

O papel do mercado na legitimação artística e alguns reflexos para histórias da arte em construção

The role of the market for artistic legitimation and some reflexes for art histories under construction

Bruna Fetter*

 0000-0002-6840-4269
brunafetter@gmail.com

Resumo

O mundo contemporâneo apresenta uma série de desafios para o sistema da arte. Mudanças econômicas, sociais, culturais e organizacionais na década passada produziram um mercado global de arte cuja influência já atinge desde a produção artística à programação de importantes instituições. O número de museus privados cresce, enquanto instituições públicas não possuem verba para investir em novas aquisições para suas coleções. Nesse cenário, nos perguntamos: em 50 ou 100 anos, o que estará legitimado nas coleções institucionais referentes à atualidade? Onde estarão as obras mais significativas dos artistas brasileiros contemporâneos? Quem serão os artistas brasileiros mais reconhecidos? Quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos dessa nova institucionalização no Brasil? Quais narrativas acompanharão a historicização da arte contemporânea brasileira? Que papel o mercado e os colecionadores privados têm desempenhado na definição de histórias da arte em construção?

Palavras-chave

Mercado de arte; Legitimação; Papel do colecionador; História da arte; Arte brasileira

* Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Vice-coordenadora da Especialização em Práticas Curatoriais na mesma universidade, investiga relações contemporâneas em processos de legitimação nos sistemas e ecossistemas da arte.

Abstract

The contemporary world presents a series of challenges for the art system. Economic, social, cultural and organizational changes in the past decade have produced a global art market whose influence already reaches from artistic production to the programming of important institutions. The number of private museums grows, while public institutions do not have funds to invest in new acquisitions for their collections. In this scenario, we ask ourselves: in 50 or 100 years, what will be legitimized in the institutional collections for today? Where are the most significant works by contemporary Brazilian artists? Who will be the most recognized Brazilian artists? What aesthetic criteria are being legitimized through the mechanisms of this new institutionalization in Brazil? Which narratives will accompany the historicization of contemporary Brazilian art? What role have the market and private collectors been playing in shaping art histories under construction?

Keywords

Art market; Legitimation; Collector's role; Art history; Brazilian art

O mundo contemporâneo apresenta uma série de desafios para o sistema da arte. Mudanças econômicas, sociais, culturais e organizacionais nas últimas décadas produziram um mercado global de arte cuja influência já atinge desde a produção artística à programação de importantes instituições. O número de museus privados cresce, enquanto instituições públicas não possuem verba para investir em novas aquisições para suas coleções. Nesse cenário, um ator em particular ascendeu em relevância: o colecionador. Esse artigo busca discorrer sobre algumas de suas formas de atuação nos processos de legitimação da produção artística e as consequências para uma historicização de artistas e obras contemporâneos, atentando para o crescente papel de mecanismos do mercado nessa equação.

Partindo de uma discussão apresentada por Felix Vogel (2013) no artigo *Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse*, no qual o autor menciona uma conferência realizada no The Clark Art Institute em 1999 intitulada *The Two Art Histories: The Museum and The University*, tomo para mim a suposta cisão ali discutida entre histórias da arte constituídas nesses dois ambientes distintos (DEUHOR, 2002). Tal conferência almejou examinar pré-conceitos de que a história da arte acadêmica estaria por demais interessada em gerar teoria, negligenciando seu objeto; enquanto o museu, ao voltar seu foco de atuação para a formação de públicos, prezando por números que validem sua busca por financiamento, teria acabado por reduzir seu papel de fomentador de pesquisa.

A discussão apresentada é relevante não apenas por explicitar diferenças de abordagens em relação a um mesmo objeto de estudo, mas porque, sob uma ótica de análise das relações sistêmicas da arte, traz à tona a identificação dos diferentes lugares de fala – ou posições objetivas, como diria Bourdieu (1996) –, o conjunto de interesses que cada posição dispara, bem como as disputas de poder e legitimação de atores e práticas. Assim, o que proponho aqui é analisar não os percursos dessas diferentes estratégias de abordagem de histórias da arte no plural, como proposto por Belting (2013), mas sim levantar algumas questões sobre como suas formas de financiamento influenciam na recepção da produção artística pelos públicos (incluindo o público especializado) e condicionam a escritura de histórias da arte.

Em um ambiente global de extrema volatilidade advinda de processos de financeirização do capitalismo tardio e da flexibilização das relações de trabalho,

a obra de arte enquanto mercadoria extrapola os limites do universo propriamente artístico e passa a fazer parte de uma lógica de fetichização do trabalho criativo na contemporaneidade (LIPOVETSKY, 2015).

Nesse sentido, apresento brevemente dois conceitos que norteiam minha compreensão a respeito do *Zeitgeist* característico dos circuitos contemporâneos da arte e que está relacionado à forma de acumulação do capital na atualidade. Conforme afirma Lazzarato: “A acumulação original do capital é sempre contemporânea de sua expansão; a acumulação não é uma etapa histórica, mas uma realidade sempre renovada” (LAZZARATO *apud* SIMON, 2013, p. 113, tradução nossa¹). Assim, o primeiro conceito diz respeito a uma condição de heteronomia (GRAW, 2012) das relações estabelecidas, em detrimento de uma reivindicada autonomia. Para Graw, isso significa que, apesar de o campo de conhecimento da arte ainda seguir regras internas determinadas pelos pares, sendo auto-legislado, questões externas – em especial as econômicas – passaram a desempenhar um papel cada vez mais significativo na legitimação da produção.

O segundo conceito está diretamente relacionado ao anterior e fala de um novo protagonismo de agentes na contemporaneidade, resultando em uma atualização do regime de valor vigente no Modernismo. Se então os mecanismos de constituição de valor simbólico e financeiro passavam por um *critic-dealer-system*, hoje houve uma transposição para um *collector-dealer-system* (LIND, 2012). Dessa forma, é possível notar não apenas uma ascensão e diversificação do papel do colecionador nos circuitos artísticos, como também uma atuação mais explícita nos processos que o beneficiam direta ou indiretamente. Isso passa por uma mudança de postura em relação à compreensão do objeto artístico: de uma aproximação supostamente desinteressada, que era revertida majoritariamente em *status* e capital simbólico como termos de distinção social, a um negócio. A arte passou a ser vista como mais uma forma de investimento (VELTHUIS, 2012).

Retomo aqui a divisão apresentada por Vogel em relação à multiplicidade de possíveis histórias da arte para acrescentar outra camada de complexidade: a forma como o capital perpassa essas realidades. Se nos casos norte-americano

¹ “The original accumulation of capital is always contemporaneous with its expansion; accumulation is not an historical stage, but an ever-renewed actuality”.

e europeu a divisão se materializa nas relações estabelecidas entre o museu e a academia – duas instâncias de pesquisa por natureza –, no caso brasileiro a situação se mostra diferente. Conforme afirma Ivo Mesquita:

Quanto a essa questão de quem está escrevendo a história da arte no Brasil, vale anotar duas realidades, duas produções, duas bibliografias: uma, a do mercado de arte e o colecionismo particular, e a outra, a da academia, das universidades no Brasil e no exterior, também. Tendo a entender o primeiro grupo como um produto das leis de estímulo fiscal à produção cultural. É notável o fato de que se trata de uma bibliografia patrocinada, de uma diversidade de editoras sem programas editoriais a não ser trabalhar com incentivo fiscal. São publicações diretamente ligadas ao mercado (e isso não é mal em si), ao circuito das galerias, que têm o acesso aos colecionadores e patrocinadores, aos interesses das corporações que as patrocinam, dos jogos políticos regionais, dos interesses na valorização das coleções particulares. A despeito da sua qualidade irregular, de alguma forma esses livros muito ajudam na difusão da visualidade brasileira e criaram uma espécie de hábito deles, uma estratégia de *marketing*. Entretanto, vale ressaltar que aqueles casos, diversos, de publicações realmente profissionais, consistentes, apoiam-se na maioria das vezes em trabalhos acadêmicos, produtos de tempo de pesquisa e reflexão. E com isso chegamos a outra escrita da história da arte brasileira, a acadêmica (MESQUITA *in* PEDROSA, 2013, p. 386).

A fala de Mesquita é particularmente rica para a discussão proposta por fornecer indicativos de como está estruturado o sistema da arte no Brasil e os reflexos dessa configuração em narrativas historicizantes da arte contemporânea brasileira. Aqui observo a fragilidade das instituições nacionais frente às instituições museais consideradas na conferência do The Clark Art Institute: Mesquita sequer menciona os museus nessa equação. Em seu lugar, ele aponta a atuação do mercado, representado nas figuras dos colecionadores, patrocinadores e galerias.

Se Mesquita ressalta a dicotomia mercado x academia na escrita da História da Arte brasileira, ele o faz enfocando os processos de pesquisa que geram publicações referenciais para a continuidade e desenvolvimento de futuras pesquisas

no campo e que constituem o próprio campo. Além de vislumbrar os ciclos viciosos que esse tipo de perspectiva pode resultar – nos quais apenas aquilo que é mais conhecido passa a ser estudado e referenciado, tornando-se mais e mais relevante em detrimento de outras informações (BRANDELLERO, 2016) –, cabe atentar quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos desse tipo de institucionalização no Brasil.

No entanto, não são apenas as publicações que fazem parte dos mecanismos do corrente regime de valor. A atuação dos colecionadores se dá a partir de uma gama variada de relações políticas, sociais e econômicas.

Uma de suas possíveis manifestações é a crescente onda de construção de emblemáticos espaços arquitetônicos em caráter museal, assinados por renomados arquitetos internacionais, para abrigar coleções privadas abertas à visitação pública. Essa tendência de criação de museus particulares foi apontada por Silas Martí como uma “febre” em artigo publicado em 2013 e não se configura como exclusividade de nenhum país específico, podendo ser encontrada na Cidade do México, com o Museo Jumex, do colecionador Eugenio López, inaugurado em novembro de 2013; ou o Garage Museum of Contemporary Art (2014), em Moscou, dos colecionadores russos Dasha Zukhova e Roman Abramovich; em Miami, o Pérez Art Museum que, apesar de existir desde 1984, em 2013 se mudou para o Museum Park e passou a ocupar um prédio construído para abrigar e dar visibilidade internacional à coleção de Jorge Pérez; o MALBA, fundado em 2001 por Eduardo Constantini, em Buenos Aires; a Fundação Louis Vuitton, inaugurada em outubro de 2014 em Paris; e The Broad Museum, em funcionamento desde dezembro de 2015 em Los Angeles do colecionador Eli Broad (MARTI, 2013). No Brasil, a lista é menos extensa, mas em franca expansão (ROSA, 2020). Usarei a título de exemplo aqui o Instituto Inhotim e o Instituto Figueiredo Ferraz, ambos casos pioneiros.

O Instituto Inhotim, do colecionador Bernardo Paz, se localiza na cidade mineira de Brumadinho e funciona desde 2006. Com 110 hectares de área de visitação, Inhotim possui uma série de pavilhões expositivos, onde as obras de artistas como Waltercio Calas, Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Marepe, Dominique Gonzalez-Foerster, Zhang Huan e Yayoi Kusama, entre outros nomes, são mostradas de maneira permanente. Menos ambicioso em termos de estrutura física, mas dispendo de significativa coleção, o Instituto Figueiredo Ferraz, de João Carlos Figueiredo Ferraz, se localiza em

Ribeirão Preto, no interior paulista. Conta tanto com exposições permanentes da coleção, como com mostras temporárias, realizadas em parceria com outras instituições nacionais, com o intuito de dinamizar a visitação ao espaço.

Tais exemplos afirmam o impacto dessas instituições para o sistema da arte como um todo. Em especial porque esses museus de iniciativa privada têm formado coleções a partir de orçamentos muito superiores aos dos pares públicos na constituição de seus acervos. Em um processo de seleção de mercado, museus privados acabam muitas vezes por adquirir as obras mais significativas dos artistas relevantes dentro de cada período. Como fica explícito no *site* da instituição localizada em Brumadinho: “Inhotim é a única instituição brasileira que exhibe continuamente um acervo de excelência internacional de arte contemporânea” (INSTITUTO INHOTIM, 2016).

Com verba para contratar arquitetos de renome e formar uma programação de qualidade, muitos desses museus passaram a figurar nas principais atrações turísticas de suas cidades. Além disso, seus recursos também contemplam publicações e registros das exposições. Assim, memória institucional dessas coleções privadas vai sendo gerada. A partir desse material de consulta e investigação, versões de histórias da arte são escritas. Versões nas quais a relevância histórica e estética de determinada produção artística não necessariamente é priorizada. Ou seja, a constituição de coleções privadas e das instituições que as abrigam, em sua maioria, é regida por critérios pessoais do colecionador (CORDOVA, 2018), não necessariamente tendo como objetivo preencher lacunas históricas. Seu compromisso é com o gosto pessoal do colecionador e com a consolidação do seu patrimônio, por meio da valorização das obras e consequente aumento do capital simbólico envolvido (FIALHO, 2017).

Um fato que cabe ser mencionado é o uso de leis de incentivo fiscal por parte dessas instituições. Apesar de esses museus não utilizarem verba pública para a aquisição de acervo, beneficiam-se desses recursos na elaboração de suas programações, projetos de exposições temporárias, ações educativas e publicações. Como esses colecionadores costumam ser também empresários bem-sucedidos, eles utilizam a renúncia fiscal em suas próprias empresas, tendo um ganho duplo: direcionamento do dinheiro de impostos para a manutenção do museu e valorização da sua coleção particular. Ou seja, os patrocinadores citados por Mesquita em sua fala.

Outra forma de atuação dos colecionadores é através da participação em conselhos e diretorias de instituições públicas (FIALHO, 2017). Nessa função, o colecionador, além de ter acesso a informações privilegiadas a respeito da programação futura da instituição, detém poder nas decisões que envolvem tal programação. Assim, um colecionador pode se antecipar à subida de preços de determinado artista em função de uma mostra retrospectiva a ser realizada em importante museu do circuito artístico, ou emprestar obras de sua coleção a essa mesma exposição. Ambas possibilidades sugerem valorização da coleção pessoal e ganho financeiro para o colecionador.

Uma prática já observada nos grandes museus de Nova Iorque é a viabilização, por parte de grandes colecionadores, de postos de trabalho que exigem conhecimento específico a respeito da produção artística de determinada região e a consequente incorporação dos respectivos cânones por essas instituições. Na prática isso significa dizer que as colecionadoras venezuelanas Patricia Phelps de Cisneros e Estrellita Brodsky patrocinam vagas de curadores latino-americanos no *Museum of Modern Art* (MoMA, 2016) e *Metropolitan Museum of Art* (MET, 2016) a fim de incluir obras de artistas dessa região em suas coleções, bem como realizar pesquisas e incorporar tais artistas e suas obras dentro de narrativas centrais da história da arte. Apesar de ainda não termos registro desse tipo de atuação no Brasil, esse é um claro exemplo da relevância do capital nos processos de legitimação do campo artístico e que não deve ser desconsiderado. Em especial porque a arte brasileira tem se beneficiado indiretamente dessas ações no que concerne à produção latino-americana de forma mais ampla. Como exemplos podemos considerar a exposição de Lygia Clark no MoMA, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, ocorrida em 2014; e a mostra de Lygia Pape, com curadoria de Iria Candela, que ocorreu no MET Breuer em 2017. Ambos curadores que ocupam as vagas patrocinadas pelas colecionadoras acima mencionadas.

Como parte do conselho de um museu, o colecionador também é convidado a realizar doações em dinheiro ou obras, a fim de contribuir com a expansão da coleção institucional. Tal prática tem sido cada vez mais frequente durante as feiras de arte, nas quais os curadores ou diretores de grandes instituições selecionam obras a serem incorporadas à respectiva coleção a partir de um programa de doações. Como exemplo cito a SP-Arte, que desde 2008 passou a promover um programa de estímulo à doação de obras para acervos públicos

e privados do país, buscando “[...] contribuir para o desenvolvimento de suas coleções e impulsionar a presença da produção artística nacional e internacional nessas instituições” (SP-ARTE, 2016). Até 2016 o projeto já havia possibilitado a doação de mais de 80 obras ao MAM-SP, MAM-BA, MAM-RJ, MAR, MAC-USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo e MASP, entre outros, por doadores como Iguatemi São Paulo, a colecionadora Cleusa Garfinkel, a Fundação Edson Queiroz e o Banco Espírito Santo, além da própria SP-Arte. Apesar de ser uma forma bastante comum e eficiente de agregar trabalhos às coleções, tal mecanismo geralmente oculta as negociações travadas entre as partes envolvidas e os interesses existentes por trás dessas operações. Se por um lado os galeristas reduzem os valores das obras negociadas nessas situações porque a presença de seus artistas representados em contextos institucionais legitimados lhes é interessante, por outro os colecionadores tendem a priorizar obras de artistas que eles mesmo possuem e que possam reverter para maior reconhecimento e valorização de sua coleção particular.

Ainda pensando na atuação discreta do mercado nos processos de historicização da arte, há outras formas de interferir em seus rumos. De acordo com pesquisa realizada pelo *The Art Newspaper*, na qual foram analisadas cerca de 600 mostras de arte realizadas em 68 museus dos Estados Unidos entre 2007 e 2013, quase um terço das principais exposições individuais contou com artistas representados por apenas cinco galerias: Gagosian Gallery, Pace, Marian Goodman Gallery, David Zwirner e Hauser & Wirth. Essa análise levanta questões sobre a crescente influência de um pequeno número de galerias de arte na consolidação do mercado, especialmente quando elas muitas vezes oferecem apoio logístico e financeiro para exposições (HALPERIN, 2015). Os galeristas realizam esse investimento cientes de que a presença de seus artistas em exposições individuais em instituições relevantes consolidará seu interesse por parte dos colecionadores e, provavelmente, elevará seus preços. Apesar de não haver registro de investigações dessa ordem realizadas no Brasil, estimo que os resultados não seriam muito diferentes em nosso contexto.

Nesse cenário, uma série de perguntas aflora a respeito de uma história da arte em construção, como: quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos dessa nova institucionalização no Brasil e no mundo? Em 50 ou 100 anos, o que estará legitimado nas coleções institucionais referentes

à atualidade? Quem serão os artistas brasileiros mais reconhecidos? Onde estarão as obras mais significativas dos artistas brasileiros contemporâneos? O que as instituições estão fazendo para dar visibilidade a produções artísticas em vias de consagração (e que ainda não possuem validação pelo mercado)? Quais narrativas acompanharão a historicização da arte contemporânea brasileira no futuro? Que papel o mercado tem desempenhado na definição dessas histórias da arte?

Ainda existem grandes lacunas nessas discussões, que merecem ser aprofundadas. Esse breve artigo se propõe a levantar algumas questões e dar visibilidade para o necessário debate a respeito do tema. Com isso reafirmo minha convicção de que cabe à academia jogar luz sobre esses processos e, assim, desenvolver ferramentas críticas que embasem a escrita de histórias possíveis para a arte contemporânea, tanto no Brasil como em outras geografias.

Referências

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter. (eds.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Cambridge: MIT Press, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRANDELLERO, Amanda. . Placing Art in the Global Art Market: Status, Practices and Networks of Brazilian Art Galleries in a Transnational Cultural Field. In: **Seminário Internacional - The Art Market in a Global Perspective**, Amsterdam, Amsterdam Institute for Social Science Research (AISSR), 30 jan. 2016.

CORDOVA, Dayana Zdebsky. **Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea**. (Tese de Doutorado). São Paulo: Universidade Federal de São Carlos/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2018.

DEUHOR, Stephen. Whose Art History? Curators, Academics, and the Museum Visitor in Britain in the 1980s and 1990s. In: HAXTHAUSEN, Charles W. (ed). **The two art histories**. New Haven and London: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale University Press, p. 03-12, 2002.

FIALHO, Ana Leticia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. In: **OuvirOUver**, Uberlândia, Instituto de Artes/Universidade Federal de Uberlândia v. 13, n. 2, p. 378-390, 2017. <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-3>

GRAW, Isabelle. . In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav (org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlim: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p. 183-207).

HALPERIN, James. Almost one third of solo shows in US museums go to artists represented by five galleries. **The Art Newspaper**, 02 abril 2015. Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/museums/almost-one-third-of-solo-shows-in-us-museums-go-to-artists-represented-by-five-galleries/>. Acesso em 09 out. 2016.

INSTITUTO FIGUEIREDO FERRAZ. Disponível em: <http://www.institutofigueiredo-ferraz.com.br/pt/#/institucional>. Acesso em: 09 out. 2016.

INSTITUTO INHOTIM. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>. Acesso em: 09 out. 2016.

LIND, Maria. . Contemporary Art and its Commercial Markets. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav.(org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: a Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlim: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p. 07-15).

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTI, Silas. Megaespaço de exposições criado por mexicano confirma onda de museus privados. In: **Folha de São Paulo**, 17 dez. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386311-megaespaco-de-exposicoes-criado-por-mexicano-confirma-onda-de-museus-privados.shtml>. Acesso em: 09 out. 2016.

MESQUITA, Ivo. Conversa entre os curadores. In: DUARTE, Luisa; PEDROSA, Adriano. **ABC - Arte brasileira contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (MET). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/press/news/2014/brodsky-curatorships-july-2014>. Acesso em 09 out. 2016.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). Disponível em: <http://post.at.moma.org/profiles/1001-luis-perez-oramas>. Acesso em 09 out. 2016.

ROSA, Nei Vargas da. (2020). O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? In: **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, Instituto de Artes/Universidade Federal de Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2020.

SIMON, Joshua. **Neomaterialism**. Berlin: Sternberg Press, 2013.

SP-ARTE. Disponível em: <http://www.sp-arte.com/a-feira/historico/2016/doacoes/>. Acesso em 09 out. 2016.

VELTHUIS, Olav. The Contemporary Art Market Between Stasis and Flux. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav. (org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: a Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlim: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p.17-50).

VOGEL, Felix. Notes on exhibition history in curatorial discourse. In: **On Curating** (New Institution(alism)), Zurique, Instituto Instituto de Estudos Culturais nas Artes, Universidade das Artes de Zurique, issue 21, p. 46-54, december 2013. Disponível em: http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.V_o665MrLBI. Acesso em: 09 out. 2016.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

FETTER, Bruna. O Papel do Mercado na Legitimação Artística e Alguns Reflexos para Histórias da Arte em Construção. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 173-183, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.12>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>