

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Ratos e urubus e as estratégias para atravessar o popular e o contemporâneo

Pedro Ernesto Freitas Lima, Universidade Estadual do Paraná (Unespar)/
<https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>
ped.ernesto.din@gmail.com

Resumo

Trataremos aqui da exposição *Ratos e urubus* (2019-2020) realizada no Centro Cultural São Paulo, idealizada pela colecionadora Alayde Alves e curada por Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo, e que propôs diálogos entre o desfile da escola de samba Beija-Flor, realizado em 1989 pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, e obras de arte contemporânea. A partir de problemáticas envolvendo curadoria, exposição e colecionismo privado, discutiremos estratégias que essas dimensões empregaram de modo a tensionar e propor atravessamentos entre aquilo que convencionalmente é entendido como “arte popular” e como “arte contemporânea”.

Palavras-chave: Curadoria. Colecionismo privado. Arte contemporânea. Arte popular. Escola de samba.

Abstract

This text deals with the *Ratos e urubus* exhibition (2019-2020) held at Centro Cultural São Paulo, conceived by art collector Alayde Alves and curated by Thais Rivitti and Carlos Eduardo Riccioppo. That proposed dialogues between the Beija-Flor samba school parade, held in 1989 and idealized by the carnavalesco Joãozinho Trinta, and contemporary art works. From issues involving curatorship, exhibition and private collection, we will discuss strategies that these dimensions employed in order to tension and propose crossings between what is conventionally understood as “popular art” and as “contemporary art”.

Keywords: Curatorship. Private collecting. Contemporary art. Popular art. Samba school.

A condição expositiva enquanto espaço de negociação e de disputa de poder e narrativas, para além da reiteração de valores e significados culturais estabelecidos, vem sendo provocada por curadorias que cada vez mais experimentam aproximações e montagens que tensionam e questionam hegemonias. Por meio de práticas que podem ser descritas como “historicidade viva” (ALVES, 2010), “inscrições efêmeras” (CESAR, 2015), “promiscuidades” (LIMA, 2020), torções, entre outros, curadorias testam possibilidades e deslocamentos de narrativas e de categorias, provocando ainda noções de autoria e de ética (BISHOP, 2015, p. 274). Nessa comunicação, nos deteremos sobre a exposição *Ratos e urubus* (2019-2020) e, a partir de apontamentos sobre problemáticas envolvendo curadoria, exposição e colecionismo privado, discutiremos estratégias curatoriais e expositivas, articuladas com o colecionismo, que tensionam e propõem um atravessamento entre aquilo que convencionalmente é entendido como “arte popular” e “arte contemporânea”.

A exposição *Ratos e urubus*, idealizada pela colecionadora Alayde Alves e realizada pelos curadores Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo no Centro Cultural São Paulo entre 2019 e 2020, propôs um diálogo entre o trabalho do carnavalesco Joãozinho Trinta e obras de artistas contemporâneos. Tal exposição partiu do interesse de Alves em publicizar parte de sua coleção e pesquisa dedicada ao carnavalesco, construída dentro de um registro do que chamamos de “arte popular”, a qual foi tensionada e provocada a desdobrar seus sentidos ao ser colocada em exposição junto à arte contemporânea, em uma instituição de mesmo segmento.

Essa problemática faz parte de um contexto observado desde pelo menos o início dos anos 1980, referente à recorrência da presença de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro, de distintos modos, em exposições realizadas em espaços dedicados, a princípio, à arte contemporânea, o que tem chamado a atenção para novos contornos e interesses que motivam trânsitos entre esses dois campos. Essa questão nos aparece como relevante uma vez que se relaciona com uma das problemáticas fundamentais da História da Arte, a saber, o modo como a disciplina delimita seus objetos de estudo, constrói narrativas para os mesmos, e como agentes diversos, entre eles colecionadores e curadores – o foco de interesse da nossa proposta –, participam desse processo. As recentes discussões e demandas pela de(s)colonização da disciplina apresenta novas dimensões para o mencionado problema, nos exigindo a observação e a formulação de novas perguntas para esses processos que ampliam e reconfiguram o escopo da História da Arte.

A exposição *Ratos e urubus* rememora o desfile da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis realizado em 1989 na Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, concebido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Esse evento se tornou célebre especialmente

pelo ato de apresentar em seu carro abre-alas uma grande escultura, encoberta por um plástico preto, que reproduzia o Cristo Redentor caracterizado como morador de rua. Uma faixa com o texto “Mesmo proibido olhai por nós!..” indicava que a alegoria havia sido objeto de censura, episódio esse que se transformou em uma imagem que circulou amplamente por jornais, revistas e pela televisão, acionando debates estéticos e políticos ao mesmo tempo em que era incorporada à nossa cultura visual. O Cristo se encontrava cercado por componentes também caracterizados como moradores de rua, representação que se estendeu pelos primeiros setores da escola e que contrastavam com o luxo e representações de poder diversas apresentadas na segunda parte do desfile (GOMES, 2008, p. 151-155). Tais representações contrastantes, endossada pelo discurso do carnavalesco, utilizavam a festa carnavalesca como espaço de debate político ao argumentar a necessidade de se pensar a pobreza e a fome inseparáveis da riqueza e da abundância, enquanto uma consequência da concentração de renda. Ainda a respeito do desfile, Rivitti afirma

Escancarar a hipocrisia dos discursos oficiais, de certa forma, tornou-se uma alegoria contundente do Brasil do fim dos anos [19]80. Talvez mais que qualquer obra de arte tradicional, exibida em museus nesse período, o desfile tenha sido capaz de despertar um imenso interesse de não especialistas – críticos de arte, artistas e pessoas do meio – e tenha conseguido envolver a população num debate a um só tempo estético e político. (RIVITTI, 2020).

Ao destacar o interesse pelo desfile de não especialistas – nesse caso nós do meio artístico institucional – Rivitti sublinha não só o transbordamento do mesmo de seu circuito próprio como também questiona: “afinal, a que circuito pertencem os desfiles das Escolas? Onde situá-los no campo da cultura?” (2020). A contrariedade de expectativas também é um critério para Riccioppo compreender a polêmica produzida por Trinta, em parte devido ao fato do carnavalesco fazer uma crítica social “dentro daquilo que todo mundo sempre gostou no Brasil, e que sempre tomou como um patrimônio nacional – o Carnaval” (RICCIOPPO; RIVITTI, 2019, p. 10), espaço esse geralmente dedicado à celebração e, inclusive, historicamente ufanista em muitos momentos (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 51-52).

Entre diferentes possibilidades levantadas pela colecionadora e pelos curadores, sendo a mais importante a impossibilidade de expor vestígios materiais do desfile, dado seu caráter efêmero e à ausência de iniciativas institucionais de preservação e memória do mesmo, optou-se por partir dos temas e problemáticas apresentados pelo desfile e colocá-los em diálogo com obras de arte contemporânea. Entre essas questões, consideradas ainda pertinentes em nossos dias, estavam a censura à arte motivada por critérios religiosos e morais; a precarização dos direitos e das condições

sociais; problemas ambientais relacionados ao espaço urbano, especialmente o lixo e a poluição; a fome e o desperdício; o gozo e a sexualidade do carnaval.

Para a realização de *Ratos e urubus*, além de registros audiovisuais do desfile produzidos pelas emissoras de televisão Rede Globo e Manchete, a gênese da exposição consistiu em documentos e obras pertencentes à coleção de Alayde Alves, particularmente desenhos de Cláudio Urbano e fotografias de Valtermir Miranda.

Colecionadora de arte desde o início dos anos 2000, Alves passou a se interessar pelo universo do carnaval a partir de 2008, quando entrou em contato com desenhos preparatórios para o mencionado desfile de autoria de Urbano (figura 1), colaborador de Trinta, e fotografias de Miranda que registraram o cotidiano no barracão da Beija-Flor (figura 2)¹. Os desenhos de Urbano, as fotografias de Miranda e registros audiovisuais dos desfiles dividiram o espaço expositivo com obras de Arnaldo Antunes, Edu Marin, João Simões, Nuno Ramos, Raphael Escobar e o coletivo Cupins das Artes², todas elas comissionadas. Também integravam a exposição trabalhos de Augusto de Campos, pertencente à Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, pertencentes à Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel, e Márcia X, pertencentes ao Arquivo X do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).



Figura 1.
Cláudio Urbano, Estudo para carro alegórico do Apocalipse, 1988.
Grafite sobre papel, 345 x 32 cm.
Acervo Alayde Alves.
Fonte. Bando de dados Joãosinho Trinta – Arte do Carnaval.

1 Alayde Alves em entrevista concedida ao autor em 19 de setembro de 2021.

2 Coletivo de marcenaria formado em 2018 integrado por Carlos Souza da Silva, Durval da Silva de Oliveira, Antonio Carício Matias Pereira, Diego da Costa Zacarias. Formado por moradores de rua, o coletivo é mediado por Raphael Escobar no contexto do ATENDE 5, equipamento de acolhida da prefeitura de São Paulo, a partir da perspectiva da Economia Solidária e da Redução de Danos. Atuam na reutilização de madeira de caixas de frutas e pallets descartados para a produção de móveis e utensílios diversos (RICCIOPPO; RIVITTI, 2019, p. 22).

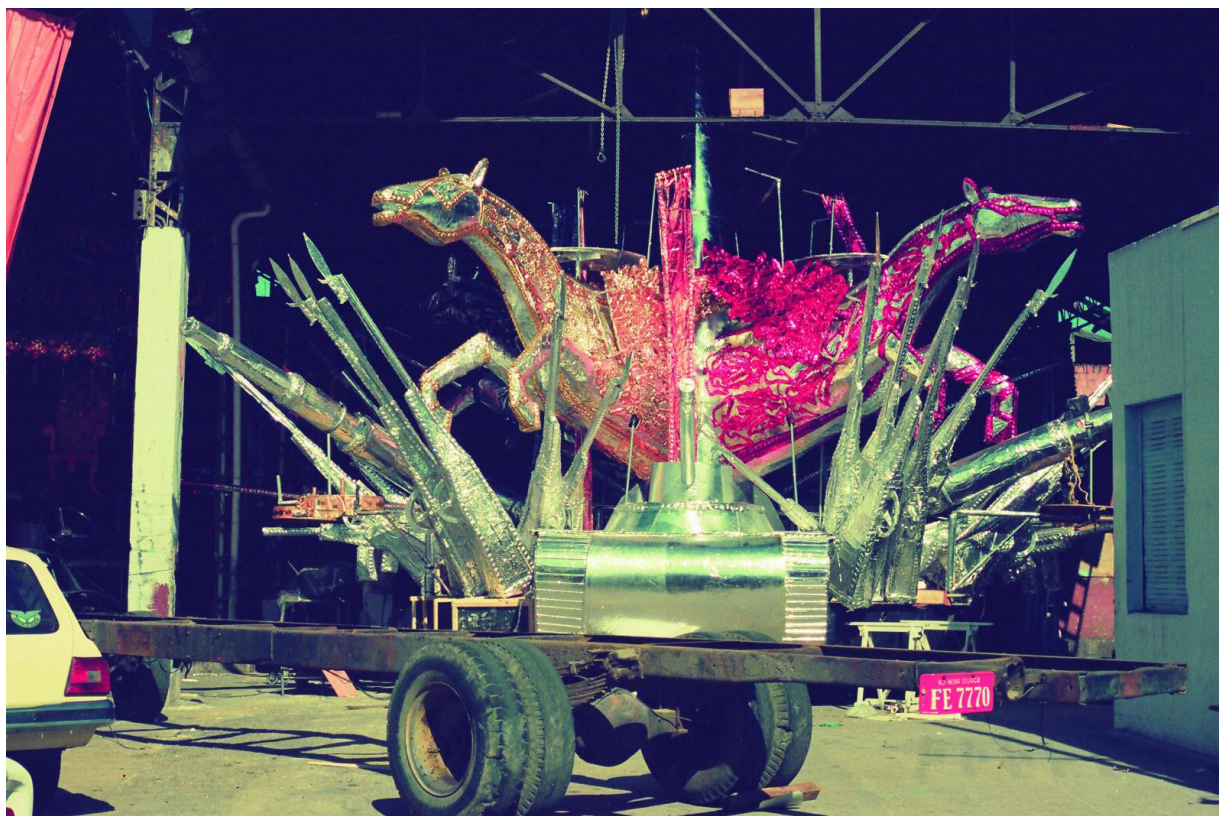


Figura 2.

Valtemir Miranda,

Cena de barracão com carro alegórico Lixo da Guerra (Os quatro cavaleiros do apocalipse), 1989.

Fotografia.

Acervo Alayde Alves.

Fonte. Bando de dados Joãozinho Trinta – Arte do Carnaval.

Considerando nosso interesse na presente ocasião de discutir formas de publicização da arte e de sua inserção em narrativas por meio de instituições e agentes diversos, nos deteremos sobre a dimensão referente à relação entre curadoria e colecionismo. Relações diversas e complexas entre ambos são sugeridas pela seleção, montagem e arranjos espaciais de obras. Entre elas, apontamos dois efeitos.

O primeiro diz respeito aos jogos de legitimação e atualização da coleção de Alves, o que pode ser observado na montagem da exposição, particularmente em um dos espaços configurado na forma de corredor no qual três pares de fotografias de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, da série *Swinguerra* (2019), dispostas em ambos os lados, antecediam, de um lado, desenhos de Cláudio Urbano e fotografias de Valtemir Miranda e, do outro, uma pintura do início dos anos 1990 de Nuno Ramos feita com acúmulo de materiais descartados, além de um vídeo do desfile ao fundo (figura 3). O grupo de obras desdobrava aspectos presentes no desfile, como a potência do

lixo e dos materiais descartados, explícito no trabalho de Ramos; e a organização de grupos de pessoas que constroem suas identificações por meio de espetáculos nos quais mobilizam seus corpos, indumentárias, performances, coreografias e narrativas, prática comum a integrantes de escolas de samba e a grupos de dança pop urbanos representados no trabalho de Wagner.

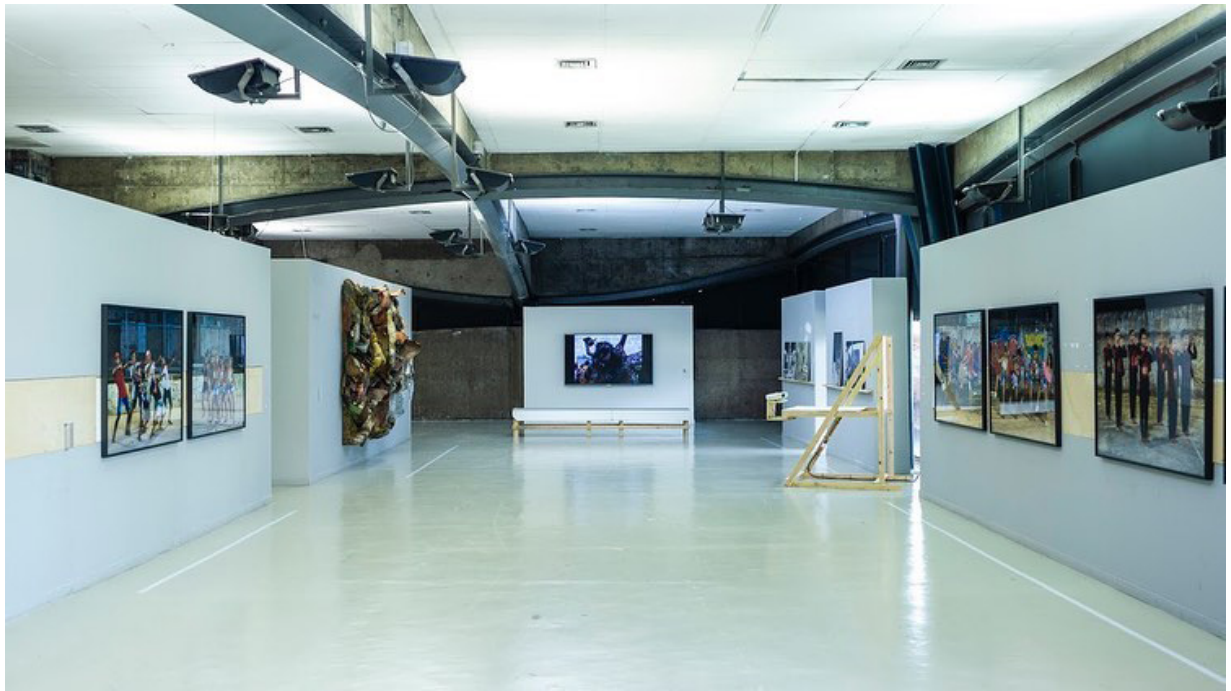


Figura 3.

Vista da exposição *Ratos e urubus*, CCSP, São Paulo, 2019 a 2020.

Fonte. @exposicaoratoseurubus, Instagram. 16 dez. 2019.

Crédito da imagem. Claus Lehman

Além da troca de sentidos, ressaltamos a troca de legitimação que esse arranjo curatorial produziu. Sabemos que historicamente a “arte popular” carregou o prestígio de seus colecionadores e mediadores, os quais costumam ser percebidos como “descobridores”. Em *Ratos e urubus*, além da relação entre obra e colecionadora, a curadoria, ao aproximar os desenhos de Urbano e as fotografias de Miranda a trabalhos de artistas contemporâneos de circulação e prestígio nacional e internacional, não só tensiona categorias como também desempenha a função de legitimar e atualizar a coleção de Alves.

O segundo efeito dessa aproximação são as trocas entre o chamado “popular” e a arte contemporânea no âmbito do processo, particularmente nas obras comissionadas que

priorizam o diálogo com o desfile nos seus modos de produção. Segundo Riccioppo, a curadoria propunha “encontrar, entre a arte contemporânea e o Carnaval, coincidências nos modos de fazer, nos modos de produzir imagens” (RICCIOPPO; RIVITTI, 2019, p. 9). Trata-se de uma perspectiva distinta daquela observada em exposições, particularmente a partir do final dos anos 1980, que propunham uma assimilação do “popular” de vetor único, no sentido de “reconhecer” sua dimensão artística tendo como parâmetro obras de arte e narrativas canônicas e hegemônicas (ANJOS, 2005, p. 30-32; MESQUITA, 2018, p. 46, PRICE, 2000, p. 59). *Ratos e urubus* avança nesse sentido ao apresentar obras tendo como referência a especulação sobre seus processos poéticos.

Os saberes empregados na construção de alegorias no barracão de escola de samba, especialmente os de ferragem e marcenaria, documentados pelas fotografias de Miranda, são tomados como referência para os processos de Edu Marin em *Geral* (2019) (figura 4) e de Raphael Escobar que, em parceria com o coletivo Cupins das Artes, produziu *Jesus* (2019) (figura 5). Ambos tomam como insumo a madeira empregada como material expográfico utilizada e descartada pela exposição anterior realizada no mesmo espaço do CCSP e, no caso de Escobar, caixotes descartados no Ceasa de São Paulo.



Figura 4.

Edu Marin, *Geral*, 2019.

Reordenação de mobiliário expositivo existente e produção de objetos a partir de suas modificações.

Fonte. @exposicaoratosourubus, Instagram. 30 nov. 2019.

Crédito da imagem. Thiago Sguoti

Figura 5.

Raphael Escobar e os Cupins das Artes (Carlos Souza da Silva, Durval da Silva de Oliveira, Antonio Caricio Matias Pereira, Diego da Costa Zacarias), *Jesus*, 2019.

Madeira e impressão em lona.

Fonte. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/lixo-luxo-e-a-roga-pelos-proibidos/>>

Acesso set. 2021.

Além do processo empregado que evoca a desmontagem e reaproveitamento de alegorias carnavalescas, aspecto que a cenografia reiterou ao não pintar as paredes e deixar visível marcas referentes à exposição anterior realizada naquele mesmo espaço, os trabalhos de Marin e Escobar evocam dois elementos importantes do desfile: a escultura do chamado “Cristo proibido” presente no caro abre-alas, e a interação com o público das arquibancadas do sambódromo da avenida Marquês de Sapucaí. Em *Geral*, Marin propõe uma relação entre o público visitante de *Ratos e urubus* e os demais frequentadores do CCSP, deslocando ambos para o lugar de, simultaneamente, espectadores e performers.

Entendemos que essa exposição deve ser compreendida como desdobramento da coleção de Alayde Alves e do arquivo *Joãosinho Trinta – Arte do carnaval*, organizado em um banco de dados e mantido pela colecionadora desde 2018 em parceria com pesquisadores e curadores³. Nesse banco de dados encontram-se fotografias, catálogos, textos, vídeos e depoimentos que documentam a exposição *Ratos e Urubus*; os mencionados desenhos de Urbano e fotografias de Miranda; imagens e textos dos enredos desenvolvidos por Joãosinho Trinta; a monografia de Alves publicada em 2010 sobre o carnavalesco; e, finalmente, catálogos referentes a outras exposições que trataram do trabalho de Joãosinho Trinta em espaços dedicados à arte contemporânea⁴.

Em entrevista concedida para nossa pesquisa, compreendemos que Alves constantemente se desvia da noção considerada estabelecida de colecionadora de modo a ampliá-la, reivindicando para si a condição de articuladora, pesquisadora e fomentadora daquilo que chama de “artes do carnaval”, o que é expresso no seu envolvimento em diversas formas de reverberação da exposição, e consequentemente da coleção. Caso ainda do perfil criado na rede social Instagram (@exposicaoratoseurubbus) que, além de disponibilizar fotografias, vídeos e textos que documentaram a exposição e atividades relacionadas – entre elas debates, visitas mediadas e sua repercussão na mídia –, também se utilizou da popularidade dos “memes” como estratégia de divulgação e engajamento para o evento (figura 6).

3 Atuaram na construção do arquivo *Joãosinho Trinta – Arte do carnaval* os pesquisadores Bruno Favaretto e Tatiana Ferraz. Outros projetos se desdobram a partir do arquivo e da coleção de Alayde Alves, como o *No barracão*, idealizado por Alves em parceria com Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thaís Rivitti, cuja proposta é fomentar olhares das chamadas “artes institucionalizadas” para os desfiles de escolas de samba. Para acessar o primeiro ciclo de debates do *No barracão*, sobre o desfile Tupinicópolis realizado por Fernando Pinto na Mocidade Independente de Padre Miguel em 1987, cf: <<https://www.youtube.com/c/Carnavalize/videos>> Acessado em out. 2022.

4 É o caso de *Alice no Brasil das maravilhas* realizada por Trinta no Sesc Pompeia em 1989, dois anos antes desse tema ser levado pelo próprio carnavalesco para a Sapucaí; e *Oficinas do sonho*, realizada pela curadora Maria Lucia Montes no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1993 e 1994.

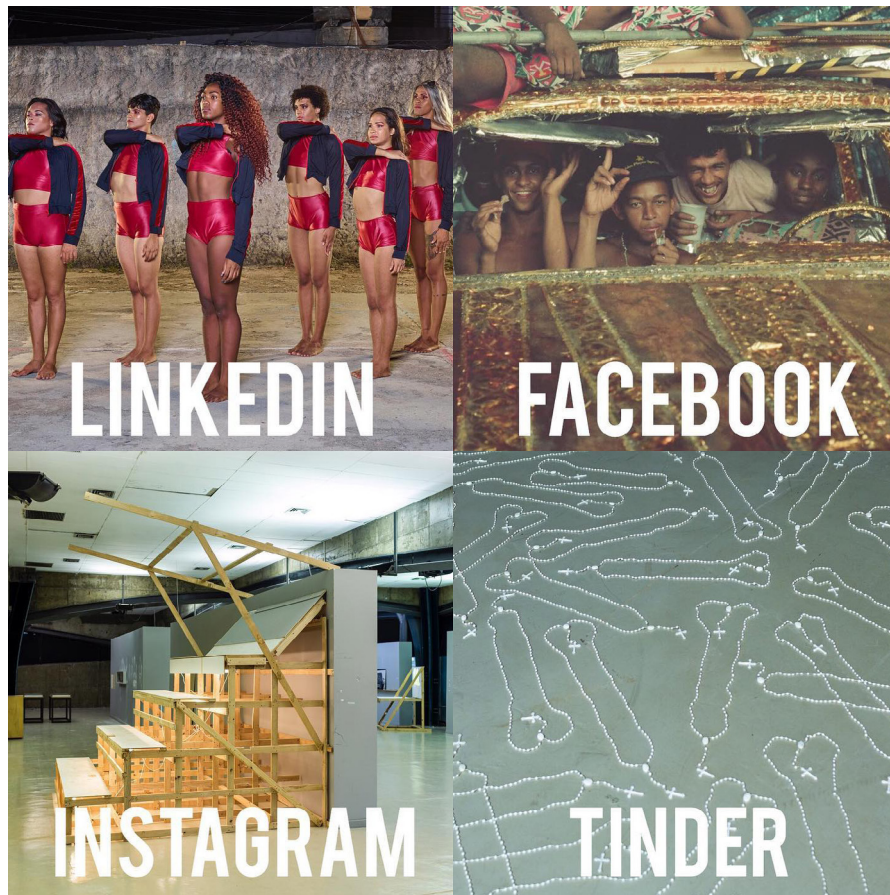


Figura 6.

Postagem na página da rede social Instagram da exposição *Ratos e urubus*.

Fonte. @exposicaoratosEurubus, Instagram. 28 jan. 2020.

Os apontamentos feitos evidenciam a necessidade de observarmos como relações entre curadoria e colecionismo, não só inscrevem objetos a narrativas e sentidos, como também elaboram modos de legitimação, valorização e atualização para os mesmos e para os seus agentes. As estratégias aqui analisadas demonstram que o colecionismo privado considera que a valorização artística e financeira de determinado artista vai além da aquisição, envolvendo também instituições (FIALHO, 2017, p. 387; CORDOVA, 2017, p. 470) e mediadores como a curadoria e a exposição. Trata-se aqui de encarar esses processos não enquanto “suspeitos”, mas enquanto possibilidades que experimentam novos modos de exibir e narrar ao deslocar categorias. Deslocamento esse que não necessariamente envolve implodir a noção de “popular”, o que pode implicar em ingenuidade se houver a desconsideração da historicidade e dos valores identitários relacionados a ela. Diferentemente, o que está em questão é refletirmos sobre quando interessa produzir distanciamentos, aproximações e trânsitos entre o “popular” e a arte contemporânea a partir de contextos, circunstâncias e interesses específicos.

Referências

- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. In: *Concinnitas*, ano 16, v. 2, n. 27, p. 270-282, dez. 2015.
- CESAR, Marisa Flório. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Poiésis*, n. 26, p. 41-50, dez. 2015.
- CORDOVA, Dayana Zdebsky. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *OuvirOUver*, v. 13, n. 2, p. 468-479, 2017.
- FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *OuvirOUver*, v. 13, n. 2, p. 378-390, 2017.
- LIMA, Pedro Ernesto Freitas. *"Nordestinidade" quando? Identidade estratégica em curadorias de Moacir dos Anjos*. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, 2020.
- MESQUITA, Tiago. Reflexão, tradição e as artes do povo. In: EID, Vilma; MONTE-MÓR, Germana [coord.]. *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, 2018. p. 45-50.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RICCIOPPO, Carlos Eduardo; RIVITTI, Thais. *Ratos e urubus* [catálogo de exposição]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019.
- RIVITTI, Thais. Ratos e urubus encontram novos pares. *SP-Arte*, 21 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/ratos-e-urubus-encontram-novos-pares/>> Acesso set. 2021.

Como citar:

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. *Ratos e urubus e as estratégias para atravessar o popular e o contemporâneo*. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 403-412, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.031>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>