

“COMO SE ENFIM O MUNDO SE ABRISSE”: A PRODUÇÃO DE *GAMBOA III*, DE BEATRIZ MILHAZES

Gabriel Haddad Gomes Porto¹
Leonardo Augusto Bora²

Resumo: O trabalho analisa os fios criativos que materializaram a escultura *Gamboa III*, de Beatriz Milhazes, cuja confecção foi coordenada pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, no segundo semestre de 2020, no barracão da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio. Depois de brevemente debatido o conceito de “barroco”, importante para a problematização do sistema simbólico da artista (que se entende uma “carnavalesca conceitual”), são descritas as etapas de produção da obra, um imenso móvel idealizado para o subsolo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). As dificuldades do contexto pandêmico, os diálogos com a autora e o trabalho dos aderecistas da Grande Rio são perspectivados, com o objetivo de se desnudar um processo de criação híbrido e polissêmico, tão mais complexo se tomado como símbolo-testemunho de um ano sem carnaval, quando as ruas não ouviram o rufar das batucadas.

Palavras-chave: Beatriz Milhazes, carnaval, arte contemporânea.

I – Galerias & Avenidas: “obras de artistas”

No dia 20 de fevereiro de 1983, o Jornal do Brasil expunha, na coluna de Zózimo Barrozo do Amaral, uma discussão curiosa. O resultado do desfile das escolas de samba do Grupo 1A (atual Grupo Especial) do Rio de Janeiro causou revolta: a vitória da Beija-Flor não convenceu o público e a crítica. Jornalistas, artistas plásticos e intelectuais haviam se derramado pela Mocidade Independente, escola que apresentou o enredo *Como era verde o meu Xingu*, concebido e desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Pinto. Corajosa e inovadora, a narrativa cantada pela escola de Padre Miguel tocava em temas ainda inflamados, como o “avanço dos desmatamentos e a ausência de políticas de demarcação de terras para as populações indígenas” (PEREIRA, 2013, p. 72). Por esse motivo, “o desfile se tornou referência para outras defesas do meio ambiente no carnaval” (MELLO, 2018, p. 83). A tradução em fantasias e carros alegóricos parecia revolucionária, mas não agradou ao júri do concurso, para quem a Mocidade mereceu o sexto lugar. Indignado, o crítico de arte Frederico Moraes liderou

¹ Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). gahgp@yahoo.com.br

² Doutor e Mestre em Ciência da Literatura – Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). leonardobora@gmail.com

um movimento de “reparação”, base para se compreender o debate contido no seguinte excerto da coluna jornalística, de título *Obra de artista*:

Assim como o público em geral torceu o nariz para o resultado do desfile das escolas de samba, também um grupo grande de artistas plásticos, motivados por comentários do crítico Frederico Moraes, está disposto a manifestar o seu desagrado com o que considera uma grande injustiça cometida com Fernando Pinto, autor do carnaval da Mocidade Independente de Padre Miguel. Para o grupo, não há comparação entre o que foi criado por Pinto em matéria de adereços e alegorias e o que foi apresentado pelas outras escolas, *y compris* a Beija-Flor. A indignação é tanta que estão dispostos até a manifestações de desagravo como jantares, promoção de exposições de seus trabalhos em galerias, etc. O trabalho de Fernando Pinto chega a ser comparado por alguns à obra de um verdadeiro artista. Algumas de suas criações, segundo outros, poderiam figurar no acervo de qualquer colecionador de obras de arte em pé de igualdade com esculturas assinadas por artistas consagrados (AMARAL, 1983, p. 3).

A ideia de que o trabalho de um carnavalesco podia ser comparável ao de um “verdadeiro artista” explicita a visão hierarquizante segundo a qual existem “níveis” culturais e/ou artísticos, figurando a produção estética para os desfiles das escolas de samba (evento de raízes populares afro-brasileiras que movimenta geografias periféricas) em um patamar inferiorizado, rotulável como “tosca”, “naïf”, “ingênua”, “mambembe”. Algo pouco elaborado, de conceito superficial, indigno das galerias³. Um carnavalesco, o profissional que assina os quesitos plásticos (fantasias e alegorias) e desenvolve o enredo (sendo que a autoria pode ser compartilhada ou mesmo atribuída a outros profissionais, os “enredistas”), por vezes sequer é “lido” como artista, entendimento que pode ser observado mesmo no interior da “classe”, entre realizadores que refutam tal designação sob as crenças de que: 1 – nem sempre um carnavalesco é um artista (o que nos leva a questões maiores: o que é ou o que define um artista?); 2 – o termo é estereotipado e pode atrair olhares preconceituosos, tocando em questões de identidades e performatividades sociais⁴. Diante da necessidade da autoafirmação, há quem prefira expressões como “diretor de arte”, “designer” ou, simplesmente, “artista”⁵.

³ No caso do material do desfile da Mocidade, o destino, depois dos protestos, foi uma galeria, conforme explica o curador Leonardo Antan: “(...) as alegorias e adereços do desfile de 1983 ganhariam de fato status de objetos de arte ao serem expostos na Galeria Cesar Aché, em Ipanema (...). A exibição das obras marcaria a circulação de Fernando Pinto pelo universo da arte institucionalizada do seu tempo, não só no teatro, mas nas artes visuais em geral” (ANTAN, 2017, p. 145).

⁴ Em entrevista para a revista *Concinnitas*, o atual carnavalesco da Mangueira e do Império Serrano, Leandro Vieira, afirmou: “Eu tinha um preconceito com essa figura do carnavalesco, de como as pessoas conhecem a figura do carnavalesco, essa pessoa enfeitada, essa pessoa emplumada. Não é só com a

Não se trata, aqui, de desfiar este novelo teórico preñado de contradições. Não se quer apresentar uma definição “fechada” para o que é ou para o que faz, afinal, um “carnavalesco”. Mas se quer, sim, enfatizar a crença de que tal palavra possui uma dimensão inclassificável e expressa um conjunto de práticas artísticas sofisticadas e híbridas, encontráveis no interior dos ateliês e dos “barracões” (galpões onde são construídos os carros alegóricos). Defendemos o uso do termo enquanto ato político – a compreensão (para nós, óbvia) de que carnavalescos são artistas multifacetados que não precisam do aval da “arte institucionalizada” para serem vistos dessa forma. Defendemos isso, ademais, porque nessa discussão há elementos poderosos para a compreensão do tabuleiro onde a série *Gamboa*, de Beatriz Milhazes, está posicionada.

Ler as entrelinhas da obra de Milhazes e desfolhar o processo de construção da escultura *Gamboa III*, ocorrido no interior de um barracão de escola de samba, sob a coordenação de dois carnavalescos (os autores deste trabalho), são movimentos instigantes. Num primeiro momento, será observado o sistema simbólico da artista, com destaque para a ideia de “barroco”. Na sequência, o estudo enfocará a série *Gamboa*: as duas primeiras versões, confeccionadas sob a batuta de Sérgio Faria, e a terceira, núcleo reflexivo do estudo. Serão descritas as conversas iniciais que tivemos com a autora, a produção dos “protótipos” dos fios que compõem o móvel, as adaptações inevitáveis e a supervisão do trabalho de reprodução de elementos decorativos – trabalho este que foi desempenhado por aderecistas da Acadêmicos do Grande Rio. Finalmente, a escultura em si (a “obra da artista”) será perspectivada, levando-se em conta o contexto pandêmico, o cancelamento do carnaval de 2021 e a abertura da exposição *Avenida Paulista*, no Museu de Arte de São Paulo.

II – Beatriz Milhazes, “carnavalesca conceitual”

Na contramão dos artistas que se mostram reticentes ou desconfortáveis diante do termo “carnavalesco”, Beatriz Milhazes, talvez por não precisar provar que é artista,

figura, mas com o que virou a produção artística do carnaval” (ARAUJO et al., 2020, p. 27). Quando questionado se prefere ser chamado de “artista” ou “carnavalesco”, disse: “Eu ainda não consegui decidir, ainda não consegui saber.” (ARAUJO et al., 2020, p. 17).

⁵ Renato Lage, 4 vezes campeão do Grupo Especial carioca, declarou, no Depoimento para a Posteridade do MIS-RJ (30/11/2016), que não gosta do termo “carnavalesco”, preferindo ser chamado de “designer”.

se autodeclara uma “carnavalesca conceitual”, conforme o exposto em coluna de autoria dela para a edição da Folha de S. Paulo de 4 de março de 2018:

Não sei se por estar escrevendo este texto durante o Carnaval, ou se este período sempre me traz certa melancolia, mas me lembrei imediatamente da mostra “Como era verde o meu Xingu”, 1983, galeria Cesar Aché, Ipanema. Era uma exposição individual do inesquecível carnavalesco Fernando Pinto. Como a galeria Cesar Aché era de arte contemporânea, foi bastante ousado convidar um carnavalesco para, como artista, expor suas esculturas – as alegorias que havia criado para o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel daquele ano. (...) Suas obras, mesmo longe daquele momento mágico do desfile, mantiveram-se sólidas e importantes, indo além da artesanaria e ingressando no mundo da arte. Cesar Aché tinha uma visão muito contemporânea e acreditava, como os modernistas, que a arte popular é uma arte, e o que diferenciava os seus artistas seria a intenção ou, eu diria, a consciência sobre o que se está fazendo. O fato é que ter ou não a intenção, no caso da arte, não diminui sua qualidade e sua importância (MILHAZES, 2018).

Na sequência do artigo, Milhazes explica que o carnaval já coloria a sua vida familiar, antes do encontro com a obra de Fernando Pinto ressignificada na galeria Cesar Aché - a mesma exposição mencionada por Leonardo Antan, um marco para se pensar a entrada de peças assinadas por carnavalescos em espaços dedicados à arte contemporânea. O contato com as criações de Pinto, no entanto, alterou a sua forma de encarar a produção artística. Recém-saída da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ela dava aulas de matemática e se preparava para alugar o primeiro ateliê. E, o mais importante, buscava uma linguagem própria: “Queria poder unir o poder cromático, a exuberância, os elementos que convivem no meu ambiente carioca com as questões conceituais da pintura” (MILHAZES, 2018). Foi assim que materiais utilizados para a confecção de fantasias de escolas de samba foram sendo absorvidos pelas pinturas, um jogo de devorações e deglutições simbólicas que a deslocava no tempo, fazendo-a retornar aos carnavais da infância, quanto era tudo “muito ingênuo e feliz” (MILHAZES, 2018). Segundo ela, os pais não eram foliões propriamente ditos, mas pessoas apaixonadas pela cultura brasileira. Ao arrematar o texto, exalta: “Assim como eles, também não sou foliona, mas me considero uma carnavalesca conceitual, uma artista brasileira que acredita que existe arte séria nos trópicos!” (MILHAZES, 2018).

A busca pela autoria fez com que Milhazes, uma representante da chamada Geração 80 (formada pelos 123 jovens pintores que participaram da mostra coletiva *Como vai você, Geração 80?*, ocorrida no Parque Lage, em julho de 1984), não temesse

a experimentação. Com o passar do tempo, “amadureceu sua mistura de colagem, pintura e materiais da cultura popular e do artesanato brasileiro em um trabalho cada vez mais valorizado” (MARTINHO, 2013). Tão valorizado que há momentos em que os comentários acerca das cifras alcançadas por algumas telas (caso dos R\$ 4,3 milhões de *Meu Limão* e dos R\$ 16 milhões de *Summer love: Gamboa seasons*⁶) parecem se sobrepor aos demais apontamentos passíveis de serem costurados ao redor das principais características do trabalho, como o uso do “monotransfer”⁷, a geometrização das formas, a colagem de recortes de embalagens, a recorrência de “rendas, camélias, passarinhos, pingentes, fios de pérolas, círculos Pucci, buquês, caju, alvos, listras, retângulos” (INTERLENGHI, 2021, p. 62) - signos que “testemunham uma interlocução, sempre aberta, com a tradição moderna da pintura, o barroco, o design, a cultura popular brasileira, a pop, a op e além” (INTERLENGHI, 2021, p. 62).

As características apontadas acima, em especial a presença de arabescos, volutas, formas espiraladas e guirlandas, nos remetem ao amplo conceito de “barroco”, tão festejado no universo das escolas de samba. Maria Laura Cavalcanti, em diálogo com Arnold Hauser e Walter Benjamin, defende que as agremiações sambistas são “manifestações barrocas”⁸. Para ela, os carros alegóricos adquiriram posição destacada nos desfiles - o triunfo da “primazia do visual” (CAVALCANTI, 1994, p. 153) e a materialização da crença benjaminiana de que a alegoria é “a forma por excelência da expressão do barroco enquanto visão de mundo” (CAVALCANTI, 1994, p. 154). Hauser, ao explicar o “espírito estético” do barroco, propõe o seguinte:

As composições atetônicas da arte barroca dão sempre a impressão de serem mais ou menos incompletas e desconexas; parece tenderem para além delas próprias, poderem continuar-se. Tudo quanto é sólido e seguro, começa nelas a oscilar; a estabilidade expressa por horizontais e verticais, a ideia de equilíbrio e simetria, os princípios de preencher a superfície e de ajustar a pintura à linha da moldura, são desprezados (...) (HAUSER, 1982, p. 559-560).

⁶ Informações presentes em TOLEDO, 2020, p. 6.

⁷ Trata-se de uma técnica (assim batizada por Milhazes) que “aparece, por exemplo, nas listras roxas contínuas da composição (*Avenida Paulista*, de 2020). Foram parar ali por meio da transferência, daí o nome, gerada quando uma lâmina plástica na qual as faixas inicialmente foram pintadas encosta na tela. Como uma espécie de decalque, passam assim a fazer parte do quadro” (TOLEDO, 2020, p. 6).

⁸ Citando Hauser, a autora diz: “Haveria portanto alguns traços gerais nesse barroco revalorizado, que mencionados neste contexto soam particularmente carnavalescos. São eles: a substituição do absoluto pelo relativo; a valorização do incompleto ou do desconexo em formas que ‘parecem poder continuar em todas as partes que transbordam de si mesmas (...)’” (CAVALCANTI, 1994, p. 154/155).

Na sequência, o autor fala em “tendência para a variedade, para a acumulação e aglomeração temáticos” (HAUSER, 1982, p. 561). Tais aspectos são observáveis na obra de Milhazes, artista que, no início da década de 1980, realizava pinturas “com colunas e anjos barrocos” (MESQUITA, 2021, p. 49). Se, por um lado, o trabalho dela flerta com o rigor das composições cubistas, por outro explode em contrastes muito caros ao barroco: “a exploração do espaço entre figura e fundo; o jogo entre positivo e negativo ou dentro e fora; a repetição ou seriação das formas; o efeito óptico e o engajamento do olhar (...)” (MESQUITA, 2021, p. 49).

A ideia de acúmulo é muito presente na linguagem carnavalesca como um todo, figurando enquanto uma das pilastras para a compreensão do trabalho de Rosa Magalhães, a mais celebrada “carnavalesca barroca”. O pesquisador Felipe Ferreira prefere falar em “pós-modernidade barroca”, uma vez que algumas características (dinamismo, dramaticidade, incompletude, movimento, opulência, sobreposições etc.) são detectáveis no contexto pós-moderno. O autor ilumina a ideia de que o barroco das escolas de samba não é algo atrelado ao passado, em oposição às tecnologias do hoje. Nos termos dele, “muito mais que barroca, Rosa Magalhães pode ser definida como uma artista pós-moderna, por sua capacidade de acumular, sobrepor e justapor referências reunidas em toda uma vida ligada à cultura, às artes e ao ensino” (FERREIRA, 2009, p. 34). Aqui, os arabescos teóricos se entrelaçam e unem Milhazes e Magalhães, ao redor da série *Gamboa*.

O agente responsável por simbolicamente cerzir a produção dessas artistas é Sérgio Augusto de Faria Alves, profissional do meio carnavalesco que possui uma trajetória bastante *sui generis*: médico de formação, com especialização em dermatologia, notabilizou-se como aderecista-chefe da Imperatriz Leopoldinense durante o período em que Rosa Magalhães foi a carnavalesca da escola (de 1992 a 2009), conquistando 5 vitórias. Antes, havia trabalhado para nomes como Joãozinho Trinta e Viriato Ferreira; e assinou desfiles como carnavalesco, caso da apresentação de 1990 da Lins Imperial, com o enredo *Madame Satã*. Em entrevista para o jornalista Cláudio Vieira, realizada em 27/03/2001 e publicada como homenagem póstuma, em 3

de abril de 2019⁹, Faria comparou o seu espaço de trabalho a um laboratório¹⁰. De acordo com ele, o então presidente de honra da Imperatriz, Luizinho Drumond, permitia que o barracão da escola fosse utilizado para a confecção de figurinos, cenários e adereços para espetáculos não-carnavalescos, como filmes, exposições e óperas. O trânsito por diferentes círculos artísticos contribuiu para que Faria se notabilizasse como um reconhecido nome do carnaval: um “aderecista”, e não apenas um “decorador de carros” (VIEIRA, 2019). Ciente disso, Milhazes procurou Faria para a confecção de cenários para espetáculos de dança da companhia da irmã, Márcia Milhazes.

Os primeiros experimentos, realizados ao longo da década de 2000¹¹, pavimentaram o caminho que levou a *Gamboa*¹², escultura (genericamente lida como “móvil”) de 2010 descrita como uma “estrutura de ferro com pingentes e adornos de tecido, plástico, acrílico e *foam board*” (APPLIN, 2021, p. 96). Faria foi o responsável por “tirar do papel” as ideias de Milhazes, processo criativo acompanhado de perto pela mãe da artista, a professora de artes Glauce Milhazes. A oficina criativa era o barracão da Imperatriz; os materiais utilizados, sobras dos carnavais da escola. Anos mais tarde, Milhazes assinou o *Gamboa II*, escultura maior, exposta na mostra *Meu Bem*, ocorrida no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2013, e na exposição *Rio Azul*, na galeria *White Cube Bermondsey*, em Londres, em 2018. As peças desafiaram o olhar da crítica, uma vez que expressavam “um experimento formal no qual a artista considerou os diversos tipos de ‘possibilidade física’ abertos pela escultura, meio que ela afirmou oferecer ‘uma área de investigação que a pintura não oferece’” (APPLIN, 2021, p. 95). Nas

⁹ Faria deixou a vida em abril de 2018, levando consigo um sem-fim de técnicas e saberes de adereçaria.

¹⁰ É interessante notar que a jornalista Giuliana de Toledo explica que Milhazes entende o próprio ofício como um “trabalho de cientista” – a comparação com a ideia de “laboratório” apresentada por Faria é inevitável. Ver: TOLEDO, 2020, p. 6.

¹¹ Nas palavras de Milhazes: “Em 2004, desenvolvi o cenário do espetáculo *Tempo de Verão*, da companhia *Márcia Milhazes Dança Contemporânea*, dirigida pela minha irmã. Esse cenário – uma espécie de lustre que ficava no centro do palco, acima dos bailarinos – chamou a atenção do curador norte-americano Dan Cameron, que me propôs a criação de uma peça para uma mostra nos Estados Unidos. Relutei muito, mas quatro anos depois acabei aceitando a proposta e criando o *Gamboa*. O trabalho integrou algumas exposições individuais na Europa e hoje faz parte de uma coleção privada em Berlim” (MILHAZES, 2013).

¹² “*Gamboa*” é o nome de um bairro da cidade do Rio de Janeiro, lugar associado às raízes do samba. O “bairro da *Gamboa*” (daí o fato de que as pessoas se referem à localidade no feminino: “eu moro na *Gamboa*”) compõe uma encruzilhada territorial que o intelectual e artista plástico Heitor dos Prazeres nomeou como “Pequena África”. O complexo fabril da Cidade do Samba está localizado nesse amplo território, também formado pelos bairros da Saúde e do Santo Cristo, todos ao redor do Morro da Providência, outrora “Morro da Favela”. Os imaginários sambistas e carnavalescos se fazem presentes no título da obra, portanto. Curiosamente, Milhazes sempre se referiu à peça no masculino: “o *Gamboa*”.

obras, explica a historiadora Jo Applin, Milhazes propõe um jogo com a arte cinética, de modo que os elementos adquiram “novos contornos” a partir da incidência da luz, ocupando “o mesmo espaço físico que o corpo do espectador (...), dispostos diretamente tanto no domínio dos corpos quanto no domínio do olhar” (APPLIN, 2021, p. 97). Na lista de referências, nomes como Tarsila do Amaral, Henri Matisse, Piet Mondrian e Alexander Calder. Na memória dos materiais, as viagens narrativas de Rosa Magalhães.

III – *Gamboa III*: processo

Em dezembro de 2019, Beatriz Milhazes visitou o barracão do GRES Acadêmicos do Grande Rio, na Cidade do Samba (complexo fabril localizado na região portuária do Rio de Janeiro, inaugurado em 2006), acompanhada do vice-presidente da *Pace Gallery* de Nova York, Adam Sheffer, e da colecionadora carioca Tanit Galdeano. Milhazes procurou os carnavalescos da escola, Gabriel Haddad e Leonardo Bora, para estabelecer uma primeira parceria profissional: a confecção de uma bandeira de escola de samba fictícia, utilizada na cenografia de um camarote do Sambódromo. Em meados de 2020, durante o contexto pandêmico, a “carnavalesca conceitual” voltou a contactar os carnavalescos da Grande Rio, dessa vez para propor a confecção de uma nova versão de *Gamboa*, o *Gamboa III*, a ser exibido no subsolo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), enquanto parte da exposição *Avenida Paulista*, que seria aberta no dia 17 de dezembro do mesmo ano e ocuparia dois espaços expositivos: o MASP e o Itaú Cultural, ambos localizados na mais famosa avenida da cidade de São Paulo, sob curadoria de Adriano Pedrosa (MASP) e Ivo Mesquita (Itaú Cultural).

Uma primeira reunião virtual para a discussão da feitura da obra foi realizada no dia 18 de agosto. Participaram, além de Beatriz Milhazes e da dupla de carnavalescos, os assistentes que trabalham com ela, no ateliê: Andrea Aloy, Marcos Serrano e Roberta Benamor. Neste encontro, Beatriz narrou o processo de trabalho de Sérgio Faria, que costumava guardar um “protótipo” de cada adereço confeccionado para a escultura, uma prática que ele narrou a Cláudio Vieira, quando questionado se possuía um “arquivo” do próprio trabalho: “Os meninos jogam no lixo (as peças que sobram). Aí, vou lá, corto um pedacinho e guardo. São elementos cênicos, símbolos desses carnavais” (VIEIRA,

2019). No ateliê de Milhazes, localizado entre o Jardim Botânico e o Horto, na Zona Sul do Rio, havia caixas com peças decorativas confeccionadas por Faria. A artista, via *webcam*, mostrou-as, descrevendo a importância de cada uma. Tal movimento foi necessário para que compreendêssemos a escultura em termos estruturais, pressuposto para os cálculos de tempo de trabalho, volume de material e valor de mão-de-obra.

Ficou acordado que Gabriel Haddad seria o responsável por reinterpretar os experimentos de Faria, criando os (novos) protótipos dos adereços. Depois, tais elementos seriam reproduzidos por parte da equipe de aderecistas da Grande Rio (1 aderecista-chefe, Bruno César, e 5 subordinados: Thuane Araújo, Wellington Szaniesky, Leandra Belmiro, Allan Lion e Edemilson Fernandes), em salas de trabalho do quarto andar do barracão da escola, na Cidade do Samba. Elementos únicos, não-reproduzíveis (caso dos “discos”, que serão descritos na sequência), seriam elaborados por Leonardo Bora e Antônio Gonzaga, designer que trabalha com os carnavalescos desde 2019. Haddad e Bora, juntos, coordenariam a execução, sendo que outro membro da equipe interna dos carnavalescos, Patryck Thomaz, também participaria do processo, sendo o responsável pela catalogação, pela revisão e pela testagem das peças finalizadas.

Nas palavras de Milhazes, *Gamboa* é uma série de “esculturas não-estáticas”, o que não quer dizer “desordenadas”: “há uma ordem, um padrão” – a autora repetia, na primeira e nas demais reuniões virtuais. Compreender esse “padrão” era um desafio matemático. A estrutura-base de *Gamboa III* seria formada por 5 “conjuntos”, cada conjunto composto por 3 aros de ferro posicionados como círculos concêntricos. O aro externo, com 1,20 metros de diâmetro, possuiria 36 furos, necessários para o encaixe e a sustentação dos fios decorados do móbile; o aro do meio, 24 furos; o aro menor, 12 furos. No total, cada conjunto de aros deveria ter 72 furos, o que pressupõe o número de 72 fios dependurados por conjunto, 360 furos e fios para a execução da escultura completa. Cada um desses 72 “fios longos” (cujos comprimentos finais, ainda que não-idênticos, deveriam ter algo em torno de 6,5 metros¹³) seriam formados a partir do encadeamento de 8 “fios menores”, de 80 cm, o que nos levava a um montante de “fios menores”: 2880, entre as subdivisões “dominantes”, “finos” e “especiais”. Dentre estes

¹³ Devido a problemas mecânicos e estruturais ligados ao teto do subsolo do MASP e à dificuldade de sustentação da peça, percebeu-se, durante a montagem, que o comprimento final da escultura não poderia passar de 3,5 metros. Ou seja: boa parte do material confeccionado não foi exposto no museu paulista.

2880 “fios menores”, 2/3 deveriam ser “dominantes” (1920 fios) e 1/3 “finos” e “especiais” (960 fios). Os “fios dominantes” seriam divididos em 6 tipos, sendo que o tipo principal, menos elaborado, deveria ser reproduzido em 400 unidades; os outros 5 tipos, em 304 unidades cada. Os “fios finos” deveriam apresentar 10 variações, entre 40 a 72 unidades cada. Com relação aos “fios especiais”, de confecção mais complexa, não havia flexibilidade: 5 tipos, todos com 58 unidades. Milhazes possuía poucos modelos de fios criados por Sérgio Faria. Ela deu liberdade para a criação de novos padrões sequenciais com elementos decorativos, sendo que os protótipos de todos deveriam passar pela sua aprovação. Cada fio de 80 cm precisava ter fechos para encaixe nas duas terminações, o que possibilitaria que a autora os manipulasse e arranjasse da forma como bem quisesse, durante a montagem do móbile, às vésperas da abertura da exposição. Isso também permitiria que ela alterasse as “combinações” de sequências em futuras montagens (a princípio, a peça irá para Nova York, em 2022).

Descrita a estrutura-base da obra (a visão dos números expressa o quão matemático é o raciocínio por detrás do *Gamboa III*), deve-se observar detalhadamente o conceito artístico norteador da produção dos fios e dos elementos decorativos que os compõem. Milhazes dividiu tais elementos em 3 categorias: 1 - “florais”; 2 - “candelabros”; 3 - “discos e esferas”. Os elementos “florais”, nas palavras dela, “dão a cara cheia” e são responsáveis pelo “movimento visual” do móbile. À primeira vista, o que salta aos olhos dos leitores, de fato, é a profusão de flores – cascatas floridas no formato circular. Cada uma das flores utilizadas na escultura deveria ser produto da desconstrução de outras flores artificiais (“flores chinesas”, nos termos da autora). Não seriam utilizadas “flores prontas”, recém-retiradas dos pacotes adquiridos em lojas de materiais importados; ao contrário: cada uma das mais de 8400 flores artificiais compradas na SAARA (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, área de comércio popular do centro do Rio de Janeiro) deveria ser desmontada (melhor é dizer “desfolhada” ou “despetalada”), sobrepondo-se as “camadas” de tecido para a criação de novos padrões. Milhazes solicitou o uso de flores nas cores branca, vermelha, laranja, rosa pink, amarelo bebê e rosa bebê, sendo necessários o predomínio de flores brancas com detalhes em rosa e a decoração das pétalas com pastilhas de acetato (nas seguintes variações: prata, ouro, branco, preto, azul royal, transparente irizada, laranja,

vermelho, branco leitoso). Cerca de 40 mil pastilhas foram utilizadas para a finalização dos “fios dominantes”, que seriam majoritariamente compostos por sequências de flores decoradas com pastilhas, todas coladas sobre linha encerada preta.

A categoria “candelabros” está ligada aos “fios finos” e aos “fios especiais”, cuja “base”, em sua maioria, não era a linha encerada, mas diferentes tipos de “cordões de aljofre” ou “fios de aljôfares” (colares de pérolas em metro). Foram priorizados os rolos prateados e dourados, com pérolas de diferentes tamanhos – no total, utilizaram-se mais de 800 metros de cordões de aljofre. Os “fios finos” não eram preenchidos com flores (por isso a artista falava em composições “menos cheias”). Eles deveriam ser adornados com placas de acetato de diferentes formas, com o predomínio de bolotas, diamantes e gotas. No caso específico dos “fios especiais”, determinadas composições florais (de execução mais delicada e colorido mais explosivo, com a presença de vermelho, laranja e fúcsia) deveriam ser utilizadas, bem como pequenos recortes de mangueiras de plástico, broches de acrílico e adornos natalinos (chamados de “ponteiros” e utilizados nas finalizações, daí a associação a lustres e candelabros, peças muito presentes na constelação das pinturas de Milhazes).

O terceiro conjunto de elementos decorativos era formado por “discos” e “esferas”, adereços com diferentes tamanhos a serem inseridos no corpo e nas terminações dos fios da escultura, segundo os critérios particulares do olhar da artista. Além de “discos básicos” ou “lisos”, confeccionados em “papel pluma” (*foam board*) branco (15 unidades) ou em papel paraná revestido de acetatos prata (5 unidades) e ouro (10 unidades), a artista orientou a feitura de mais de 60 discos “barrocos”, com faces não-iguais, evocando formas e cores observáveis nas telas. Para a composição dessas “pinturas” circulares foram utilizados materiais oriundos dos almoxarifados carnavalescos, como borracha EVA, tecidos laminados, rendas e espelhos. As “esferas” foram montadas a partir da junção de duas metades de placas de acetato em *vacuum forming*, posteriormente decoradas com pastilhas, ao molde das bolotas de balangandãs.

Ainda durante a feitura dos protótipos, um problema surgiu e preocupou os coordenadores: a escassez de flores no comércio, reflexo do contexto pandêmico. Diante do iminente cancelamento do carnaval de 2021 (de início, havia a perspectiva de realização dos desfiles em julho de 2021; em janeiro, o cancelamento seria efetivado),

as lojas de materiais decorativos não investiram nas importações. Substituições precisariam ser feitas, a começar pelas tonalidades das “flores chinesas”. De uma forma geral, o colorido de *Gamboa III* restaria mais intenso, vibrante, em comparação às versões anteriores. Além disso, notou-se um aumento significativo dos valores de materiais como cola de contato (mais de 40 litros foram utilizados), o que exigiu ajustes de quantidades. As sobras carnavalescas garantiam os “toques finais”.

5 semanas de trabalho foram necessárias para a finalização dos elementos decorativos. Durante esse tempo, Milhazes e Serrano acompanharam o processo por videochamadas, sanando eventuais dúvidas. Observou-se, no barracão da Grande Rio, um cenário inusitado: salas esvaziadas, pouco barulho, algo radicalmente diferente do que é vivenciado às portas de um desfile. O número reduzido de trabalhadores permitiu que todas as medidas de segurança sanitária fossem respeitadas. A entrega dos fios e das peças avulsas, todos numerados e ensacados, começou a ocorrer na primeira semana de novembro, tendo sido encerrada no dia 12/11/2020, no ateliê da artista. Devido à fragilidade dos materiais e dos problemas de logística acarretados pela pandemia (como o atraso do carreto da seguradora que levou as obras para São Paulo), Milhazes optou por somente montar o *Gamboa III* no MASP, sem testes prévios.

A montagem do móvel, no subsolo do museu, foi iniciada no dia 10 de dezembro. No sábado, 11, a artista começou a definir o posicionamento dos discos e dos elementos decorativos avulsos, como esferas e ponteiros. Posicionado no centro do espaço expográfico, sobre uma espécie de “clareira” entre dezenas de telas de grandes proporções, a escultura se viu suspensa pouco antes da abertura, coroando um lugar pensado para eventuais apresentações da companhia de dança de Márcia Milhazes (algo impossibilitado, na inauguração, devido à pandemia de Covid-19) – daí o piso azul de linóleo, espécie de céu no chão. *Gamboa III* pairava sobre a maior retrospectiva da obra da artista (imagem 1) e guardava em sua materialidade (imagem 2), a um só tempo, a memória festiva dos carnavais anteriores e a melancolia gerada pela perspectiva do não-carnaval de 2021. Nos fios, as digitais de trabalhadores que dominam técnicas e saberes circulantes nos barracões. Híbridez e polissemia: nas flores desfolhadas, a intercessão entre as práticas artístico-culturais que se justapõem no interior das “fábricas do samba” e os conceitos que circundam a produção artística da “carnavalesca conceitual”.



Imagem 1: Visão panorâmica do subsolo do MASP, antes da abertura da exposição, em 17/12/2020. *Gamboa III* está dependurado ao centro. Foto dos autores.

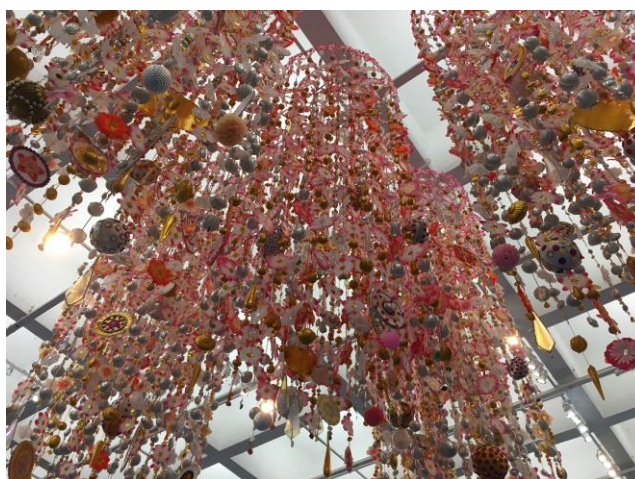


Imagem 2: A complexidade visual de *Gamboa III*, no MASP. Foto dos autores.

IV – Restos do não-carnaval

Clarice Lispector, no conto *Restos do Carnaval*, descreve o processo de confecção de uma fantasia de rosa, feita com o material (papel crepom) que sobrara da feitura de uma outra peça. Nos parágrafos iniciais, a narradora viaja nas memórias e evoca os carnavais da infância, em Recife: “E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 1998, p. 25). A potência poética de

uma fantasia confeccionada com as sobras de uma outra fantasia (acordes metalinguísticos) é evidente – não à toa é uma fantasia de rosa, um elemento floral associado ao desabrochar do cosmo, à brotação incessante da vida. Quando Beatriz Milhazes afirma que via uma loja de artigos carnavalescos como uma loja de “materiais de pintura”¹⁴, está dizendo que os fragmentos carnavalescos são a matéria da sua criação – o conceito maior que norteia as suas travessias artísticas em direção a outras paragens. *Gamboa III*, ao flutuar sobre telas de diferentes “fases”, é a síntese desse entendimento.

Durante as entrevistas concedidas no ato da abertura da exposição no MASP (rápidas e à distância, dado o contexto), a autora destacou o trabalho colaborativo e problematizou o status conquistado como “artista contemporânea”, posto que permitiu que ela abraçasse a linguagem carnavalesca das escolas de samba¹⁵ e conseguisse levar ao MASP uma escultura “nascida” no interior de um barracão, sob a coordenação de dois carnavalescos. Em diálogo com Amanda Carneiro, curadora assistente, a artista demonstrou não gostar de hierarquias culturais, daí o desejo de ver os museus ocupados por “obras assinadas por carnavalescos”. Os mesmos materiais e as mesmas técnicas de confecção que deram forma ao *Gamboa III*, na mostra *Avenida Paulista*, anualmente atravessam a Avenida Marquês de Sapucaí, em fantasias e carros alegóricos – obras que aos poucos, pé ante pé, questionam os olhares resistentes e, na trilha de Fernando Pinto, ocupam instituições dedicadas à arte contemporânea – caso da *Bandeira Brasileira*, de Leandro Vieira, exposta no MAM-Rio, em janeiro de 2021.

O arquiteto Miguel Pinto Guimarães, em artigo d’O Globo de 27/02/2020, descreve a “República do Brasil da Sapucaí”, lugar que exalta “verdadeiros heróis”, como Benjamin de Oliveira, Elza Soares e Joãozinho da Goméia; lugar cujas “referências” são “Pierre Verger, Beatriz Milhazes e Helio Oiticica” (GUIMARÃES, 2020). Entre *Gamboas* e *Parangolés*, segue a folia mostrando (e disputando) um amaranhado de fazeres artísticos. Segue a folia ofertando alguma esperança - ainda que flores artificiais compradas na SAARA, ainda que rosas, tão frágeis, de papel crepom.

¹⁴ A artista conta que “utilizava os tecidos de Carnaval em conjunto com a tinta. A Casa Turuna, na rua da Alfândega, era também a minha loja de ‘materiais de pintura’. Minhas composições eram construídas com lamê dourado, tecidos florais e acetinados geométricos (1981-1982)” (MILHAZES, 2018).

¹⁵ Milhazes já foi homenageada pelo samba: o final do enredo de 2017 da Paraíso do Tuiuti, intitulado *Carnaveidoscópio Tropifágico* e assinado por Jack Vasconcelos, exaltou o trabalho da artista como um reprocessamento dos ideais antropofágicos e tropicalistas. Ela desfilou na última alegoria do cortejo.

V – Referências bibliográficas

- AMARAL, Zózimo Barrozo do. *Obra de artista*. Jornal do Brasil – Caderno B, Rio de Janeiro, Ano XCII, n. 314, 20 de fevereiro de 1983, p. 3.
- ANTAN, Leonardo. *Fernando Pinto Maravilha: um ziriguidum tropicalista*. Desvio - UFRJ, Rio de Janeiro: 2017, ano 2, n. 3.
- APPLIN, Jo. Dentro e fora da escultura. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, Ivo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Beatriz Milhazes: Avenida Paulista*. São Paulo: MASP / Itaú Cultural, 2021.
- ARAUJO, Inês de; FERREIRA, Felipe; SÁ, Alexandre; SALDANHA, Cláudia; VERGARA, Luiz Guilherme; VIEIRA, Leandro. Entrevista com Leandro Vieira. *Concinnitas* – UERJ, Rio de Janeiro: 2020, v. 21, n. 37. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/51045/33818>. Acesso em 02/03/2021.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca*. Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ – Funarte/MinC, 1994.
- FERREIRA, Felipe. Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca. In: *Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009*. Rio de Janeiro: Formato3, 2009, p. 34.
- GUIMARÃES, Miguel Pinto. *A República do Brasil da Sapucaí*. O Globo, 27/02/2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/artigo-republica-do-brasil-da-sapucaia-24274199>. Acesso em 10/04/2021.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. Restos do Carnaval. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTINHO, Tetê. *Beatriz Milhazes*. Tpm - Páginas Vermelhas, 7 de agosto de 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/beatriz-milhazes>. Acesso em 27/03/2021.
- MELLO, Marcelo de. *Por que perdeu? Dez desfiles derrotados que fizeram história*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- MESQUITA, Ivo. Beatriz Milhazes: colar, gravar, pintar, transferir. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, Ivo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Beatriz Milhazes: Avenida Paulista*. São Paulo: MASP / Itaú Cultural, 2021.
- MILHAZES, Beatriz. *Beatriz Milhazes no Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2013. Entrevista disponível no seguinte sítio: <https://www.itaucultural.org.br/beatriz-milhazes-no-paco-imperial>. Acesso em 05/04/2021.
- MILHAZES, Beatriz. *A exposição carnavalesca que deslumbrou Beatriz Milhazes*. Folha de S. Paulo - Ilustríssima, Ano 98, n. 32.477, 4 de março de 2018.
- PEREIRA, Bárbara. *Estrela que me faz sonhar*. Histórias da Mocidade. Coleção Cadernos de Samba. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.
- TOLEDO, Giuliana de. *Todas as cores da Avenida Paulista*. O Globo – Segundo Caderno, Ano XCVI, n. 31903, 11 de dezembro de 2020, p. 6.
- VIEIRA, Cláudio. *O fantástico laboratório de adereços Sérgio Faria – Parte II*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://brasilfestasefolias.com.br/o-fantastico-laboratorio-de-aderecos-sergio-faria-parte-ii/>. Acesso em 05/04/2021.