implicando também em um processo de inversão de valores e de aproximação entre “universos díspares”, sejam sociais, estéticos ou outros. Ainda, Coelho afirma que, ao inventar um “pós-indígena”, Pinto escaparia da representação do sujeito colonial e questionaria o estereótipo fixado pelo colonizador. Antan contextualiza Pinto e a originalidade de sua proposta estética ao afirmar que o carnavalesco recorria ao “cafona” para questionar a visualidade hegemônica estabelecida por carnavalescos como Fernando Pamplona e outros a ele próximos, oriundos da Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), e que nos anos 1960 e 1970 se tornaram referência do que seria o bom gosto no carnaval.

Antan aprofunda a aproximação entre Pinto e o Tropicalismo no texto “Tupinicópolis, país do futuro: imagens tropicalistas e delírios de uma nação”. Nele, o autor aproxima o trabalho do carnavalesco ao de outros artistas consagrados associados à Tropicália, como Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Zé Celso, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Glauco Rodrigues e Antônio Henrique Amaral, questionando, portanto, hierarquias até então comuns entre esses circuitos. Ao concordar com Fred Coelho, Antan considera que Tropicália não se referia a um movimento, mas a “uma maneira de articular uma série de problemáticas” (ALVES, 2025, p. 87), muitas delas associadas a pensar a cultura do país a partir do desdobramento e da dessacralização de seus signos nacionais, particularmente por meio do questionamento da noção ocidental de modernidade implicada em como muitos desses signos se associavam a uma ideia do Brasil como “país do futuro”.

Complexidades e contradições no trabalho de Pinto em relação à alteridade indígena foram discutidos em diversos momentos, como no debate realizado entre Clarissa Diniz, Sandra Benites, Ericky Nakanome e Abiniel Nascimento. Para Benites, apesar de provocativo, já que questiona a representação do indígena preso ao passado ao imaginá-lo no futuro, “Tupinicópolis” reproduz algumas representações criadas pelo colonizador sem questioná-las, como a ideologia da “mistura de raças” fundante da “brasilidade”, e a representação da mulher indígena sexualizada no carro alegórico “Bordel da Uiara”, remetendo aos abusos sexuais e à maternidade compulsória às quais mulheres indígenas foram submetidas (ALVES, 2025, p. 118-119). Nakanome aponta, também, outras contradições do desfile, como a representação de uma metrópole indígena como uma “taba de pedras”, aos moldes dos grandes centros urbanos ocidentais, e a narrativa do eldorado, evocativo do garimpo e de seus danos para as populações indígenas e seu modo de vida interdependente do meio ambiente (ALVES, 2025, p. 122).

Entre as tensões acerca da alteridade observadas no desfile, está o controle sobre a representação. Benites e Nakanome – respectivamente mulher indígena e pesquisador com proximidade ao Festival do Boi-Bumbá de Parintins, por sua vez outra festa popular que, assim como o Carnaval, trata da representação indígena – constata a ausência de autorrepresentação no desfile, o que os leva a defender sua retomada crítica, propondo inclusive a imaginação de outra “Tupinicópolis”, alternativa à lógica colonial. Por outro lado, também questionam se a autorrepresentação garantiria a não ocorrência do estereótipo e do exótico. Uma nova dimensão do fenômeno do desfile passa a ser considerada quando Nakanome lembra a lógica da “espetacularização”, a qual, citando Anna Maria Alves Linhares,

retira o objeto do contexto inicial de sua experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento (LINHA-RES apud ALVES, 2025, p. 131).

A (auto)representação e a espetacularização nos remete à dimensão ficcional do Carnaval e do desfile de escola de samba, fundamental para lançarmos uma abordagem artística a “Tupinicópolis”. A artista visual Rafa Bqueer e o carnavalesco André Rodrigues apontam aspectos nos desfiles de escola de samba, e particularmente nos de Pinto, que demonstram como a cultura periférica se apropria e reelabora elementos hegemônicos. Bqueer lembra dos homens negros vestidos de Xuxa na comissão de frente da Mocidade em 1988 e afirma que o uso das cores vivas e do kitsch pelas escolas de samba provocam o gosto estabelecido pelas elites em diversas instituições, entre elas o mercado da arte, ao questionar o “desejo da branquitude, do eurocentrismo da história da arte” (ALVES, 2025, p. 212-213). Rodrigues afirma que as escolas de samba sempre foram manifestações nas quais negros imaginaram modos de reexistências na cidade, pela música, pela dança, pela visualidade. Ao reelaborar existências e narrativas de possíveis brasis, por meio da imaginação, ficção e especulação, as escolas de samba operariam com a lógica afrofuturista.

Essas questões ecoam no texto de Clarissa Diniz. A autora recorre às concepções de dandismo negro (Renata Bittencourt) e mimese da alteridade (Michael Taussig) para discutir a complexa inversão feita em “Tupinicópolis”: indígenas são transformados em proprietários em uma perspectiva capitalista e se tornam híbridos, combinando seus supostos elementos culturais com a moda ocidental, complexificando o dupólio “cooptação/resistência”. Para Diniz

Ao mimetizar não apenas o terno de oncinha, mas também o banco, o governo central, o dinheiro, o shopping center, os eletrodomésticos, a farmácia, a boate, o cassino etc., Tupinicópolis reencena o capitalismo não somente para reificá-lo, mas para transformá-lo, posto que, como depreendemos da abordagem de Taussig e de práticas culturais diversas – do vodu ao cover, do lipsync às máscaras, da caricatura às drags –, imitar é afetar (ALVES, 2025, p. 225, grifo da autora).

Diniz dá relevo para os efeitos da prática da imitação enquanto uma política de “imaginação radical”, isto é, uma recriação que não conserva estruturas sociopolíticas, mas que produz diferença. Em uma inversão bakhtiniana, “Tupinicópolis” transforma

o capital em brincadeira debochada de carnaval. O desfile é compreendido pela autora também a partir da ficção, enquanto uma criação artística. Restringir o desfile de Pinto à “aculturação” e “cooptação” seria, portanto, interditar análises e debates sobre a obra e suas problemáticas, restando uma condenação cristalizada que não reverbera nas preocupações que podem vir a nos interessar hoje e a cada vez que o desfile for tratado.

Artistas presentes na publicação promovem o diálogo pretendido entre o Carnaval e a arte contemporânea institucionalizada, na medida em que fazem considerações sobre escolas de samba enquanto referência para seus processos, para além de tomá-los enquanto referência visual. É o caso de Guerreiro do Divino Amor, que aproxima suas sobreposições e colagens empregadas nos vídeos Super Rio (2004-2006) e Atlas superficial mundial ao procedimento de construção dos enredos e dos carros alegóricos, os quais Guerreiro compreende como desdobramentos da realidade e de seus elementos que a constituem, dando origem a “superfícies”, à artificialidade (ALVES, 2025, p. 168-169). Também é o caso do ensaio visual de Moara Tupinambá, o qual, por meio da imagem, estabelece diálogos com “Tupinicipolis” a partir de suas conhecidas colagens de caráter “futurista”, as quais representam indígenas, flores, florestas e animais, que parecem vagar pelo espaço sideral e que sugerem a ancestralidade como alternativa para imaginar futuros possíveis. Já Milhazes afirma seu olhar desierarquizante ao afirmar que, enquanto artista, olhava para o desfile de Pinto com o mesmo interesse que olhava para Matisse ou Tarsila, e que a interessava produzir diálogos entre esses dois universos.

Em suma, a publicação traz um vasto e rico material iconográfico de “Tupinicipolis” e outros desfiles de Pinto que, ao evidenciar as imagens enquanto um código com suas especificidades, convida os historiadores da arte a lançarem novos olhares para o Carnaval e as escolas de samba.

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

Professor Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), 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).