

C B
H A

40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização



Co-realização



Universidade
Federal de
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

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

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

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

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

Bill Viola, entre lugar e passagem, entre imagens

Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo / CBHA

André Arçari, Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo

Este ensaio analisa o trabalho *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983) do artista norte-americano Bill Viola, uma peça em que ele se presta a tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no quarto de uma casa vazia, portando apenas uma câmera fixa que grava dia e noite, cansaço e solidão. Aqui a obra, essencialmente um retrato subjetivo do artista, é interpretada pelas reflexões de tempo impresso (Tarkovski) e as razões na lógica do auto-retrato para vídeo (Bellour).

Palavras-chave: Imagem. Videoarte. Subjetividade. Bill Viola.

Abstract

This essay analyzes the work *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983) by the American artist Bill Viola, a piece in which he lends himself to trying to stay awake for three days, confined in the room of an empty house, carrying only one fixed camera that records day and night, tiredness and loneliness. Here the work, essentially a subjective portrait of the artist, is interpreted by the reflections of impressed time (Tarkovski) and the reasons in the logic of the self-portrait for video (Bellour).

Keywords: Image. Videoart. Subjectivity. Bill Viola.

I.

A produção de arte associada aos meios tecnológicos concebe, desde o final da década de 1960, novas formas de subjetividade que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. Da produção marcadamente histórica temos um número extenso de artistas até a atualidade que revalidaram a percepção frente à obra de arte, seu fundamento e conseqüentemente seus elementos constitutivos. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este *modo de fazer* se instalou em contexto artístico trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. Todavia o movimento na imagem não era algo novo para o público do período, dado que “o cinema pressupunha que os espectadores já estavam familiarizados com imagens em movimento há mais de meio século. Estações de televisão públicas e privadas, faziam programas para o público em toda a Europa, e nos EUA desde os anos 1940 e 1950.” (MARTIN, 2006, p. 6)

O vídeo recondicionou o verbo *ver* ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados, e assim nos abriu caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Em seu ensaio *Video: a estética do narcisismo* (1976), Rosalind Krauss levantou a problemática do *self* diante da câmera ao enfatizar:

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de *medium* significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. (KRAUSS, 2008, p. 146)

A sentença, escrita em 1976, nos parece pertinente quando pensamos sobre o quão enfático é o corpo na produção do artista norte-americano Bill Viola (1951-), e como essa mesma imagem constantemente é um registro visual de afirmação identitária. O artista parece reverter a condição da razão descartiana do *Cogito ergo sum* (Penso, logo existo) para *Gravo, logo existo*. Assim, no ciclo dos primeiros, nos defrontamos com o trabalho de Viola e suas experiências videográficas que resistiram as imagens comerciais dos anos 1970. Ao convocar o espectador à agoridade, (o *tempo-do-agora*¹ ou *Jetztzeit* Benjaminiano), e solicitar que adotemos um ponto de vista holístico do mundo, Viola revalida as perspectivas do ver. Na década de 1980, as produções de Viola tomam relações significativas no elo com o mundo circundante para transcodificar situações cotidianas, da ordem do privado, tornando-as sequencialmente matérias da experiência que infrigem tanto o artista quanto os participantes. Nas últimas décadas construiu um

¹ Termo caro usado por Walter Benjamin em suas Teses sobre o conceito de História, o *Jetztzeit* (do original em Alemão), caracterizaria o problema do agora. Benjamin diz e.g., em sua Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo *Jetztzeit*” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Para o filósofo alemão, o passado contém o presente, e a história se forma no preenchimento de um continuum de agoridades.

impressionante conjunto de obras, criando uma linguagem que infere uma desaceleração videográfica, conectando o fazer imagens com uma visão de mundo cósmica. Assim, Viola afirma o *tempo* nos postulados da visualidade como uma de suas matérias primas fundamentais.

Em certa medida, a circunferência territorial em que habitam seus processos de subjetividade podem estar em tangência com a condição essencial do tempo para o *self*, reflexão presente simultaneamente nos escritos de Andrei Tarkovski. Em *Esculpir o Tempo*, precisamente no capítulo intitulado *O tempo impresso*, o cineasta russo argumenta a necessidade do tempo para a modulação subjetiva do homem enquanto ser humano:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Ao comentar sobre a *destruição* da ideia do tempo, pontua a questão da morte enquanto representação de morte do tempo individual. Assim, o conceito de tempo torna-se fundamental nos processos de subjetivação do ser, pois é capaz de moldar o indivíduo, sua moral, seus costumes e sua busca pela verdade. “O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). Assim, o tempo é tão real quanto uma ideia irreal. Na prática de Viola, os desdobramentos desse tempo esticado reverberam-se em sua peça *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983) [Figuras 1 e 2], essencialmente um retrato subjetivo do artista.



Fig. 1 e 2. BILL VIOLA. *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983).
Frame de vídeo. Vídeo [preto & branco – som estéreo]. 19' 12".
Fonte: ZKM – Zentrum für Kunst und Medien.

II.

Nesta obra Viola se presta à tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no andar de cima de um quarto em uma casa vazia, preso no seu próprio *medium* à espera do olhar que o apossa — uma câmera fixa que grava dia e noite, cansaço e solidão. Sobre este trabalho, escreve em seus materiais de anotação:

“Reasons for knocking...” — Efeito de estados psicológicos na gravação. A privação do sono é usada como um elemento na peça... Sensação de claustrofobia. Todas as captações são em ambiente interno, nenhum exterior, exceto pelas visões das janelas. —Nota, 1979. (tradução nossa). (VIOLA, 1995, p. 97)

Nesse sentido, a obra atesta um caráter existencialista. Quando se propõe, durante um período, se privar de uma necessidade biológica básica como o sono, tão essencial quanto comer ou ingerir líquido para manter o funcionamento ativo e estável do corpo, Viola explora uma equivalência de uso da própria corporeidade à sua revelia. A radical resistência de sobrevivência no vazio. Um vazio físico de uma casa onde não há nada além dele mesmo e alguns móveis. Certamente ele se faz junto ao mobiliário, investigando sua solidão e a dos próprios objetos. O que vemos por fim são estados máximos de experiência na solidão e na tensão que se ampliam no decurso do tempo, assim notamos que “A consciência humana depende do tempo para existir.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

Em *Busca de si*, na experiência limítrofe com o corpo e a experimentação de estados de consciência alterados, Viola fricciona uma tensão máxima para ir de encontro com o *self*. Tarkovski levanta esta busca reflexiva do homem num ensejo da verdade, no que diz respeito ao pensar o tempo e sua relação com a moralidade: “O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

O dia e a noite, que tanto se destacam nos trabalhos do período oitentista de Viola, está marcadamente presente em *Reasons for Knocking*, onde as alterações das sensações físicas como cansaço, angústia e crises psicológicas para manter-se em pé durante o tempo que se propõe vão surgindo com o passar do tempo. É uma operação lógica que se perfaz por seu dispositivo. Toda estética e conceituação são estruturadas anteriormente, num planejamento que se torna o ponto de partida para o acontecimento. O ato pode ser lido assim como a execução da peça.

Ao seguir seus preceitos de dilatação, em *Reasons for Knocking*, quem terá que se dilatar dentro da imagem é ele mesmo, a figura central. Qualquer oscilação ou pequeno movimento que surgir na imagem parece ser de suma importância. Eles podem ressaltar e romper tanto com a estética quanto com o dispositivo. Se ele dormir, a obra acaba, dada por seu fracasso. Se desistir da

privação também. Por isto o vídeo opera enquanto um dispositivo, onde o destaque maior está na ideia. Um ponto importante que tangencia os interesses é a proposição, atuante aqui como base.

O artista ainda comenta, acerca da duração, que o decurso do tempo vai tornando-se gradualmente subjetivo, pois vivê-lo num puro plano de sensações é captar sua dimensão de pura imanência. Um estudo no *núcleo-total* da paisagem interna que se opera através do confinamento. A passagem é em si mesmo angustiante.

A existência pela existência mesma. Além da espera. Não há nada para aguardar, exceto viver o próximo momento. Apenas viver. Tempo de isolamento. Os efeitos da duração. Tédio. Fadiga. Desorientação. Ciclos de transtorno. [...] (tradução nossa) (VIOLA, 1995, p. 97)

Reasons for Knocking é uma poderosa e austera observação da experiência perceptiva de isolamento de si, sujeita a uma duração prolongada. A saber, as gravações foram feitas em preto e branco com uma câmera estática e revelam uma crônica dos efeitos da implacável passagem do tempo em um indivíduo solitário.

O espaço torna-se gradualmente subjetivo à medida que o corpo se desloca e sai da consciência plena. A duração também não dá uma fácil passagem no deslocar da matéria e ausência de contato, ela torna-se, ao contrário, cada vez mais brutal no decurso do tempo.

Transformações sutis ocorrem tanto na luz quanto no som, e o uso de uma lente grande-angular é capaz de criar ambiguidades espaciais – o que vai distorcer ainda mais a percepção de um espectador sobre tempo e espaço, ilusão e realidade. A visão da lente e sua localização, apontando para um canto no fim do cômodo, parecem distorcer uma possível vista clara. Nas cenas que se senta nessa extremidade, Viola aparenta ser menor do que o é, ainda mais quando o comparamos com sua imagem acomodada próxima a câmera, em plano americano. A cadeira também se move. Vemos o artista em diferentes posições e estados. Inquieto. Outrossim, diferentes iluminações entram no espaço. O desconforto é visível. Uma angústia visceral que toma a presença do corpo ele mesmo. A tensão aumenta lenta e gradualmente até o fim.

[...] A psicologia do isolamento e a privação do sono aqui são apresentados de duas maneiras: primeiro, a extrema captação por uma lente grande-angular do quarto que nunca muda. Um frame fixo. Um constante container, ambos prisão e segurança. Apenas o movimento da figura e suas manipulações físicas são visíveis enquanto mudanças. Torna-se uma situação de visão claustrofóbica. Segundo — as comuns propriedades alucinatórias do som nestas situações são presentes pelo microfone de lapela — trazem o áudio à proximidade da pessoa na sala, frequentemente em relação à imagem visual, bastante desproporcional e numa oposição de uma situação auditiva normal. Em situações sem dormir, até o

tique-taque de um relógio pode parecer ensurdecedor. (tradução nossa). (VIOLA, 1995, p. 97)

Assim, a presença, que se perfaz aqui, oscila frequências para além da vivência natural, na mundanidade, na experiência cotidiana do corpo numa casa qualquer. Vemos que, como não há o habitual contato inerente a vida humana, o silêncio é o estado de direito, enquanto a fala é o estado de exceção. O corpo, para Viola, é um suporte de experimentações que visam determinações na investigação das possibilidades da mídia; segundo Bellour (1997), ele é um *corpo-dispositivo* capaz de oscilar frequências a que se propõe.

III.

Raymond Bellour lista cinco razões pelas quais o vídeo se presta numa melhor aventura ao autorretrato em comparação com o cinema. Estas argumentações podem ser encontradas em seu *Entre-imagens*, trabalho que alinha na narrativa do capítulo *Auto-Retratos* passagens que conduzem à tópicos para melhor compreensão acerca deste modo de fazer imagem concebida para a câmera de vídeo. A primeira razão, diz o autor, “é a presença contínua da imagem que está aí, imediata, continuamente, como um duplo real que não se detém.” (BELLOUR, 1997, p. 335). A captação seria assim uma decisão, um momento que se dá no ato, no tempo real e que é capaz de modular um “duplo” corpo. O retrato é um modo de realização que se dá no confronto. No embate direto entre o indivíduo e a câmera.

A segunda razão, que se decorre da primeira, aponta que “no vídeo o autor tem mais facilidade para inserir seu corpo diretamente na imagem”. (BELLOUR, 1997, p. 335). Ou seja, devido a acessibilidade de montagem e controle do aparelho, a gravação se torna mais fluida. Uma vez que Bellour tece estas relações no período em que o vídeo ainda era concebido apenas com fita, e o cinema em película, estas pontuações não assimilam a facilidade com que o cinema se apropriou do vídeo para operar em modo digital.² O fato de poder deixar a câmera ligada sem a necessidade de um operador que a manuseie também adensa tal tópico. A imagem-vídeo conecta-se então de modo íntimo a seu próprio retrato, sem testemunhas.

Ademais, a videoarte (principalmente aquelas produções históricas) traz uma relação com o aparelho televisivo. Na *recepção-consumo*, como conceitua Bellour, a TV tem seu destaque, parece-nos esperado que a gravação já traga o aparelho receptor como algo inerente a seu conceito.

A terceira das razões deve-se a própria imagem. Há uma facilidade de editar a própria gravação, ainda que de modo simplório, e simultaneamente sua pós-produção, quando comparada com o cinema de película, é menos complexa. Ela traduz “mais diretamente as impressões do olho (como que além de suas percepções), os movimentos do corpo (como que além de sua superfície), os

² É válido destacar que o livro foi publicado originalmente na França no ano de 1990.

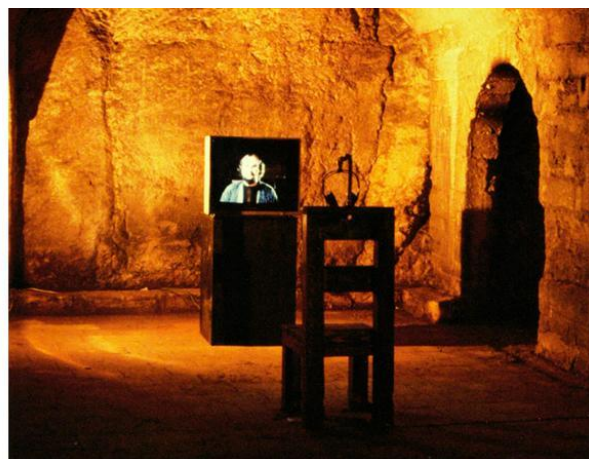
processos do pensamento (como que além de suas racionalizações).” (BELLOUR, 1997, p. 336). Portanto, as execuções criam um jogo entre a expressão da subjetividade e a objetivação da realidade. Ambas questões se completam na *imagem-total* desta mídia tecnológica.

Na quarta pontuação, o destaque situa-se na revelia possibilitada pelo meio em relação a TV enquanto aparato hegemônico de comunicação de massa, que pertence a um sistema midiático solidificado. O autorretrato deturpa e modifica “a retórica clássica por um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva.” (BELLOUR, 1997, p. 336). A artificialidade do meio cuja base é de ordem eletrônica se relaciona com a lógica do aparelho televisivo para pervertê-lo a interesses próprios. No lugar do excesso de fala, o vídeo pode-se valer do silêncio. Na exaustão do espetáculo a que a vida é convertida pelos jornais, pode-se explorar o vazio. A videoarte opõe-se a forma convencional da televisão enquanto meio soberbo de comunicação para desbastá-la num agenciamento outro. Por isso, “Se ‘o pecado original do auto-retrato` é o de ‘perverter a troca, a comunicação e a persuasão, sem deixar de denunciar essa perversão`, essa é a quarta razão que confere ao auto-retrato-vídeo sua racionalidade”. (BELLOUR, 1997, p. 337).

Por fim, o teórico aborda algo que nos parece à atualidade já comum; seu olhar pontual sobre a conexão entre a imagem eletrônica e os sistemas informáticos que estaria constituindo uma versão absoluta e última da memória artificial, aquela elaborada “pacientemente pela antiga retórica”. Tal diz respeito sobretudo ao evidenciar-se nas artes da imagem um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva por meio do qual “se constitui uma individuação, o que talvez ainda seja preciso chamar de subjetividade”. (BELLOUR, 1997, p. 337).

IV.

Certamente, em idos do presente período, os meios digitais sugam uma grande parte de nossas vidas e, de fato, a tomada subjetiva e também egocêntrica a que o autorretrato se presta, encontra-se nos espectros das *selfs* feitas por celular — um lugar, por excelência, inerente às relações superficiais que se prestam hoje os habitantes do mundo contemporâneo. No decorrer do tempo, Viola remodelou suas experiências acerca de si mesmo e sua busca nas explorações subjetivas do mundo.



Figs. 3 e 4. BILL VIOLA. *Reasons for Knocking at an Empty House* (1982).

Instalação com vídeo, televisor, cadeira de madeira com som amplificado em fones de ouvido estéreo acoplados, segunda fonte de som estéreo amplificado na sala em dois auto-falantes. Vídeo [cor -som], 45' (looping).

Dimensões da sala: 370 x 550 x 760cm (Esq.); Dimensões variáveis (Dir.).

Fontes: Coleção do Art Institute of Chicago (Esq.); Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 21 (Dir.).

Em *Reasons for Knocking*, como em um ritual, o videoartista testa a resistência de seu corpo e sua mente por um lado brutal de confinamento. É uma obra que existe em duas versões, videotape e videoinstalação, concebidas com base em uma mesma experiência. A diferença é que na versão de 1982 os deslocamentos do corpo e os incômodos são oferecidos ao espectador de modo mais visceral. Viola montou este trabalho em diferentes espaços, a exemplo da versão que compõe a coleção do *Art Institute of Chicago*³ [figura 3] e a proposta para *La Chartreuse – Villeneuve-lez-Avignon*⁴ [Figura 4].

Podemos considerar, na segunda experiência, até mesmo uma transposição fenomênica. Como um espelho:

[...] diante da cadeira de inquisição reservada ao espectador que participa ao vivo do som, há um monitor em que Viola aparece, exausto, golpeado por trás a intervalos regulares. O dispositivo é portanto o lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma ressurreição. (BELLOUR, 1997, p. 371).

Tal versão instalativa traz algo análogo da *experiência-dispositivo* a que se propôs o artista — ao convocar o partícipe a sentar numa robusta cadeira onde em sua parte superior há um elemento que suspende um fone pronto para ser posto nos ouvidos. A montagem sugere, na totalidade, uma cena de execução no convocar para sentar-se numa sala vazia. A construção da espacialidade no projeto concebido para *Art Institute of Chicago* é dramática, apenas a cadeira encontra-se

³ Instalação apresentada na mostra Bill Viola: A 25-Year Survey (14/10/1999 – 09/01/2000). Disponível em: <<https://www.artic.edu/exhibitions/8297/bill-viola-a-25-year-survey>>. Acesso em: 07 Out. 2020.

⁴ Versão apresentada na França (1986), como videoinstalação na mostra *Où va la vidéo* (12/07/1986 – 06/08/1986) organizada Jean-Paul Fargier como parte da programação do Festival d'Avignon. Cf. FARGIER, Jean-Paul (Org.). *Où va la vidéo?*. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du cinéma - Hors Série n° 14], 1986.

iluminada. Uma luz que, advinda de um ângulo lateral, é capaz de construir uma sombra pungente do assento no piso. Há também um plinto e uma televisão instalados à altura do olho de quem encontra-se sentado, convocando uma interatividade que não abarca um convívio relacional, mas pressupõe o *désœuvrement* graças ao qual se produz, simultaneamente, a revelação do arcaico e do que virá. Ou seja, fluxos de produção de imaginário, através dessas alucinações do tecnológico e da proposta de requinte formal tensionada por um conteúdo agitado e potencialmente volátil, e diria mesmo permitindo-nos o entreabrir das expressões cada vez mais abertas da violência do *ser-no-mundo*.

Referências

- BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- FARGIER, Jean-Paul (Org.). OÙ va la vidéo?. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du Cinéma - Hors Série n° 14], 1986.
- HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. *In*: Arte & Ensaios n° 16. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 145-157.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta (Orgs.). Vídeo art. Colônia: Taschen, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

Como citar:

AÇARI, André; GRANDÓ, Angela. Bill Viola, entre lugar e passagem, entre imagens. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p.293-301, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.24>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>