

Trabalho 141 vezes¹

Labor 141 times

Flora Leite

 0000-0002-6473-5597
froleite@gmail.com

Resumo

A carreira de artista parece se desenvolver baseada em especulação: trabalhamos em direção à promessa futura de reconhecimento e remuneração, enquanto supostamente acumulamos capital simbólico. O valor de nosso trabalho é constituído não só pelos resultados materiais de nosso labor, mas também através da nossa própria circulação no meio, como parte do chamado trabalho imaterial. À medida que vemos a disputa por reconhecimento se transformar em disputa por visibilidade, o papel já reconhecido desse trabalho se expande e se transforma. Assim, este artigo se propõe a investigar como são constituídas as práticas laborais que compõem o trabalho artístico contemporâneo, a partir da experiência da autora como artista, dentro de um breve panorama de autoras contemporâneas.

Palavras-chave

Trabalho artístico. Trabalho. Trabalho imaterial. Remuneração.

Abstract

The career of artists seems to be constructed through speculation: we work towards the future promise of recognition and remuneration, while supposedly accumulating symbolic capital. The value of our work is constructed not only by the material results of our labor, but also through the circulation of ourselves in the scene, as part of the so-called immaterial labor. While we watch the dispute for recognition become the dispute for visibility, the role of such labor expands and transforms itself. Thus, this article proposes to investigate how the labor practices that compose contemporary artistic work are constructed through the experiences of the author as an artist, within a brief framework of contemporary authors.

Keywords

Artistic labor. Labor. Immaterial labor. Remuneration.

¹ Porque o trabalho intelectual costuma ser tarefa feita em diálogo, agradeço as conversas com Guilherme Marcondes, Vitória Barenco, Zenóbio Almeida e, em especial, Duda Pedreira e Elisa Klüger. Também, a generosidade de Zé Antônio Magalhães e Rodrigo Nunes, cujas falas expandiram algumas das ideias deste texto.

Cristalizações

Entre 2013 e 2015 fiz uma série de trabalhos nos quais fabricava cristais em meu ateliê, a partir de receitas encontradas no Youtube. Na primeira situação expositiva em que apareceram, *Preciosas* (2013-2014) foram posicionadas em cima da lareira da sala da Casa Tomada,² residência artística na qual eu trabalhava na época. Essa situação as aproximava do lugar que pedras costumam ter em espaços domésticos – é comum vê-las, lapidadas ou não, na forma de coleções, lembranças de viagens ou enfeites, dispostas sobre estantes, prateleiras, mesinhas.

Figura 1
Flora Leite, *Preciosas*,
2013-2014, materiais
diversos, dimensões variáveis
Imagem André Turazzi
Reprodução Julia Thompson



² A Casa Tomada foi fundada em 2009 por Tainá Azeredo e Thereza Farkas na cidade de São Paulo, e encerrou suas atividades em 2018. Espaço independente construído por autogestão, destinou-se sobretudo à prática, à pesquisa e à discussão dos processos artísticos contemporâneos. Sua programação foi centrada em residências artísticas e debates públicos. Mediante publicações e livros de artista realizados ao longo dos anos, produziu considerável documentação da cena artística paulistana dos anos 2010.

Entre os diversos olhares possíveis sobre esses trabalhos, gostaria de colocar as *Preciosas* diante de outro prisma: o do trabalho no sentido de *labor*, da valoração nos termos do sistema da arte. Falar a respeito de labor, economia, dinheiro e outros temas relacionados é insistir em um assunto do qual o meio das artes é bastante ciente, apesar de pouco tematizado em discussões e debates públicos. Tenho a impressão de que pode ser útil dar contornos e nomes a nossas condutas cotidianas e às condutas com as quais estamos cotidianamente negociando. Algumas das colocações aqui podem parecer, francamente, bastante óbvias para quem está envolvido em algum tipo de prática artística no sistema da arte contemporânea, ao menos em São Paulo, de onde escrevo. Mesmo óbvias, continuam gerando insatisfação – e essas insatisfações estão sempre se repetindo nas conversas informais, nas anedotas, nos comentários sobre nossa prática profissional. Acrescento a isso o fato de que os atuais meios de circulação de informação adicionam novos serviços às práticas laborais, sobretudo pela demanda de *visibilidade*, o que parece somar novos termos às nossas negociações.

Voltemos agora ao objeto que deu início à especulação que proponho aqui. Diferente do que chamamos de pedras preciosas, as *Preciosas* eram feitas de materiais bastante acessíveis, encontrados em farmácias, lojas de jardinagem, supermercados: pedra hume, sulfato de magnésio, cerveja, açúcar. Apesar de seu processo de feitura parecer demorado – de algumas semanas a alguns meses –, está longe do tempo geológico da formação de drusas e geodos encontrados na natureza. Cortadas e polidas, são transformadas em gemas e costumam adornar bijuterias e joias. Poderíamos imaginar que pedras preciosas contêm, em si, o valor que lhes é conferido devido à escassez como recurso natural, à dificuldade de extração e a sua durabilidade. Esse valor, contudo, também é produto de uma longa história social – de um passado aristocrático ocidental não tão distante, das civilizações pré-colombianas, do tempo dos faraós, do império de Bizâncio. Se a aristocracia europeia e suas colonizações ainda têm peso na formação atual de nossos acordos sobre aquilo que é ou não valorizado, também nos deixam um legado material e de gosto, de predileções, de fetiches. Hoje as pedrarias continuam sendo usadas como adereços que marcam distinção social e não mais apenas por reis e rainhas. Para alguns, carregam significados religiosos ou míticos; nos museus de história natural, contam a história da formação geológica da Terra; guardam valor financeiro e sentimental e, como herança,

seguem de mão em mão; são amuletos em filmes hollywoodianos, capazes de auxiliar a fuga de protagonistas em situações de perigo via magia ou, às vezes, via troca financeira. Seu valor é de fato bastante consolidado, ainda que não seja trivial determinar precisamente a história desse valor. Faz parecer, portanto, que pedras preciosas têm valor em si mesmas. As *Preciosas* aqui em questão não são, porém, encontráveis na natureza; são produzidas como objeto de arte, o que configura uma formação de valor diferente do que diz respeito ao de outras mercadorias.

Isabelle Graw (2017), em *The value of the art commodity*³ argumenta que na verdade não sabemos exatamente como o valor de um trabalho de arte é determinado e faz uma tentativa de alguns parâmetros para essa compreensão. Primeiro, trabalhos de arte se tornam mercadorias quando passam a circular no mercado, o que, para Graw, é mais do que o circuito das galerias e vendas: inclui também o que chama de mercado do conhecimento (*knowledge markets*, no original), caracterizado por instituições, debates, escolas de arte e revistas de crítica. Sem inserção nesses contextos, são frutos do trabalho, mas sem valor como mercadoria. Tornam-se mercadoria assim que ingressam em alguma dessas instâncias – sendo vendidos, mostrados, discutidos. São atividades que também acontecem no que Andrea Fraser (2009, p. 143) denomina campo discursivo e receptivo da arte, que carregamos conosco na qualidade de agentes do meio.

De acordo com Fraser (2009), em *From the critique of the institutions to an institution of critique*, não há propriamente um espaço que seja fora da instituição, afinal ela não se configura somente por meio de suas edificações. Mais do que isso, a arte se configura como arte quando é produzida dentro do campo discursivo e receptivo. Nesse sentido, a instituição é sua condição irreduzível, principalmente porque está incorporada em seus agentes, dentro de uma percepção fundamentalmente social – está internalizada pelos sujeitos que na arte trabalham, em modos de percepção e critérios de valor. São esses critérios de valor que permitem que a arte seja produzida, observada, analisada, vendida ou colecionada, dentro de seu campo. E, embora Fraser esteja falando de instituições, e Graw de mercados,

³ O texto foi encontrado pela primeira vez na plataforma Work work work work work work, que reúne diferentes abordagens do trabalho, tanto em obras de arte quanto em textos teóricos. Para visitar, acesse: <http://workworkworkworkworkwork.com/>.

encontramos aqui a sobreposição desses campos pelo campo discursivo, que, segundo Graw, insere um trabalho no mercado e, para Fraser, lhe confere seu valor. Fazendo essa ponte, é possível concluir que, quando discutimos ou conversamos sobre um trabalho ou exposição, também transformamos esses objetos e circunstâncias em mercadoria. O valor de um trabalho de arte, portanto, estaria intrinsecamente ligado à construção social desse valor. Não é à toa que atividades como *networking*, colaborações, *vernissages*, festas e jantares – tudo o que envolve socialização: conversar e interagir, acrescidos, no contexto de São Paulo, pela participação em grupos de acompanhamento, grupos de discussão etc. – são consideradas parte essencial do labor próprio ao meio.

Voltemos ao objeto. É, sim, nele que o valor se cristaliza, o que não quer dizer que o objeto tenha valor em si. É essa confusão fundamental que caracteriza a mercadoria: uma construção social que é tomada por uma propriedade objetiva (Graw, 2017, p. 136). Segundo Graw, o objeto de arte pode não ter grande dispêndio de tempo ou trabalho e pode até não se converter propriamente em objeto, mas há um lastro material ou documental que possibilita sua circulação e, portanto, sua valorização. Ao longo de todo o século 20, os artistas tentaram resistir à conversão da arte em mercadoria – por meio da desmaterialização dos trabalhos ou da construção de trabalhos que seriam intransponíveis –, mas o que aconteceu foi uma expansão da própria possibilidade da mercadoria da arte (por exemplo, registros ou instruções). Junto a isso, houve também uma expansão da própria ideia do que é um trabalho de arte: se não há trabalho em circulação, é o (a/e) artista que se converte em mercadoria e angaria capital para si mesmo, a ser transferido eventualmente ao trabalho. Se o valor da mercadoria se faz subtraindo-se as marcas do trabalho e dos trabalhadores que fizeram a mercadoria, o valor (e o fetiche) do trabalho de arte se faz porque contém a promessa de que nele há trabalho “livre”. Sua autoria nunca é subtraída; está presente nas mais variadas formas, tanto no gesto distintivo da pintura quanto em caixas de madeira dispostas em *grid*, em decisões que podem, aliás, denotar ausência de autoria. Isso faz com que a mercadoria de arte seja algo muito particular: o fato de que ela é o lugar do trabalho não alienado, que devolve ao objeto as marcas do trabalho de quem o produziu. Proponho pensar que essas marcas (pensadas por Graw) são a mitologia do (da/de) artista transferida ao objeto (O’Doherty, 2007), definida por O’Doherty pelo modo como o (a/e) artista

é percebido(a/e), como vive e que tipo de trabalho produz; mitologia dentro da qual operamos, conscientes ou não. Essa mitologia dependeria da presença indispensável de seu contraste – isto é, a burguesia que consigna a sua imaginação (alienada) não só ao (à/a) artista, mas ao espaço mágico onde a arte é produzida: o ateliê. É essa mitificação que será transferida ao cubo branco e que será consumida como fetiche. É essa mitologia que constitui o valor do objeto de arte.

A arte, então, funcionaria numa dinâmica circular: a mítica do artista é transferida ao ateliê, que por sua vez a transfere ao trabalho, que a transfere, por fim, ao cubo branco. Ainda que artistas trabalhem também deslocando e tensionando as dinâmicas que fazem com que uma determinada produção seja considerada arte – questionando também a transformação de seus objetos em mercadoria, como aponta Graw –, tudo continua estruturado em cima da autonomia do artista em seu ateliê, isolado; ou talvez não tão isolado assim. É seu próprio processo criativo autorreferenciado (sozinho ou com os seus) e autossuficiente que desemboca na autossuficiência do trabalho de arte na parede do espaço expositivo, comercial ou institucional. Daí a autonomia da arte: a magia do trabalho do artista transferida ao trabalho isolado e adorado no templo da arte moderna. Essa autorreflexividade é, para O’Doherty, uma estratégia de proteção dos próprios meios de capital via um discurso filosófico idealista. A importância da autoria, portanto, cumpre duas funções simultâneas: confere ao objeto arte seu emblema de trabalho “livre” e é o lastro da autonomia do objeto, que supostamente retém valor em si. Mas se é uma dinâmica circular, como argumenta O’Doherty, ou se depende de sua entrada nos mercados, de acordo com Graw, ou ainda do campo discursivo, segundo Fraser, essa autonomia é uma fachada que opera justamente de modo a confundir, novamente, uma construção social com propriedade objetiva.

Flutuante

Embora o trabalho de arte possa conter a promessa da liberdade, como sugere Graw, e o cotidiano laboral de artistas tenha lá seu contraste com empregos mais normativos, o valor desse trabalho não se constitui somente a partir das qualidades internas de uma obra, seja ela objeto, pintura, escultura, gravura ou instalação. Nesse sentido, o valor desse trabalho não é autônomo. Se constitui a partir da maneira como se relacionam com os mercados – mercados nos quais

as cartas do jogo estão sendo permanentemente reembaralhadas, isto é, onde o que é ou não é valorizado em uma obra (técnica, discurso, identidade de quem o produz) tende não só a se transformar, mas também a flutuar ao longo dos anos. Tudo isso, no entanto, só acontece porque artistas trabalham. Então, qual é a composição laboral daquilo que no trabalho – enquanto obra e labor – de um(a/e) artista é transformado em valor?

Em 2014, fiz *Fascinação*, que consiste em um cristal composto por sulfato de magnésio e água, acoplado a um resto de cimento, centralizado sobre uma cúpula de vidro, por sua vez encaixada num pedestal de madeira. O trabalho foi montado para a exposição *Aparição*, com curadoria de Fernanda Lopes, realizada na Athena Contemporânea (atualmente Galeria Athena), no Rio de Janeiro. Pelo que me lembro, foi vendido por 2.500 reais, equivalentes, na época, a aproximadamente mil dólares, que, se não me engano, era o parâmetro para minha precificação. No momento em que escrevo este ensaio, em 2022, 2.500 reais equivalem a pouco menos de 500 dólares.

Figura 2

Flora Leite, *Fascinação*, cristal de sulfato de magnésio, madeira, vidro, termômetro, temperatura ambiente inferior a 21°C, 150 × 21 × 21cm, 2014
Imagem Athena Contemporânea
Reprodução Julia Thompson



Para confundir um pouco mais a estabilidade desses valores, faço uma comparação com uma pedra de fato preciosa, uma gema natural: o diamante. Segundo a Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (Branco, s.d.), que tem as atribuições de Serviços Geológicos do Brasil, o valor de uma pedra em particular depende de quatro fatores, além de sua raridade como recurso natural: tamanho; cor, em princípio quanto mais escura mais valiosa; pureza, no que se refere a fraturas e inclusões de outros elementos; lapidação, o trabalho que garante o brilho de uma gema. O diamante se enquadra nessas regras como exceção, já que é tanto mais valorizado quanto mais incolor. Além disso, a produção e a venda dessa gema são, em grande parte, controladas pela empresa De Beers Consolidated Mines, algo que pesa na oferta e no preço final. De acordo com o *site* do governo, esse monopólio tende a diminuir com a crescente fabricação das gemas sintéticas; a página admite que modas ditam os preços em determinadas épocas, além da escassez que pode ocorrer localmente. A escassez, entretanto, também cria exceções, como o caso de gemas desconhecidas, que, não tendo procura, apresentam preço baixo. Seguimos, então, com o diamante. Segundo a CPRM, um quilate (200mg ou 0,0002kg) pode valer até 63 mil dólares. Os 500 dólares da venda de *Fascinação* não me comprariam nem uma poeira de diamante. Assim sendo, opto por uma pedra que possa ter valor mais próximo, a ametista. Uma capela de ametista de dez quilos vale, aproximadamente, a quantia pela qual *Fascinação* foi vendida em 2014; uma pedra que levou algo da grandeza de milhões de anos para ser produzida, em relação às poucas semanas dos meus cristais. Fato é que seria difícil determinar se esse mesmo trabalho e a capela de ametista seriam vendidos hoje pelo mesmo preço – afinal, posta a ser revendida, *Fascinação* poderia angariar tanto mais quanto menos dinheiro. Até porque, corrigindo a inflação dos preços da venda, os 2.500 reais recebidos estariam mais próximos de 3.800. Ou seja, a conversão do dinheiro tem equivalência, mas tanto o real vale menos quanto meu trabalho pode valer menos.

Mas por que – sem colocar isso à prova numa situação de venda secundária – é tão difícil estabelecer o quanto valeria *Fascinação* hoje? Gostaríamos que nossas carreiras crescessem em progressão ascendente ao longo do tempo, curva que acompanharia a valorização de nossos trabalhos. A estrutura desses processos, no entanto, se dá de modo *especulativo*, no sentido financeiro, cujo único objetivo (mesmo que possa ter várias formas) é o sucesso. Para que essa especulação dê certo, outros agentes precisam especular conosco no sucesso

futuro do trabalho – mais diretamente galeristas, curadores, colecionadores. A curva de valorização – que se soma à trajetória do (da/de) artista – depende também de um trabalho que pode ser caracterizado como imaterial. Esse entremeio, do trabalho (obra) e de sua recepção, é composto de parâmetros flutuantes. Não quero dizer que o trabalho em si não seja relevante: mas não são, exclusiva e autonomamente, as qualidades do trabalho que importam – como gostariam os modernistas –, e sim o modo como ele se relaciona com demandas, critérios e valores de nosso meio ao longo do tempo; um processo que se dá entrecruzado com determinadas modas e ondas, hoje também pautadas pelo circuito internacional. É nessa relação do trabalho em si (objeto ou projeto) com o meio das artes (espaços, galerias, instituições, academia, mídia tradicional) que o trabalho imaterial pode ser localizado: no entremeio em que circulam as informações sobre o trabalho, na comunicação, nas interlocuções com outros agentes e, muitas vezes, nos lugares em que nós circulamos. Na arte contemporânea, mais do que em muitos outros meios, o trabalho imaterial tem grande importância na construção de valor.

Não à toa, o sociólogo Guilherme Marcondes (2021), no livro *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea* descreve o papel extraordinário das *vernissages*, situações em que ocorre a troca direta entre os diversos agentes do meio, a saber: artistas, curadores, galeristas, críticos, colecionadores. É também a circunstância em que agentes de maior capital⁴ interagem com agentes menos estabelecidos dentro do meio, interação necessária para a consolidação de carreiras e trajetórias.

Sobreponho a ideia de consolidação de carreira à ideia de valor: o que é a consolidação, ou legitimação de artistas, senão também o estabelecimento de um valor para seu trabalho? Nós, artistas, trabalhamos sem nenhum valor estabelecido para nosso trabalho – logo, sem remuneração; entretanto, precisamos trabalhar, pois não é possível ser artista sem obra. Daí o outro sentido fundamental da especulação dentro de nosso trabalho: fazemos os trabalhos sem saber exatamente como serão recebidos, e parte do prazer em fazê-los também vem disso. Há sempre, em maior ou menor grau, uma aposta e seu duplo, um investimento.

⁴ Tomando a ideia de capital a partir do sociólogo Pierre Bourdieu (2007), podemos pensar que o capital compõe a posição de um grupo ou indivíduo dentro de um determinado campo, seu lugar de privilégio ou poder, sendo composto pelo capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico.

Ossos do ofício

Mesmo que todos esses processos que estou me dedicando a perscrutar sejam bastante naturalizados dentro do nosso meio, tenho a impressão de que, conforme damos nomes e traçamos os contextos em que determinadas ações mudam de significado, isso nos torna mais aptos (as/es) a negociar – já que, no fundo, estamos sempre negociando, conscientes ou não. Pode parecer bobagem pensar tudo isso no Brasil dos últimos anos, dado que a cultura e as artes em geral parecem estar por um fio. E sempre estiveram – museus e instituições pegam fogo desde antes das eleições de 2018. Parece que nossa tarefa é, por um lado, proteger os poucos meios de produzir que nos restam; por outro, não nos furtar de um exame cuidadoso de sua economia, no seu sentido mais cotidiano, como o conjunto de atividades que visam à produção e à troca de bens mediada por dinheiro – ou, como no nosso caso, nem sempre mediada por dinheiro. Afinal, mesmo a palavra comissão foi despida do seu sentido de compra, venda, gratificação ou prêmio. Um trabalho comissionado para uma exposição não significa que tenha sido remunerado.

Muitas vezes grandes instituições não remuneram artistas quando participam de exposições. O mesmo ocorre em galerias, que se constituem como locais propriamente de venda direta, nas quais diversas vezes o orçamento integral da feitura das obras sai do bolso dos (das/des) artistas, ainda que isso não seja contabilizado na partilha do valor da venda. Em São Paulo, atualmente, grande parte do fôlego que a cena de arte vem apresentando nos últimos anos decorre de uma atuação muito importante dos diversos espaços e plataformas independentes da cidade, por exemplo, Ateliê397, Olhão, Massapê, Ateliê FONTE, arte_passagem, entre vários outros. Dão continuidade a uma prática já estabelecida localmente, composta também por espaços que já encerraram suas atividades, como Breu, Ponto Aurora e Casa Tomada. Não por acaso, todas as iniciativas citadas se localizam na Zona Oeste, e poderíamos dizer que são os espaços independentes mais centrais no circuito da arte contemporânea, ainda que existam muitos outros, sem dúvida.⁵ Olhar para o que se produz hoje exclusivamente por meio de museus, instituições fortes e galerias é deixar fora da análise muito da produção paulistana.

⁵ Algumas pesquisas e publicações fazem um mapeamento desses e de outros espaços, como por exemplo, a dissertação de Bianca de Andrade Mantovani (2021); o projeto CÔRTEX, de Maíra Endo (2016), e o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea*, de Kamilla Nunes (2013).

Quando atuamos em espaços independentes, sabemos que são gestões que dispõem de orçamentos incomparavelmente inferiores aos das instituições. Muitos fazem um esforço imenso para continuar existindo, esforço que contribui para a cena da arte como um todo – porque costumam ser espaços mais abertos à experimentação, a artistas de trajetória recente, a artistas de trajetória menos institucionalizada. São vistos, muitas vezes, como espaços de entrada, espaços de início – para que o trabalho possa ser visto, discutido. São fundamentais também porque, no Brasil, há poucas oportunidades de trabalho, embora seja grande o contingente de artistas trabalhando. A produção que é absorvida por museus e galerias corresponde a um recorte limitado desse grupo, e ambas as instâncias representam interesses específicos. Para alguns, espaços independentes são considerados escada; para outros, espaço fértil que acomoda produções com características menos desejadas por essas outras instâncias.

Se pensarmos em possíveis termos de remuneração, nestas três circunstâncias (comercial, institucional, independente), quando não recebemos cachê, somos remunerados com a própria oportunidade de trabalhar, incluindo não só o espaço para expor um trabalho, mas também trocas e conversas envolvidas no processo, o trabalho imaterial que também constitui nosso labor. Poderíamos dizer que nos fornecem, portanto, capital simbólico e capital social (Bourdieu, 2007). Em troca, fornecemos nossos trabalhos. Para os produzir, todavia, gastamos dinheiro e/ou tempo. Em uma situação em que o trabalho não é remunerado, e/ou os custos dos trabalhos não são ressarcidos, estamos cedendo trabalho e cedendo trabalhos. Nosso tempo de trabalho e os custos dos trabalhos, assim, são incorporados pelo espaço em que tal situação acontece, numa rubrica de orçamento que lhe é externa – parte do orçamento dessa exposição é, portanto, cedida pelos (as/es) artistas. Isso significa que é preciso continuar a investir dinheiro e/ou tempo para atuar como artista. Assim, trabalho não remunerado faz parte de muitos dos espaços nos quais artistas trabalham, permeando as diversas esferas do sistema das artes. Todas essas esferas se relacionam, por intermédio de seus agentes comuns, projetos ou interesses.

Pelo ralo



Figura 3
Ana Dias Batista e Flora Leite,
Flora Leite para Ana Dias
Batista, 2020, vídeo
(3 min 47 s), foto e texto
Still do vídeo
Imagem Isadora Brant

Em 2020, em meio à quarentena da pandemia de covid-19, realizei com Ana Dias Batista um trabalho intitulado *Flora Leite para Ana Dias Batista*, dentro do projeto Ao Ar, Livre.⁶ Parte desse trabalho é o texto que segue:

Então, sabe aquele trabalho que eu pensei pra você?

Ana tinha comentado, alguns meses atrás, de um trabalho que imaginava que eu pudesse fazer. Um trabalho que era dela, mas para mim. A partir do meu repertório, feito na minha casa, e com a minha força de trabalho. Era uma série de trabalhos executados por amigos. Naquele call de maio achei engraçado e depois esqueci.

⁶O projeto Ao Ar, Livre foi idealizado pelo curador Thiago de Abreu Pinto, durante a pandemia da covid-19 em 2020. Convidados pelo curador, artistas realizaram ações em datas simultâneas a cada uma de suas edições: Chile, Brasil e México. Registros do projeto estão disponíveis no site <https://sites.google.com/view/aoar-livre/projeto?authuser=0>. Acesso em 10 out. 2022.

Demanda

No começo da quarentena, fui tomada por uma ansiedade já muito conhecida, mas que em poucas circunstâncias teve terreno tão fértil para se desenvolver como nesta pandemia. Esta que não só oferece riscos concretos e decisivos à vida, mas sobretudo escancarou um campo social de privilégios e capitais muito desigual, obrigando a nos reposicionarmos. Acrescido a isso, assisti ao meio da arte responder de forma pujante às novas condições de trabalho remoto: feiras e galerias se adaptaram rapidamente a formatos virtuais; editais temáticos surgiram em pouco tempo; e artistas se reuniram em iniciativas colaborativas. Sinais de um sistema forte para uma tentativa necessária de continuidade.

Mas, para alguém atônita e interdita, a demanda intensa e cada vez mais desmesurada, forjada nos parâmetros usuais de produtividade, somada ao ritmo das notícias e das redes sociais, me deixou numa exaltação esfalfada. Isto é, considerando tamanha a precariedade já instaurada em nosso meio, e que a cada nova demanda parecia assumir contornos ainda mais nocivos. Demandas essas inescapáveis. No meu caso, se não ganharam mais corpo objetual desde março, foram transformadas em textos, debates, *lives*, a partir desse mesmo problema. O problema do trabalho.

Assim esqueci a proposta (de trabalho) da Ana. Anteontem ela me recontou: uma mergulhadora, projetada na água corrente da torneira da pia do banheiro. Estaria não mergulhando em direção à piscina, mas voltando para o encanamento. Uma espécie de contra-plongée.

Negociação

As estratégias de negociação do trabalho com o campo de capitais que constrói nossa atuação são tema recorrente nas nossas conversas. Concordamos e discordamos com frequência. Assim Ana seguiu a sua série de ressalvas, muito alerta às estratégias elaboradas pelo meio da arte durante a quarentena que discutimos continuamente ao longo dos últimos meses.

Respondi com uma risada, porque achei acima de tudo engraçado; é perfeito porque inclusive minha pia é azul e uso uma concha de saboneteira, como manda o clichê. E acrescentei que já estava há tempo

demais sem trabalhar – isto é, produzir trabalhos de arte contemporânea, já que as contas são pagas com trabalhos de outra ordem.

Acordo

Ana então sugeriu que assinássemos em conjunto. Mas o problema do trabalho, o problema deste trabalho, é que não é meu trabalho. Ana se apropria de um trabalho meu, e o devolve, com sua assinatura. Este roubo é o que faz o trabalho. O roubo é o que faz o trabalho engraçado. Melhor: é a ideia de roubo que faz o trabalho, pois não obstante questões sociais e jurídicas, ou até morais, não existem referências e repertórios invioláveis.

Ana me fez um pedido, um pedido para explorar meu trabalho, ao qual concedi (diga-se a despeito da preguiça de fazer um trabalho que não é meu). Assinar de maneira conjunta seria, portanto, uma falsa simetria. Era preciso posicionar esse acordo mútuo, então mudei o título: Flora Leite para Ana Dias Batista.

Pelo ralo

O primeiro teste do trabalho deu errado. Adaptações às condições de plausibilidade são recorrentes na minha produção, que tende a habitar lugares um tanto precários. Já prevendo a insatisfação da Ana, e sua rotineira incredulidade na impossibilidade das ideias, não só mando um vídeo do insucesso, como também telefono com uma proposta de solução – projetar a imagem na poça da pia.

Foi preciso tampar o ralo parcialmente para que a torneira continuasse aberta, sem resultar numa mudança do volume, mantendo assim as nadadoras na água. A rotina do polvo teve que ser adaptada. O trabalho da Ana passa a ter o tempo e as dimensões determinadas pelo encanamento da pia do meu apartamento.

O trabalho – talvez como todo trabalho? – não só tem um tanto de inautenticidade, mas ficcionaliza e expõe a própria ideia de originalidade, contrabandeando consigo os problemas antigos, e contudo ainda muito caros, às nossas próprias atividades. A operação do trabalho é toda feita por rebatimentos e reflexos entre nossos procedimentos, sem nunca desembaralhar. Mas esse mesmo trabalho – enquanto uma projeção de nado sincronizado em uma pia doméstica – é resoluto.

Podemos olhar o trabalho envolvido na realização desse projeto de algumas maneiras: primeiro, o projeto foi feito sem orçamento. Ou melhor, foi feito levando em conta que os (as/es) artistas disporiam do próprio orçamento. Vale lembrar que há sempre gastos e custos para a realização de uma obra, mesmo que seja “só” fazer a moldura, “só” levar a obra até o local da exposição, “só” uma obra bem barata, “só” o tempo de fazer o trabalho ou “só” estar presente na montagem da obra. O curador da exposição, apesar de não dispor de um orçamento, ofereceu como troca a feitura de um texto sobre o trabalho de cada uma das artistas. Algo que embora seja interessante também tem seus limites, assim como a visibilidade que ganhamos em troca de estar numa exposição, pois não pagam conta alguma. Mas que troca está em jogo e por que em nosso meio é aceita praticamente como norma? Evidente que se não houvesse troca alguma, artistas não participariam.

Marcondes faz um mapeamento das possibilidades de trajetórias seguidas por artistas até o momento em que deixam de fazer projetos e portfólios para editais e prêmios, passando a ser convidados para participar das exposições. E isso é, sem dúvida, uma passagem importante para a consolidação de artistas. É a participação em exposições que garante que os trabalhos sejam vistos em seu contexto público de discussão e que possibilita a criação de redes de agentes e profissionais do meio. No entanto, a criação dessa rede, levando ao momento no qual a participação em chamadas abertas é substituída pela participação por convites, muitas vezes não vem acompanhada de orçamento ou cachê; apenas a promessa de que, em algum momento, o capital simbólico será suficiente para se converter em capital financeiro. A promessa da conversão de modos de capital traduz-se na promessa de remuneração e subsistência. Enquanto isso não acontece – estado no qual permanece um contingente significativo de artistas –, continuamos respondendo a uma constante demanda de investimentos nesta promessa – na esperança própria à lógica especulativa – de que em algum momento esse investimento nos dará retorno.

Que artistas tenham outras fontes de renda além de seu próprio trabalho artístico, é um dado que também pode ser interpretado em uma chave de trabalho bastante específica, porque a subsistência e a renda retiradas de outros meios de trabalho são convertidas em trabalhos no meio artístico. Sustento-me com trabalhos de outra ordem, sou remunerada pela minha força de trabalho

em outro campo, para poder investir tempo e essa mesma remuneração no campo das artes, no qual esse meu investimento gera capital não só para mim, mas para as instituições, espaços, curadores e agentes envolvidos nas exposições das quais participo. O *artista etc.*, conceito formulado por Ricardo Basbaum (2013), diz de um artista que por não habitar de maneira exclusiva a posição de um produtor de objetos dentro do circuito de arte pode justamente tensionar seu próprio lugar, ampliando ou reconfigurando seus modos de atuação, habitando outros espaços do sistema e, portanto, neles interferindo. Essa atuação mais ampliada é de fato uma situação bastante potente, e nomeá-la fortalece horizontes de possibilidades menos conservadoras. Atualmente, poderíamos ler alguns projetos nessa chave, além de alguns dos espaços independentes: Galeria de Artistas, comandado por Bruno Baptistelli, Carolina Cordeiro, Frederico Filippi e Maíra Dietrich; e HOA Galeria, de Igi Ayedun. Comercializam trabalhos com condições mais justas para quem os produz, e isso é efeito também de uma gestão de artistas. Pensar isso como norma – de que artistas devem ter sua subsistência proveniente de outros trabalhos, dentro ou fora do meio das artes – me deixa, contudo, com a sensação de que contribui também para a reprodução de um *ethos*⁷ corrente: de que arte deve ser um negócio longe do dinheiro, de que devemos fazer por amor. Acontece que esse mesmo *ethos* gera, sim, muito lucro, embora nem sempre ajude nossa subsistência. Acreditar que devemos trabalhar sem remuneração, na verdade, converte um critério social em recurso simbólico: fazem arte aqueles que podem trabalhar sem remuneração. Como nos pergunta a artista Ana Raylander Martís (apud Medeiros, 2021, p. 24): de que sobrevivência estamos falando? Da arte, do artista ou das instituições?

⁷ Há um conjunto de valores operantes nas artes visuais que distanciam a atividade do cotidiano financeiro. Esse conjunto de valores é o que Hans Abbing (2002) chama de *ethos*, composto por algumas crenças: de que arte é algo inerentemente bom para sociedade; de que nós, artistas, podemos e devemos fazer toda e qualquer concessão em nossas vidas em nome da Arte; de que há autenticidade, liberdade plena na arte; de que Arte é um campo especial de atuação, incompatível com uma ideia explícita de mercantilização, de comércio. Assim é forjado um sistema econômico velado, em que conversar sobre compensações financeiras é algo malvisto (Abbing, 2002).



Figura 4
Ana Dias Batista e Flora Leite,
Flora Leite para Ana Dias
Batista, 2020, vídeo
(3min 47s), foto e texto
Still do vídeo
Imagem Isadora Brant

No caso de *Flora Leite para Ana Dias Batista*, há uma série de rebatimentos no modo como esse trabalho foi feito que friccionam todas essas questões. Ana se apropria do meu trabalho – aqui em sentido duplo, tanto do meu trabalho intelectual, já que a referência dessa obra dela era o meu trabalho *Mortinha*, quanto do meu trabalho material, já que quem realiza a projeção na pia sou eu –, mas essa apropriação gera também capital para mim, porque passo a ter um trabalho assinado com uma artista de mais alta institucionalização; porque o curador da exposição passa a conhecer meu trabalho via essa ação; porque meu trabalho e meu nome passam a circular pelas redes a partir desse convite. Esse convite me dá outra moeda de troca bastante cara aos nossos tempos e que está cada vez mais presente em nosso vocabulário cotidiano: visibilidade. Um tipo específico e necessário de visibilidade, aquela de circulação pelas redes sociais – dos *posts*, *reposts*, *reposts* dos *posts*, das marcações, que conectam rápida e publicamente uma série de agentes por meio dos vetores pelos quais circulam essas informações.

Autonomia

Vale lembrar o que dizia O’Doherty (2007). Para ele, artistas representavam características bastante distintas, senão opostas, às classes dominantes, das quais dependeriam financeiramente. O trabalho artístico também se diferenciava de outros trabalhos – opondo-se à alienação, constituindo-se como autônomo, autorreflexivo e até mesmo livre, diante de algumas interpretações. Hoje, porém, a ideia de trabalho autônomo não parece mais ser nenhum privilégio; poucos de nós não somos, no sentido trabalhista, autônomos.

Segundo Hito Steyerl (2011), as origens da autonomia artística se encontravam também na recusa da divisão do trabalho e na alienação e sujeição que a acompanham. Essa recusa, agora, integrou-se aos modos de produção neoliberais, possibilitando novos potenciais de expansão financeira. A lógica da autonomia se espalhou de tal modo, que chegou a novas ideologias dominantes de flexibilidade e “autoempreendedorismo”. É o (a/e) artista que trabalha com perseverança, trabalha a partir da promessa de ganho financeiro e simbólico, a partir do investimento e da especulação. É aquele que supostamente, e há muito tempo, trabalha por amor. Hoje, enquanto trabalha por amor, é também gerente do próprio ateliê (França, 2014), tecendo sua imagem no campo das relações públicas, fabricando seu próprio *hype*. Se antes era trunfo o fato de artistas serem responsáveis por todas as etapas de produção, hoje o trabalho em outras esferas passa a ser marcado pelo *multitasking*, pela reversão da divisão de trabalhos. O artista como polímata criativo agora serve de modelo para a precarização generalizada – enquanto isso, grandes artistas se tornam cada vez mais parecidos com empresas.

4 vezes visibilidade: remuneração, trabalho, valor e mercadoria

Muito se fala hoje em visibilidade: nas conversas entre artistas, nas *vernissages*, nas mesas de bar, em propagandas de consultores e *coaches* de carreiras artísticas. Isso significa não só a feitura de trabalhos, participações em exposições, o trabalho imaterial que garante a criação de redes e de parâmetros de discurso para a continuidade de trajetórias, mas também a promoção e a circulação dessas informações em redes sociais. Hito Steyerl

(2011) já perguntava: quem não está sujeito, hoje, a uma constante autoperformance? A performance deixa de ser monopólio do trabalho artístico; colocar-se constantemente em *display*, autoexibição, faz parte de nossas dinâmicas cotidianas de comunicação. A informação gerada pelas redes, ou, na verdade, a informação que nós produzimos gratuitamente e que circula pelas redes sociais, passou a integrar e informar como vemos o mundo e como o mundo nos vê – ou seja, não há mais limite preciso entre nós e a “vida virtual”. Integra o modo como nos relacionamos – e não deixaria de integrar, portanto, a disputa de valores e discursos no meio da arte. Isso significa que, acrescida à camada de trabalho imaterial já consolidada e com a qual já estávamos habituados, há agora outra camada: a produção de informações sobre o trabalho, destinada às redes sociais. Porque essa informação passa a compor o que chamamos de visibilidade. Segundo a teórica Mckenzie Wark (2017), o que constitui valor para um trabalho de arte hoje é a informação que circula sobre esse trabalho. “Que pessoas falem sobre o trabalho, escrevam sobre o trabalho, circulem fotos (não autorizadas) do trabalho. Quanto mais circula, mais valor tem. O trabalho em si é um derivativo do valor de suas simulações”⁸ (p. 3, tradução nossa), simulações essas que estão nos textos, comentários, *likes*, fotos e *reposts*. Nesse contexto, somos produtores de conteúdo, e essa autoperformance constitui uma dinâmica em que nossa vida privada também é modo de angariar capital, embrenhada na esfera social das *vernissages* que comentamos anteriormente, como também nas imagens que projetamos a partir das pessoas com quem circulamos, dos restaurantes em que jantamos, dos lugares que frequentamos, criando uma zona de hiperprodutividade – enquanto aplicativos lucram com nossas interações e exibições (Steyerl, 2011).

O que chamamos de visibilidade, parece, passou a ter múltiplas funções no meio das artes. Primeiro, constitui pagamento; ao participar de exposições, muitas vezes somos remunerados com a própria visibilidade e exposição do trabalho, gerando capital simbólico e social à medida que amplia nossas redes. Não que propostas como essa não existam em outros campos de trabalho, mas

⁸No original: *What establishes the value of the work is that people talk about it, write about it, circulate (unauthorized) pictures of it. The more it circulates, the more value it has. The actual work is a derivative of the values of its simulations.*

em relação a artistas, é quase uma norma. Segundo, para ter visibilidade, também é preciso trabalhar – o trabalho imaterial. Soma-se à circulação em *vernissages* e outros contextos o trabalho de produção de conteúdo para garantir visibilidade nas redes sociais, que, além de constituírem a imagem que temos uns dos outros, se tornaram ferramenta de pesquisa para inúmeros curadores e galeristas. Terceiro, visibilidade é necessária porque a informação que circula sobre nossos trabalhos também compõe seu valor. E se a visibilidade, conforme se autonomiza, é produzida para que nossa imagem possa andar sozinha por aí – também é fruto do nosso trabalho –, podemos considerá-la mercadoria. E se a pensarmos em termos de mercadoria, podemos pensá-la como fantasmagoria.⁹ Isto é, a visibilidade é uma ilusão de espelhos que trabalhamos para produzir sobre nós mesmos, cujos efeitos, no entanto, são concretos. Fumaça através da qual nos relacionamos uns com os outros, determinante em relação à maneira como nos vemos e nos relacionamos também com o mundo. E como fumaça, embora seja determinante, pode também se desmanchar facilmente. Se Fraser (2009, p. 413) falava que nós somos a instituição – pois também a carregamos em nossos discursos, parâmetros e decisões –, também somos o mercado. Não apenas e tão somente mercadoria – agora o incorporamos em sua forma fantasmagórica de visibilidade.

E assim como um determinado acúmulo de capital simbólico – conquistado por meio de trabalho não remunerado – pode não cumprir a promessa de se converter em capital financeiro, poderíamos dizer o mesmo a respeito da visibilidade, tanto como trabalho quanto como remuneração. Visibilidade, em nosso meio, pode não se converter em dinheiro, embora se configure como

⁹ Aqui, me refiro ao uso de fantasmagoria cunhado por Walter Benjamin. Como muitos dos conceitos utilizados pelo autor, a palavra adquire diversos significados ao longo de sua obra. O termo tem origem no entretenimento visual parisiense do século 19, no qual os avanços tecnológicos da indústria compunham espetáculos em que fantasmas e aparições eram representados através de artifícios ópticos (Matos, 2006, p.1128). Ao olhar para a Paris do século 19, Benjamin (2006) observa que as vitrinas, os *displays* de mercadoria, operavam como a última etapa no apagamento da força de trabalho empenhada na produção de mercadorias. As galerias e mostruários da cidade constituíam-se então como um jogo de ilusões cujos reflexos representavam, sobretudo, a imagem das pessoas enquanto consumidores (Buck-Morss, 1989, p. 81-82), e a cidade se tornava uma fantasmagoria urbana. A tentativa deste texto é estabelecer uma correlação entre essa fantasmagoria urbana e o que sugiro ser a atual fantasmagoria dos meios virtuais de visibilidade.

uma forma de disputa por espaço e capital. Se se excluir dessa disputa seria excluir-se do meio das artes, podemos pensar de que maneira nos posicionamos nessa disputa, a quais termos gostaríamos ou não de aderir. Se estamos sempre servindo aos interesses de alguém, como nos lembra Andrea Fraser (2013), não só não podemos nos deixar de perguntar a que se prestam nossos serviços, mas também de que maneira estamos a servir.

Negociações

Estamos sempre negociando ao trabalhar – negociando valores que nem sempre se expressam em termos financeiros, acumulando capitais que por vezes não se demonstraram importantes o suficiente para nos garantir subsistência ou uma carreira consolidada. Enquanto isso, trabalhamos em muitas circunstâncias sem remuneração, ainda que haja um largo espectro de soluções e posturas individuais para problemas que não raro parecem distantes do meio da arte – por exemplo, o de como pagar nossas contas. Este artigo, escrito a partir de minha dissertação de mestrado, também se insere nesse contexto e está implicado nesses mercados: a inserção acadêmica pode também ser vista como uma estratégia, porque as universidades são instituições que compõem esse sistema. Uma estratégia de acúmulo de capital intelectual, social e também de subsistência – como no meu caso –, quando se tem a possibilidade de ter a pesquisa financiada por bolsa. Estamos cansadas de saber que as universidades são também repletas de problemas – porque, como outras instituições, também têm interesses específicos e um capital a ser preservado; porque sofrem com o sucateamento por parte dos governos; porque não há bolsas suficientes e porque o valor dessas bolsas está bastante desatualizado. Contudo, a seu modo, as universidades permitem que artistas trabalhem com remuneração, em um tempo de pesquisa distendido. Trabalhar em ritmo mais lento do que nos exigem outras circunstâncias é também uma possibilidade para construir uma reflexão crítica sobre o estatuto da própria produção e do meio das artes. Vem daí também o sentido de uma artista buscar a academia como meio de pesquisa – embora, assim como outras soluções, se configure como uma estratégia individual. Talvez um caminho possível seja não só *fazer trabalhos* que sejam experimentais em termos de linguagem, dos objetos e das obras, mas experimentais também no sentido de criar, provocar, tensionar outros *modelos de trabalho* para o nosso ofício.



Figura 5
Flora Leite, *Preciosas*,
2013-2014, materiais
diversos, dimensões variáveis
Imagem André Turazzi

Flora Leite é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, ECA/USP.

Referências

- ABBING, Hans. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/35101/340245.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10 jun. 2019.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Rolf Tiedemann, Willi Bolle e Olgária Chaim Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.
- BRANCO, Pércio de Moraes. *Fatores que determinam o preço das gemas*. Brasília: Serviço Geológico do Brasil/Ministério de Minas e Energia. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Fatores-Que-Determinam-o-Preco-das-Gemas-1097.html>. Acesso em 10 jun. 2022.
- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.
- CORTEX. Disponível em: www.cortex.art.br. Acesso em 29 nov. 2019.
- FRANÇA, Pedro. O artista como produtor de si. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (org.). *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Funarte, 2014. p. 72-83.
- FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico: uma introdução. Tradução de Luiza Crosman. *Revista Carbono*, Rio de Janeiro, n. 4, primavera 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser/>. Acesso em 10 jun. 2021.
- FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique [2005]. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (orgs.). *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
- GRAW, Isabelle. The value of the art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. *ARQ*, Santiago de Chile, n. 97, p. 130-145, dic. 2017. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf. Acesso em 20 mar. 2020.

MANTOVANI, Bianca de Andrade. *Ateliê 397: um olhar da museologia sobre memória e arquivo de espaços independentes de arte*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia/Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Rolf Tiedemann, Willi Bolle e Olgária Chaim Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

MEDEIROS, Priscila. Por que é preciso ser estratégico para sobreviver da cultura? In: RODRIGUES, Carolina et al. (orgs.). *Arte como trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte*. Duque de Caxias: João Paulo Ovidio, 2021.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Columbia University, 2007.

STEYERL, Hito. Art as occupation: claims for an autonomy of life. *e-flux Journal*, New York, n. 30, Dec. 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>. Acesso em 13 jun. 2022.

WARK, Mckenzie. My collectible ass. *e-flux Journal*, New York, n. 85, Oct. 2017. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_156418.pdf. Acesso em 13 jun. 2022.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

LEITE, Flora. Trabalho 141 vezes. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 405-428, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>