



“DOS 7.000 COMPONENTES EU SOU 1”: CARLOS VERGARA E A DITADURA MILITAR; TEMPOS SOMBRIOS E O CARNAVAL COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Maurício Barros de Castro

Recebido em: 01/10/2017

Aceito em: 25/01/2018

Carlos Vergara Cacique de Ramos arte contemporânea carnaval

Carlos Vergara é um dos mais importantes artistas contemporâneos de sua geração, e seu trabalho com o Cacique de Ramos, um dos mais marcantes de sua trajetória artística. Este artigo mostra a importância do carnaval como espaço de criação para a arte contemporânea em tempos sombrios, marcados pela ditadura militar no Brasil.

“OF THE 7.000 COMPONENTS I AM 1”: CARLOS VERGARA AND THE MILITAR DICTATORSHIP, DARK TIMES AND THE CARNIVAL AS A CRIATIVE SPACE FOR CONTEMPORARY ART | Carlos Vergara is one of the most important contemporary artists of his generation and his work with Cacique de Ramos is one of the most outstanding of his artistic trajectory. This article shows the importance of carnival as a creative space for contemporary art in dark times, marked by the military dictatorship in Brazil. | Carlos Vergara, Cacique de Ramos, contemporary art, carnival.

Durante os anos 70, Carlos Vergara realizou o movimento que chamou de “olhar para fora” de seu ateliê. Munido de uma máquina fotográfica, ele registrou e participou ativamente dos carnavais do bloco Cacique de Ramos, nas ruas do Centro do Rio de Janeiro. O que fez o artista voltar sua atenção para esse grupo de foliões, diante do vasto universo do carnaval carioca, foi o gesto político do Cacique em plena ditadura militar: “Dos 7.000 componentes eu sou 1”, dizia um emblema do grupo nos anos 70. Em meio à perseguição aos “comunistas”, aos egos inflados e à estrutura hierarquizada de blocos e escolas de samba, o Cacique era uma voz dissonante, que afirmava, ao mesmo tempo, a igualdade entre os membros do bloco e a particularidade de cada um.

Criado no início dos anos 60, por um grupo de jovens moradores do bairro de Ramos, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, o Cacique tomava conta das ruas do Centro reunindo uma multidão

Carlos Vergara, fotografias carnaval, anos 70

de pessoas vestidas de “índio”.¹ Atualmente, o número de integrantes do Cacique já não é mais o mesmo, o que não impede o bloco de continuar desfilando ativamente no carnaval.

O olhar do artista sobre o Cacique resultou num dos mais importantes intercâmbios entre arte contemporânea, cultura popular e fotografia no Brasil. Ao mesmo tempo, evidenciou a importância do carnaval para Vergara — num momento de violenta repressão — como espaço de criação artística.

Conforme o artista escreveu em seu livro *Sudário*, “Tudo começa em 1970, com uma vontade irresistível de olhar para fora do ateliê e produzir um trabalho fruto da surpresa e do embate com o desconhecido”. Ele se refere a um gesto nessa direção, que assim descreveu: “De olhos fechados, decidi passar minha mão sobre a região costeira do mapa do Brasil e aleatoriamente parar com o indicador sobre um ponto. Quando abri os olhos, meu dedo indicava a cidade de Povoação, na foz do rio Doce, no estado do Espírito Santo”.² Acompanhado de Bina Fonyat, Vergara partiu em direção ao município capixaba. O conjunto de imagens que resultou dessa viagem, com o nome Entradas e Bandeiras, foi exposto no MAM-Rio, em 1972.

Nesse mesmo ano, Vergara iniciou seu trabalho com o carnaval e expôs as primeiras imagens do Cacique de Ramos na Ex-Posição, uma mostra coletiva, também realizada no MAM-Rio, organizada pelo artista.³ Ele explicou, num seminário sobre arte e política, os motivos que o levaram a direcionar seu olhar para o bloco carnavalesco:

o movimento que foi feito, este de olhar para fora, me levou a descobrir um conjunto como o Cacique de Ramos, que tinha um discurso absolutamente político e organizado; “nós somos 7 mil e somos todos caciques, somos todos iguais e somos todos diferentes”, um

*discurso absolutamente organizado sobre isso, que é o que me interessa. E a operação chamada de arte minha foi de deslocar daquele lugar do carnaval, que é um pouco o lugar do esquecimento, para um outro lugar, o museu, que é um lugar de memória, de lembrança e de permanência.*⁴

Vale ressaltar que a obra de Vergara com o Cacique de Ramos é amplamente marcada por uma abordagem antropológica e pelo método da pesquisa de campo. Conforme afirmou o artista em entrevista a Marcos Lontra Costa: “Durante doze anos trabalhei sobre o Carnaval não só em nível de documentação, mas com investidas ‘antropológicas’...”⁵

Assim, no âmbito das relações entre arte e antropologia, busco dialogar com o trabalho do antropólogo George Marcus, que organizou, no final dos anos 90, ao lado do também antropólogo James Clifford, o projeto Writing Culture,⁶ que convidou intelectuais de diversas áreas para publicar artigos que colocavam em debate a autoridade antropológica de representação do outro por meio do texto etnográfico. Anos mais tarde, no artigo O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia, George Marcus avalia o resultado dessa empreitada apontando seus desacertos:

*As críticas do projeto Writing Culture, endereçadas ao texto etnográfico, além de não atingirem o método antropológico por excelência, a pesquisa de campo nos moldes malinowskianos, ajudaram a disseminá-la nas humanidades e nas artes. A pesquisa de campo tradicional, contudo, mostra-se inadequada aos novos temas de investigação da antropologia em um mundo mais complexo, integrado e fragmentado produzido pela globalização.*⁷

O artigo de Marcus baseia-se no trabalho do cenógrafo venezuelano Fernando Calzadilla. A partir dele Marcus “propõe a substituição do distanciamento e da limitação espacial da *mise-en-scène* malinowskiana⁸ pela cumplicidade entre observador e observado e pela pesquisa em campos multocalizados”.⁹ É dessa perspectiva do intercâmbio, em que o artista e o antropólogo não se subordinam aos limites de distanciamento do método etnográfico tradicional, que percebo o trabalho de Carlos Vergara com o Cacique de Ramos.

Essa perspectiva é importante para compreender os diversos aspectos que permeiam as conexões entre arte contemporânea e cultura popular, uma vez que se trata de processos que envolvem relações desiguais de poder, negociações e tensões. Considerando que o artista possui uma autoridade de representação sobre o “outro” catalisador de sua obra, é necessário promover esta reflexão, principalmente num “momento em que a representação intercultural está hoje mais do que nunca em xeque”.¹⁰

Carlos Vergara, fotografia carnaval, anos 70



Por isso a busca da “cumplicidade entre observado e observador”, ainda que o trabalho de produzir o texto etnográfico coloque o antropólogo em condição diferenciada daquela do artista, que está livre das condições impostas ao etnógrafo, pois este “não pode romper com o propósito de documentação realista ou naturalista historicamente imbuído na etnografia e que dela emerge”, ao contrário do artista, que pode “fixar a expressão realista em formas inusitadas e críticas”.¹¹

Buscar as relações entre arte e antropologia, portanto, não é algo improvável. Ao contrário, há conexões históricas entre artistas e antropólogos, reunidos em torno dos museus ocidentais e das coleções de objetos etnográficos, usurpados de seus locais de origem pelas missões coloniais europeias do final do século 19 e início do 20. Por esse motivo o legado imperialista da antropologia tem sido alvo da crítica pós-colonial, principalmente dos chamados estudos culturais. Da mesma forma, a concepção de arte primitiva cultivada por etnógrafos entusiasmou as vanguardas artísticas europeias do início do século 20, encantadas com o vigor e a pulsão criativa do chamado primitivismo, que rompia com o racionalismo cartesiano e que teve impacto em obras de artistas, como o espanhol Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, seu quadro que traz representações de máscaras africanas, é um exemplo dessas conexões.

No início do século 20, o método da etnografia leva os antropólogos a deixar os chamados gabinetes coloniais e buscar entender as culturas do “outro” por meio da pesquisa de campo, no lugar da leitura de relatos de viajantes e missionários. Em meados do século, no entanto, é a vez de os antropólogos retornarem aos museus ocidentais, dessa vez motivados pela crítica às exposições de arte e curadorias que, de acordo com Sally Price, silenciam os subalternos.¹²

Ao mesmo tempo, a arte contemporânea recupera as conexões com a antropologia. Um dos artigos mais emblemáticos sobre o assunto é O artista como etnógrafo, de Hal Foster,¹³ publicado inicialmente no livro *Traffic in culture: refiguring art and anthropology*,¹⁴ organizado, não por acaso, por Fred Myers e George Marcus. Nele, Foster critica justamente a busca do artista pelo papel do etnógrafo, a princípio com a perspectiva política de atuar junto a determinadas comunidades. O crítico apontava para a ausência de engajamento de projetos nessa direção, como os *site specific*, os quais, em sua avaliação, apenas contribuem para manutenção do sistema mercadológico da arte e da centralidade do artista sobre a cena, enquanto as comunidades que originaram os projetos permanecem como coadjuvantes, representadas, muitas vezes, de forma duvidosa pelo artista.

No caso específico de Vergara e o Cacique, como já dito, o contexto político da época, marcado por forte autoritarismo e repressão, teve grande impacto nas instituições artísticas e motivou o “olhar para fora” dos ateliês e museus. O que artistas como Vergara buscavam ao se lançar nesse movimento era um encontro com a realidade social do Brasil, também representada em suas culturas populares. Esse cenário foi assim descrito por Vergara:

No começo dos anos 70, não tínhamos mais as ações coletivas de 1965, 1966, 1967, etc. Ações em que uns animavam os outros. Eu havia conseguido uma data para uma exposição no MAM, no terceiro andar, e resolvi transformar numa coletiva. Era o jeito de mostrar o contexto. O trabalho não existe sem isso. Paralelamente, com Bina Fonyat, Roberto Maia e outros amigos fotógrafos, alguns até amadores, resolvemos “olhar para fora”.¹⁵

Vergara foi atraído pelo carnaval de rua, evento popular que ele percebia como um ritual que transita entre o político e o onírico, que promove a inversão de papéis sociais e a liberação sexual. As imagens que produziu sobre o Cacique de Ramos mostram seu olhar nessa direção. Uma parte delas foi reunida em *Carlos Vergara: fotografias*, um volume totalmente dedicado a seu trabalho com o carnaval de rua carioca. Na entrevista que concedeu ao crítico Paulo Sergio Duarte, publicada nesse livro, Vergara refletiu sobre o impacto do carnaval sobre sua trajetória, no início dos anos 1970:

O carnaval de rua era uma coisa importante, no sentido que o establishment deixa o Centro da cidade, sai das ruas do Centro, que é tomado por manifestações populares de toda ordem, até manifestações políticas. O morro desce, o subúrbio vai para o Centro, de caminhão, de ônibus, de trem, e você tem, então, manifestações populares irônicas e críticas. Uma das fotos do livro, por exemplo, é o negro que tem a palavra “poder”, escrita no peito, na pele. Pra mim, pessoalmente, acontece a descoberta do Cacique de Ramos. Sete mil pessoas que escolheram se tornar iguais, num evento que incentiva a exacerbação da individualidade. Eles escolheram se tornar um coletivo. Dos sete mil, eu sou um. Todos são caciques. Mais do que uma festa, o Carnaval é um ritual popular. Um ritual de passagem. Foi isso que deu vontade e fiquei observando por alguns anos.¹⁶

Ainda que seu foco principal fosse o bloco de foliões de Ramos, o olhar de Vergara também estava voltado para as imagens que margeavam as “bordas” do Cacique. Um exemplo importante, citado por Vergara, é a imagem de três jovens negros com a palavra “poder” inscrita no peito

nu. A força dessa imagem se mantém no cenário da arte contemporânea, como é possível comprovar observando exposições recentes em que a obra teve posição de destaque, como em *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*,¹⁷ montada entre 27 de maio de 2014 e 10 de maio de 2015 no Museu de Arte do Rio (MAR), com curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz. Curiosamente, mais de 40 anos depois, um homem se reconhece como um dos jovens negros com a palavra “poder” no peito fotografados por Vergara, ao ver a imagem na exposição. A página do Museu de Arte do Rio no Facebook publicou um *post* sobre o assunto.

Este é Sidney de Araújo Lima, o homem à esquerda no verso da capa do catálogo Do Valongo à Favela: imaginário e periferia, quase 45 anos depois. À direita está seu irmão, Luiz

de Araújo Lima. Sidney nos contou um pouco sobre o momento em que foi fotografado pelo artista Carlos Vergara, na Central do Brasil:

“Três homens negros, sem camisa, com o cabelo descolorido, na ditadura militar, eram tidos como vagabundos. Naquele dia, fomos presos. Mas viemos de trem, de Oswaldo Cruz, para divulgar nossa equipe de soul, Alma Negra. Era o Carnaval de 1972. Nós tínhamos uma ala na Portela que era a ala do poder. Pra não usar o power, do black power, escrevemos ‘poder’.”¹⁸

A história narrada por Sidney abre novas possibilidades de compreensão das relações entre as escolas de samba e o movimento Black Power em Madureira, bairro da Zona Norte do Rio de

Carlos Vergara, *Poder*, 1972



Janeiro. Mais ainda, traz elementos para pensar as tensões entre arte, música e relações raciais no contexto da ditadura militar.

Trajetórias: arte e alteridade

Nascido em 1941, no Rio Grande do Sul, e radicado no Rio de Janeiro desde os anos 50, Carlos Vergara é um dos mais importantes artistas contemporâneos de sua geração, e seu trabalho com o Cacique de Ramos, um dos mais marcantes de sua trajetória artística. Além disso, trata-se de um dos exemplos mais emblemáticos da busca do carnaval como espaço de criação em meio ao fechamento dos espaços públicos e ações coletivas, resultado do acirramento do aparato repressor militar, a partir de 1968, quando é instaurado o ato institucional número 5.

Discípulo de Iberê Camargo, de quem foi assistente, Vergara fez parte do grupo de jovens pintores brasileiros que participou da histórica Opinião 65, com curadoria da crítica de arte Ceres Franco e do marchand Jean Boghici. Em um voo que partia de Ibiza para Barcelona, o casal resolveu “apresentar no Rio de Janeiro uma exposição reunindo os artistas brasileiros ligados à Nova Figuração e os artistas estrangeiros associados à Figuração Narrativa da Escola de Paris”.¹⁹ O resultado dessa iniciativa, nas palavras de Frederico de Moraes, foi a construção de um “ícone da arte brasileira”. Para o crítico: “Decorrido meio século de sua realização, Opinião 65 continua sendo tão icônica para a arte contemporânea brasileira quanto foi, por exemplo, a Semana de 1922 para a arte moderna brasileira”.²⁰

O grupo de jovens pintores do qual Vergara fazia parte era composto por Rubens Gerchman, Antonio Dias, Antônio Manuel, Roberto Magalhães e Pedro Escosteguy, artistas reunidos depois do golpe militar de 1964 e que ficaram conhecidos como

integrantes da Nova Figuração Brasileira. De acordo com Luiz Camilo Osório, tinham um diferencial importante:

*Surgia também um novo tipo de participação distinta daquela mais sensorial que vinha do neoconcretismo, assumindo uma entonação mais antropológica e social. Isso acontecia, em parte, como resposta ao fechamento da cena política, mas também em função da contaminação mais aberta das poéticas em relação à cultura popular.*²¹

Estes dois aspectos, o fechamento da cena política e a abertura das poéticas em relação à cultura popular, nos anos 60 e 70, foram fundamentais para o grupo de artistas da geração de Vergara, a ponto de Rubens Gerchman, em reportagem assinada por Mario e Vera Pedrosa, na revista *Realidade*, em 1966, fazer a seguinte declaração sobre o grupo da Nova Figuração:

*Somos um grupo na medida em que procuramos uma comunicação mais direta com o público. Cada um de nós procura modificar a realidade através de uma ação crítica. Não concordo quando dizem que somos seguidores da “Pop-Art” ou do dadaísmo. Acho que poderíamos classificar nosso trabalho de realismo crítico.*²²

Esse “realismo crítico” moveu o “olhar para fora” de Vergara em direção ao carnaval de rua do Rio de Janeiro, nos anos 70. Assim, também se tratava de buscar a compreensão de “outra” realidade, da qual o artista não fazia parte. O carnaval, como espaço de criação, trazia a possibilidade de contato com profunda alteridade: “Um cara como eu, formado técnico em química, alfabetizado no Mackenzie, em São Paulo, jogador de voleibol do Posto 6 de Copacabana, dançarino de *rock’n roll*... Era uma vontade de olhar para o Brasil, de me impregnar dessa coisa.”²³



Cacique de Ramos, anos 70 Foto: Carlos Vergara

A singularidade do material utilizado, inicialmente, na indumentária do Cacique, é outro aspecto importante que chamou a atenção de Vergara e interessou seu amigo Hélio Oiticica. Assim como Vergara, ele articulava o carnaval como um espaço de criação artística em tempos sombrios. Oiticica também participou do Opinião 65 com uma apresentação histórica e, ao mesmo tempo, polêmica. Conforme descreveu Marx Perlingeiro,

O tom dissonante, e, ao mesmo tempo, o destaque da exposição, foi a apresentação, pela primeira vez, do Parangolé – coletivo do jovem artista Hélio Oiticica. Este leva a escola de samba Mangueira para dentro do museu, vestindo “capas” ou portando estandartes e tendas. O fato causou grande indignação aos dirigentes do museu, que expulsaram o artista

*e seus companheiros. Eles foram, então, se apresentar nos jardins, com a participação de todos os presentes.*²⁴

Em 1972, quando Vergara iniciou seu trabalho com o Cacique de Ramos e a violência da ditadura militar se agravava, Hélio Oiticica morava em Nova York. O artista e passista da Mangueira estava interessado na corporeidade proposta pelas fantasias originais do Cacique, na qual identificava similaridades com o Parangolé. Vergara descreveu a fantasia:

*a genial silk screen do Cacique de Ramos, que se comprava impressa, como uma gravura, num tecido de vinil, se recortava em casa e montava sobre o corpo, como um Parangolé do Hélio. Mandei para Nova York a pedido dele.*²⁵

A singularidade do Cacique de Ramos em meio ao universo do carnaval de rua carioca se configurou como um espaço de criação para Vergara, diante dos tempos sombrios que marcavam a cena artística e política brasileira, durante o período mais repressivo e violento da ditadura militar. O instrumento que utilizou para registro do carnaval foi a máquina fotográfica, numa época em que a fotografia ainda não havia alcançado os museus e galerias de arte. De acordo com Vergara: “A fotografia era mesmo tratada como um material básico. Despretensiosamente”.²⁶ O que o levou a manipular as imagens nos anos 70.

*Houve mostras de coisas a partir das fotografias. Desenhos incorporando detalhes de uma fotografia, com detalhes de outra, junções. O que hoje você pode fazer através do Photoshop eu fazia à mão. Utilizando a fotografia projetada, desenhava em cima. O trabalho, por exemplo, de 1979, que vai para a Bienal de Veneza de 1980, utiliza essas fotografias dos anos 1970. Aquele desenho.*²⁷

Como afirma Paulo Sérgio Duarte: “Muitas dessas fotos poderiam estar presentes num clássico da nossa antropologia urbana, *Carnavais, malandros e heróis*,²⁸ de Roberto da Matta”.²⁹ O carnaval surgiu como um tema importante, em meio aos tempos sombrios da ditadura militar, também para a antropologia brasileira. E talvez não seja coincidência o fato de que tanto o artista quanto o antropólogo estivessem, nos anos 70, interessados naquela festa e tenham feito trabalhos emblemáticos sobre o ritual carnavalesco.

A memória do carnaval como um espaço de criação em tempos sombrios permanece nos dias atuais, quando o cenário político se apresenta também nebuloso. Em 2016, muitas décadas depois, numa exposição dedicada às fotografias de Vergara,³⁰

uma imagem apresenta o velho emblema do Cacique. Na montagem fotográfica, na margem direita, vários caciques surgem sentados na avenida, à espera do desfile. No canto esquerdo é possível vislumbrar o perfil do índio que representa o bloco, com os dizeres abaixo da imagem: “Dos 7.000 componentes eu sou 1”.

NOTAS

1 Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

2 Vergara, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário*. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2014: 3.

3 Ex-Posição (1972, Rio de Janeiro, RJ). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento239790/ex-posicao-1972-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em 5 abr. 2018.

4 Disponível em: <http://www.carlosvergara.art.br/pt/videos/>.

5 Costa, Marcos Lontra. Reflexão e prazer. *Módulo*, outubro de 1983: 39.

6 Clifford, James; Marcus, George. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1968.

7 Marcus, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004: 133.

8 Marcus se refere a Bronislaw Malinowski, antropólogo polonês que passou a maior parte do tempo entre 1915 e 1918 nas ilhas Trobriand (próximo

da Nova Guiné). O resultado dessa etnografia foi seu clássico livro *Os argonautas do Pacífico ocidental*.

9 Marcus, op. cit.: 133.

10 Clifford, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008: 34.

11 Marcus, op. cit.: 137.

12 Price, Sally. Silenciando os subalternos. In: Lima Filho, Manuel Ferreira; Martins, Dilamar Cândida; Nunes, João Horta (Org.). *Subalternidades, fluxos e cenários*. Goiânia: Editora da PUC-Goiás, 2012.

13 Foster, Hal. O artista como etnógrafo. In: *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaif, 2014.

14 Marcus, George; Myers, Fred (Org.). *Traffic culture: reconfiguring art and anthropology*. Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press, 1995.

15 Vergara, Carlos. *Carlos Vergara: fotografias*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2007: s.p.

16 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

17 Cardoso, Rafael; Diniz, Clarissa. *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Rio de Janeiro: Editora MAR-Museu de Arte do Rio, 2016.

18 <https://www.facebook.com/museudeartedorio/photos/a.367338076679129.87950.359810817431855/1161483140597948/?type=3&theater>.

19 Perlingeiro, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015: 21.

20 Perlingeiro, op. cit.: 30.

21 Texto de curadoria da exposição *Opinião 65: 50 anos depois*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

22 Pedrosa, Mario; Pedrosa, Vera. Essa é a arte de nosso tempo. *Realidade*, agosto de 1966: 54.

23 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

24 Perlingeiro, op. cit.: 23.

25 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

26 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

27 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

28 Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1979.

29 Vergara, 2007, op. cit.: s.p.

30 Carlos Vergara: percurso em imagens, com curadoria de Pedro Karp Vasquez, realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

Maurício Barros de Castro é doutor em História pela USP e professor adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Também atua como escritor, pesquisador e curador. Publicou, entre outros, o livro *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica* (2.ed., *Azougue Editorial*, 2013) e realizou a curadoria da exposição *Carlos Vergara: Carnavais Revelados* (Galeria Índica, Ipanema, 2016), parte da pesquisa que vem desenvolvendo, desde 2015, sobre a obra do artista com o *Cacique de Ramos* e o *carnaval de rua carioca durante os anos 70*.