UNIVERSIDADE DE SOROCABA PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Antonio Anderson da Silva

ARTE E COMUNICAÇÃO: O DIVULGADOR ARTÍSTICO NO INSTAGRAM

Sorocaba/SP

Antonio Anderson da Silva

ARTE E COMUNICAÇÃO: O DIVULGADOR ARTÍSTICO NO INSTAGRAM

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.

Ficha Catalográfica

Silva, Antonio Anderson da S578a Arte e comunicação : o d

Arte e comunicação : o divulgador artístico no Instagram / Antonio Anderson da Silva. -- 2024.

100 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra Luciana Coutinho Pagliarini de Souza. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2024.

Redes sociais on-line.
 Mídia social – Influência.
 Semiótica.
 Instagram (Rede social on-line).
 Comunicação e cultura.
 Souza, Luciana Coutinho Pagliarini de, orient.
 Universidade de Sorocaba.
 Título.

Elaborada por Maria Carla Pascotte Freitas Gonçalves – CRB-8 6721

Antonio Anderson da Silva

ARTE E COMUNICAÇÃO: O DIVULGADOR ARTÍSTICO NO INSTAGRAM

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: 17/12/2024

BANCA EXAMINADORA:

Afuga_

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Universidade de Sorocaba

Obserbusies

Prof.(a) Dr.(a) Gabriela Borges Martins Caravela

Universidade do Algarve

Prof.(a) Dr.(a) Márcio Zanetti Negrini

Just for A Ngmi

Universidade de Sorocaba



AGRADECIMENTOS

Do âmbito acadêmico, agradeço profundamente à minha orientadora, Profa. Dra. Luciana Coutinho, por sua paciência, fôlego e boa vontade. Agradeço à Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo pelas diversas contribuições ao longo do processo de polimento da pesquisa. Agradeço também a todo o corpo de profissionais que compõem o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, pelos auxílios fundamentais – fossem burocráticos ou acadêmicos – ao longo da jornada. A tempo, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa ofertada do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Comunitárias (Prosuc-CAPES).

Do âmbito íntimo, agradeço à minha mãe e a meu psicólogo, pelo apoio gentil e amoroso, e a todos os outros sujeitos que me orbitam e vibram com minhas vontades, decisões e conquistas – neste último caso, devido à natureza coletiva da vibração, mudo o pronome possessivo para "nossas", nossas conquistas.

Do âmbito público, agradeço a absolutamente todas as pessoas que acompanham meu trabalho desenvolvido nas redes. É verdade que o tema desta pesquisa emergiu da minha atuação enquanto divulgador artístico, mas só foi desenvolvido devido ao diálogo com o público que resultou dessa atuação; a vocês, minha eterna gratidão.

Por mais que digam o contrário, coisas lindas de ver estão ao alcance de qualquer um. Mesmo àqueles visitantes de menor mobilidade. Já outras exigem um guia. Alguém que já esteve por ali outras vezes. E que pode dar dicas preciosas. Ensinar o caminho das pedras. (Barros Filho, C.; Pompeu, J. 2013, p.14).

RESUMO

A presente pesquisa tem como tema a divulgação artística nas redes sociais, sendo guiada pela questão: como a ação do divulgador artístico não institucionalizado no ambiente virtual da rede social Instagram contribui para a promoção das artes visuais? Sendo assim, como objetivo geral, procura-se compreender como se dá a ação de divulgadores artísticos no Instagram, e, como objetivos específicos, procura-se verificar como a internet tem possibilitado uma maior popularização da arte e seu acesso; e examinar as especificidades dos produtos midiáticos produzidos por divulgadores enquanto promotores independentes de informações acerca da arte. Desse modo, a fundamentação teórica envolve Santaella (2005a) e Jenkins (2014), quanto à convergência da comunicação com a arte, bem como da cultura participativa promovida nos ambientes digitais. Vale-se de Moraes (2014) para delinear conceitualmente o divulgador artístico; e de Botelho (2003) e Bhaskar (2020) para visualizar o que configura desafio no processo de apreensão de bens culturais dentro e fora do contexto das mídias digitais. Para tanto, uma etnografia virtual (netnografia) foi feita para se selecionar, acompanhar e então analisar, a partir de uma estratégia metodológica utilizando a lógica peirceana, a ação de três divulgadores artísticos – Luiza Adas (@museu.do.agora); Lilian Farrish (@lilianfarrish) e Vilson Gonçalves (@tiovirso) – a partir dos conteúdos que produzem na rede social Instagram. Finalmente, entende-se que, ao refletir sobre a figura do divulgador artístico – ainda escassa na literatura – contribui-se para a verificação de novos atores sociais que emergem de um cenário em que é inegável a convergência da arte com a comunicação para a expansão do acesso às artes visuais, procurando contribuir, portanto, para a compreensão do acesso à arte promovido nos ambientes das redes sociais.

Palavras-chave: Divulgação artística; Redes sociais; Instagram; Acesso à arte; Semiótica.

ABSTRACT

This research examines artistic dissemination on social media, guided by the question: how does the action of non-institutionalized artistic popularizer on the Instagram social network contribute to the promotion of visual arts? Thus, the general objective is to understand the role of artistic popularizers on Instagram. The specific objectives are to analyze how the internet has facilitated broader access to art and examine the unique qualities of the content produced by independent artistic popularizers. The theoretical framework includes Santaella (2005a) and Jenkins (2014), who discuss the convergence of communication with art, as well as the participatory culture promoted in digital environments. Moraes (2014) is referenced to conceptually define the role of artistic popularizers, while Botelho (2003) and Bhaskar (2020) provide insight into the challenges involved in the appreciation of cultural assets within and beyond digital media contexts. For this purpose, a virtual ethnography (netnography) was conducted to select, monitor, and analyze the actions of three art promoters using a methodological strategy based on Peirce's logic - Luiza Adas (@museu.do.agora), Lilian Farrish (@lilianfarrish) and Vilson Gonçalves (@tiovirso) – based on the content they produce on Instagram. Ultimately, this research proposes that by exploring the figure of the artistic popularizer – still underrepresented in the literature – it contributes to identifying new social actors who emerge in a context where it is undeniable that the convergence of art and communication creates new forms of access the visual arts. This study, therefore, seeks to contribute to the understanding of art access promoted within social media environments.

Keywords: Artistic popularization; Social media; Instagram; Access to art; Semiotics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A ARTE E A COMUNICAÇÃO	14
2.1.	A cultura de massa	15
2.2.2.	A cultura das mídias	17 19
2.2.3. 2.3.	Tensionamentos da arte na Cultura da Conexão	
3	ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	
3.1.	A netnografia	29
3.2. 3.2.1. 3.2.2.	115 000-80100 1011011011010101010101010101010101	35
4	ANÁLISE SEMIÓTICA DA DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA	43
4.1.	Análise semiótica da produção de Luiza Adas: qualidades em evidência	43
4.2.	Análise semiótica da produção de Lilian Farrish: existentes em evidência	50
4.3.	Análise semiótica da produção de Vilson Gonçalves: leis em evidência	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REF	ERÊNCIAS	81
APÊ	NDICE A – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	88

1 INTRODUÇÃO

Ao navegar pelas possibilidades existentes na internet para o universo da arte, percebese que da convergência comunicação/arte, uma multiplicidade de caminhos para o acesso ou a produção de discursos artísticos foram criados e, outros tantos já existentes, foram expandidos: de aulas de arte gratuitas disponíveis em plataformas de vídeos on-line até a apreensão de obras de arte 100% desmaterializadas, exclusivas no meio digital (Santaella, 2005a).

Desse modo, fazendo-se valer de uma realidade que não pode negar a pertinência das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) para o universo artístico, hoje, público, artista, mediador cultural, arte-educador, curador, galerista e outras figuras da cena artística – ou que orbitam esse sistema – surfam nas possibilidades de uso da internet/mídias digitais para a comercialização, a exposição, a pesquisa, a produção ou mesmo o acesso à arte. Entretanto, nesse mesmo cenário, outra figura pouco comentada emerge: o divulgador artístico.

Para esclarecimentos conceituais, conforme Moraes (2017), entende-se por divulgação artística a comunicação da informação acerca da arte a públicos leigos quanto aos códigos, conceitos e referenciais do universo da arte, tendo em vista a oferta dos subsídios necessários para um acesso maior às camadas de uma obra de arte e do próprio universo artístico.

Uma galeria ou um museu, a exemplo, realiza o processo de divulgação artística quando fornece informações adicionais para o público acerca do objeto de arte, tendo em vista a aproximação do sujeito com a obra – uma literacia artística. A este respeito, as pesquisas mais recentes têm mostrado que a oferta de informações e descrições curatoriais referentes aos objetos em exposição tem o poder de auxiliar o público não especialista em seus processos de apreensão da obra de arte, especialmente no que diz respeito às obras de arte contemporâneas, que tendem a levantar controvérsias devido seu caráter mais experimental e maior preocupação conceitual que estética (Szubielska; Imbir, 2021).

Nesse sentido, o que aqui se faz é abordar uma figura específica que, no âmbito da rede social Instagram, dedica-se a comentar fatos artísticos, sejam eles históricos ou contemporâneos. Ao revisitar a história da arte – ainda em curso – e ao oferecer suas próprias perspectivas dos objetos, essa figura, aqui chamada de divulgador artístico não institucionalizado, torna os códigos da arte mais acessíveis e "palatáveis", superando, em algum grau, com essa atitude, a exclusividade dos lugares historicamente bem determinados de

promoção de discursos acerca da arte e seu universo, carregando em seu bojo também uma importância social.

A necessidade de abordar tal figura decorre da própria experiência do autor, que atua como divulgador artístico nas redes sociais digitais TikTok e Instagram desde 2021; trata-se, portanto, de um *insider*.

Naquele contexto, enquanto um arte-educador recém-formado e inserido no cenário pandêmico da COVID-19, com suas quarentenas e restrições para conter o vírus, o autor encontrou na comunicação de conteúdos artísticos nas redes sociais uma oportunidade de atuação independente e não institucionalizada. Sem vínculos com instituições de educação ou de arte, essa abordagem permitiu não apenas popularizar os conhecimentos adquiridos durante a graduação, como também promover uma ação social significativa em um contexto em que o acesso às artes visuais por um público amplo ainda não é uma realidade plenamente democrática.

Desse modo, concomitante a esta ação, ocorria a formação de uma comunidade digital – devido também à própria arquitetura das redes, conforme Jenkins, Green e Ford (2014) – não apenas acompanhadora dos conteúdos publicados, mas também comentadora, seja de suas perspectivas individuais em relação às obras abordadas, seja de suas congratulações pelo trabalho ali desempenhado pelo autor acerca da abordagem de algo – arte – até então distante, inédito e/ou nebuloso para certos públicos.

Nesse sentido, valendo-se da perspectiva de que a arte e o seu acesso constituem-se, também, um processo educativo e cultural, enxerga-se o fazer do divulgador artístico no contexto da rede social Instagram um ato de promoção da literacia artística, quando promove a informação acerca da arte a grupos de diversas idades, realidades, localidades e interesses, tendo em vista uma maior aproximação desses grupos com o universo da arte.

A partir disso, surge a questão norteadora desta pesquisa: como a ação do divulgador artístico não institucionalizado no ambiente virtual da rede social Instagram contribui para a promoção das artes visuais?

Desse modo, o objetivo geral desta pesquisa é contribuir para a compreensão do acesso à arte promovido nos ambientes digitais da rede social Instagram. Por seu turno, os objetivos específicos são: verificar como a internet tem possibilitado uma maior popularização da arte e seu acesso; compreender como se dá a ação de divulgadores artísticos no Instagram, enquanto

uma dessas possibilidades; e examinar as especificidades da ação de três divulgadores artísticos no Instagram – Luiza Adas (@museu.do.agora); Lilian Farrish (@lilianfarrish), e Vilson Gonçalves (@tiovirso) – enquanto promotores independentes de informações acerca da arte.

A partir daí, o emprego de esforços deu-se na direção de rastrear o divulgador artístico na literatura com vista a seu delineamento conceitual, procurando verificar os limites de sua atuação, suas características e impactos. No entanto, notou-se uma lacuna a seu respeito. Supõe-se que o frescor de sua ação reside nas especificidades do contexto contemporâneo que apenas recentemente permitiu a emersão dessa figura — e, consequentemente, seu ineditismo numa pesquisa. Como resultado, o divulgador artístico ainda carece de contornos mais definidos em seu delineamento teórico.

Assim sendo, o termo divulgador artístico nesta dissertação é utilizado como uma articulação do termo "divulgação artística" fundamentado por Moraes (2014, p. 20). A autora propõe o conceito, tomando como base pressupostos da divulgação científica, entendendo que "a noção de divulgação, no âmbito da Ciência da Informação, alude ao processo de comunicação da informação especializada para público leigo".

A partir desse ponto, Moraes (2014) pavimenta sua discussão pautada na disciplina Informação em Arte, que entende haver no objeto artístico conteúdo informacional (que pode ser acessado a partir de sua análise/interpretação) para, posteriormente, verificar, em sua pesquisa, a dimensão informacional existente nos museus de arte, âmbito em que explora e aplica seu conceito, procurando compreender como o museu pode, em seu processo de musealização de obras de arte, tornar acessível ao público a "poesia das coisas" contida no objeto de arte.

[...] buscamos contribuições do debate em torno da divulgação científica para propormos um conceito de divulgação artística: comunicação da informação de/sobre arte a públicos não familiarizados com os referenciais, critérios, linguagens e princípios do campo artístico, com vista a sua instrumentalização no que se refere aos códigos mínimos necessários à fruição da arte (Moraes, 2014, p. 234).

Tais "códigos mínimos" traduzem-se como fatos informacionais que compõem o universo de um objeto artístico, sejam eles os critérios utilizados para elevar um objeto ao status de arte, sejam eles a matéria temática da obra de arte em si, ou, ainda, sua qualificação dentre as formas de arte possíveis, entre outros, pois se compreende que, "por vezes, o contato entre obra e visitante exclusivamente não basta, sendo necessário o fornecimento de informações extrínsecas capazes de auxiliar na construção de pontes entre o público e a 'poesia das coisas'" (Moraes, 2017, p. 15).

Assim, o nível da articulação do conceito de Moraes (2014) realizado aqui encontra-se na sua transposição do lugar institucionalizado do museu de arte, enquanto espaço que lida com a informação artística, para um uso do termo numa acepção que visa "batizar" um personagem identificado na contemporaneidade como dono de uma ação autônoma (não institucionalizada) e digital que encontra no cerne de sua atuação coerência à essência do conceito de Moraes (2014), tornando, finalmente, o substantivo comum divulgação artística em substantivo próprio, designando, desse modo, o Divulgador Artístico: uma figura comunicadora da informação acerca da arte a públicos familiarizados ou não com o universo artístico.

Entende-se, aqui, o uso desse termo como o mais adequado a tal personagem quando articulado o contexto de sua emersão com o intuito de sua ação, especialmente ao ser comparado a outros sujeitos que orbitam o seio artístico — já melhor delineados conceitualmente e articulados na literatura e no corpo social, sendo eles o crítico de arte, o arte-educador, os guias e os mediadores culturais e outros profissionais institucionalizados da cultura e da arte.

Justifica-se, desse modo, o estudo desse sujeito ao verificá-lo na literatura; muito embora seja um fruto de relações históricas, nota-se que sua emersão somente ocorre nos contextos recentes. Tal fato se verifica com o ineditismo deste "sujeito-objeto" na ciência brasileira, fato este também reparado por Moraes (2014, p. 32), ainda na verificação de seu conceito formulado:

[...] não foi encontrada literatura que trate especificamente do conceito de divulgação artística da maneira como esta pesquisa propõe, pautada no diálogo entre Ciência da Informação e Museologia. Ao realizarmos busca sobre esse termo em ferramentas digitais, o que encontramos é uma série de apresentações de espetáculos e outras ações mais relacionados ao Marketing e à divulgação da produção institucional ou artística individual, do que propriamente referências relacionadas à veiculação da informação artística especializada para público leigo.

Dentro desse cenário que inaugura tal personagem na literatura, procurou-se, por meio do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, acessar pesquisas que articulassem outras possibilidades de acesso e produção de arte que já se colocam como fato, especialmente dadas pelos ambientes digitais, quer fossem paralelas quer fossem além daquelas possibilidades em que o divulgador artístico já é fato.

Nesse sentido, com a verificação de como a internet tem possibilitado uma maior popularização da arte e seu acesso por meio das pesquisas feitas nos últimos 20 anos¹, os capítulos a seguir visam compreender o contexto histórico que possibilitou, hoje, a emersão do

¹ Tal relação com o estado da questão de todos os trabalhos selecionados e suas especificidades pode ver verificada no apêndice A da pesquisa.

divulgador artístico e a análise das ações desempenhadas por esse sujeito no âmbito da rede social Instagram.

Inicialmente, no capítulo "A arte e a comunicação", discute-se, de modo mais demorado, a convergência de ambas as áreas que resultou nas diversas possibilidades de acesso, produção e reflexão sobre a arte. Traça-se um possível histórico que viabilizou o surgimento de agentes não institucionalizados no seio artístico, sendo o divulgador artístico um desses sujeitos, que une em sua atuação a comunicação e a arte, procurando, ainda, tensionar o contexto de atuação desses agentes.

Posteriormente, no capítulo "Estratégias metodológicas", explicitam-se a netnografía e a semiótica peirceana enquanto procedimentos investigativos adotados para se analisar a ação de três divulgadores: Luiza Adas (@museu.do.agora); Lilian Farrish (@lilianfarrish); e Vilson Gonçalves (@tiovirso), tendo em vista, posteriormente, no capítulo "Análise semiótica da divulgação artística no Instagram", compreender como se dá a ação desses divulgadores artísticos no Instagram e examinar as especificidades de suas ações enquanto promotores independentes de informações acerca da arte.

No capítulo último, "Considerações finais", a partir do observado na divulgação artística, percebe-se elementos compartilhados pelos divulgadores num esforço autônomo e não institucionalizado que culmina na ideia de uma possível literacia artística promovida no interior das redes por sujeitos que, gozando das possibilidades de criação de discursos, exercem ativamente sua cidadania, assumindo assim uma importância social, ao passo que constroem a identidade do aqui chamado "Divulgador Artístico".

2 A ARTE E A COMUNICAÇÃO

Se em um contexto contemporâneo, pode-se afirmar a impossibilidade de separação entre as comunicações e as artes, numa perspectiva histórica, no entanto, tal realidade não estava posta. Antes da Revolução Industrial, a partir de uma construção ideológica, a cultura era entendida dicotomicamente:

[...] de um lado, a cultura erudita, isto é, a cultura superior das "belas letras" e das "belas artes", privilégio das classes economicamente dominantes; de outro, a cultura popular, produzida pelas classes subalternas responsáveis pela preservação ritualística da memória cultural de um povo (Santaella, 2005a, p. 10).

Partindo desse ponto, grandes invenções tecnológicas para a sociedade, especialmente para a cultura, para a arte e para a comunicação – como a fotografia e o cinema – promoveram transformações tanto sobre as formas de arte mais tradicionais, de modo a inaugurarem-se novas reflexões acerca da arte, sua função e razão de ser, quanto sobre as próprias vanguardas e os novos movimentos socioculturais que emergiram desses novos contextos, abrindo, desse modo, margem para hibridizações, desterritorialização da cultura, pluralidades de discursos e para a própria desmaterialização da arte.

2.1. A cultura de massa

Num primeiro momento, tais fronteiras são mais fortemente borradas a partir da emersão dos chamados meios de comunicação de massa que passam a veicular formas culturais e artísticas, transformando-as, notadamente, em produtos para o consumo de um público médio.

Conforme Santaella (2005a, p. 5-6):

Durante alguns séculos, pelo menos do Renascimento até meados do século XIX, a arquitetura, a pintura e a escultura eram as três principais artes visuais da Europa. [...] As mudanças trazidas pela Revolução Industrial, pelo desenvolvimento do sistema econômico capitalista e pela emergência de uma cultura urbana e de uma sociedade do consumo alteraram irremediavelmente o contexto social no qual as belas artes operavam.

A emersão de novos contextos sociais e as transformações nas estruturas da sociedade reverberam profundamente na arte, alterando desde suas formas de acesso e produção até os seus conceitos propriamente ditos.

Uma das principais mudanças vistas foi a diversificação dos modos e meios de comunicação, acarretando a dissolução de uma noção mais rígida de cultura enquanto "belas artes" e "belas letras". Desse modo, quando emerge a Cultura de Massa, nota-se não o nascer de um terceiro tipo cultural, mas sim o borrar de fronteiras que antes delimitavam lugares sociais. Portanto, viu-se a emersão de uma relação cultural mais fluida e complexa, dominada pelos meios de comunicação que compõem "sistemas de geração de produtos simbólicos, fortemente dominados pela proliferação de imagens" (Santaella, 2005a, p. 6).

As novas relações engendradas pelos novos meios de comunicação permitiram, num primeiro momento no século XX, a produção em série de produtos e sua distribuição massiva por múltiplos meios: a cultura de massa. Nesse momento, a sociedade era pautada por uma

lógica econômica de geração de produtos culturais largamente disponíveis, de produção seriada, além de acessíveis e rapidamente distribuídos.

Nesse contexto, a lógica comercio-cultural era pautada na distribuição do produto – fosse cultural ou material – de uma fonte específica para uma massa "amorfa". O discurso era concentrado, o material canalizado e a atenção retida.

Em matéria de arte, via-se detentores legítimos de discursos artísticos distribuindo informações acerca da arte nos lugares de arte: os museólogos nos museus, galeristas nas galerias, críticos nos mais vastos espaços expositivos. Enquanto isso, do outro lado residia o público, espectador, numa postura menos cocriadora dessa realidade cultural, pois, nesse modelo, "fica claro quem é o 'produtor' [...] e quem é 'audiência'" (Jenkins; Green; Ford, 2014, p. 31).

Sob essa lógica, no que diz respeito à obra de arte, Lima (2000, p. 18, grifo do autor) aponta para dois tipos de discursos existentes dentro do "enfretamento das formas interpretativas (leituras) que discutem a arte [...] o **Discurso da Arte** e o **Discurso sobre Arte**".

Por Discurso da Arte entende-se os processos relativos à criação, produção artística e interpretação da obra de arte (ou do bem cultural) por parte de seu criador/produtor (os artistas), habitando, portanto, o chamado Território do Saber-Fazer.

O Discurso sobre Arte, por sua vez, refere-se à apreciação/interpretação de terceiros daquele objeto artístico/bem cultural, sendo um discurso produzido "pelos historiadores de arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos demais campos do conhecimento e também pelo próprio artista", conforme Lima (2000, p. 23), compondo, desse modo, figuras residentes do Território dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer.

2.2. A cultura das mídias

Tal modelo com ênfase na noção de um público consumidor passa por transformações com a posterior emersão da Cultura das Mídias após os anos 1970, conforme Santaella (2005a), a partir da introdução de novos meios de consumo, produção e distribuição que alteraram os paradigmas sustentados pelo modelo de mídias de massa; "se um modelo tradicional de comunicação cultural do século XX descrevia o movimento da informação em uma direção de

uma fonte para um receptor, agora o ponto de recepção é apenas uma estação temporária no caminho da informação" (Manovich, 2005, p. 1-2, tradução nossa).

2.2.1. A popularização das formas artísticas

Sob essas condições, Santaella (2005a) salienta dois grandes impactos sociais derivados da Cultura das Mídias. O primeiro diz respeito à possibilidade de uma maior divulgação e popularização de formas artísticas.

Nesse sentido, o que se verifica é uma intensificação da veiculação de uma mídia dentro de outra – nesse caso, de uma obra de arte em alguma mídia – como os filmes veiculados em televisões, fotografias em livros, ou imagens de obras de arte em dispositivos móveis, seja veiculadas pelo próprio perfil dos museus e galerias, que compartilham fotos do acervo e das exposições diariamente nas redes socais, ou, em grau mais íntimo, imagens de obras de arte coletadas na internet e depositadas no papel de parede de alguma conversa de WhatsApp ou na foto de perfil de algum usuário em alguma rede social.

Esse fato tornou popular o artigo artístico e o próprio universo da arte; a consequência foi também o aumento do número de espaços expositivos e seus frequentadores. Uma mudança cultural fora observada. Desse modo, a partir dessa transformação,

[...] mesmo que as maneiras de acesso e de fruição tradicionais à cultura e à arte não tenham deixado de existir, o caráter multimídia da cultura digital redefine fronteiras e permite a emergência de novas práticas criativas e de apropriação de conteúdos. Potencialmente, por sua própria natureza, a Internet permite ao usuário informar-se, escutar música, ler livros ou jornais e revistas, ver filmes ou programas de televisão ou escutar rádio. [...] Em curso, temos uma mudança radical de ordem simbólica e a emergência de novas formas de conhecimento e sociabilidade (Botelho, 2017, p. 41).

Para Santaella (2005a, p. 11), a dimensão cada vez maior da comunicação apenas deu início a um processo que "estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e de cultura". O advento dessas novas tecnologias adentrou no campo da arte alterando não apenas o modo como o público estava acessando-a, mas fundamentalmente como se vinha produzindo e pensando seus conceitos, num movimento em que a arte, agora, liberta pela fotografia da necessidade de representar o mundo, passa a ser cada vez mais conceitual e experimental.

Conceitualismo, *Land* Art, *Performance*, *Body* Art e os inícios da Instalação. Todos esses movimentos desafiaram as concepções modernistas da arte, desafio que se expressou no reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não se reduz

à sua composição interna, como queria o Modernismo, mas implica o contexto em que existe (Santaella, 2005a, p. 38).

Nesse sentido, as obras de arte modernas e contemporâneas se mostram cognitivamente mais desafiadoras por possuírem abordagens críticas a tópicos sensíveis de cunho social e viés político. Na prática, tendem a ser mais conceituais, resultando num maior estímulo intelectual e menor preocupação estética. A ideia ganha primazia em detrimento dos cânones tradicionais que sustentaram e bem delimitavam por séculos os lugares da arte.

Ninguém mais sabia onde ficavam as fronteiras: performance, instalação, vídeo, arte participativa, arquitetura, política e protesto, dança, comida e tecnologia digital levaram a arte a poder existir – e geralmente estar – em qualquer lugar e qualquer coisa (Bhaskar, 2020, p. 79).

Baudrillard (1997, p. 73) entende que o borrar de fronteiras estético inabilitou um "padrão-ouro" de juízo, isto é, o cânone. Tal fato passou a permitir a coexistência de uma infinidade de noções outras artísticas com suas próprias propostas, métodos, lógicas e manifestos para a arte.

Através da liberação das formas, das linhas, das cores e das concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa sociedade produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e anti-representação. Se a arte não era no fundo senão uma utopia, ou seja, alguma coisa que foge a toda realização, hoje essa utopia encontra-se plenamente realizado: através da mídia, a informática, o vídeo, todo mundo tornou-se criativo potencialmente.

Nesse sentido deu-se o movimento de repensar toda uma tradição artística diante de uma sociedade em que a arte não mais era definida pela sua presença nos tradicionais lugares da arte, pela sua feitura pelo tradicional modelo de artista, ou, ainda, pela sua forma tradicional de apreensão; em maior grau, repensou-se a própria produção e acesso cultural.

Assim, com a popularização das novas mídias, viu-se a emersão de novas formas de interação entre público e produtores, seus conteúdos e canais de acesso e distribuição. As fronteias são borradas, os sujeitos – que tinham voz – agora fazem-na ouvir mais claramente; tudo isso sendo possível com a multiplicação dos meios de comunicação e sua acessibilidade, abrindo margem, posteriormente, para o que Jenkins; Green e Ford (2014) entendem por Cultura da Conexão.

2.2.2. A cultura participativa

Desse modo, o segundo impacto destacado por Santaella (2005a, p. 13) reside na possibilidade de uma maior produção e cocriação da cultura por parte do indivíduo, pois presente na cultura das mídias estão novos "dispositivos tecnológicos que, em oposição aos meios de massa - estes só abertos para o consumo -, propiciam uma apropriação produtiva por parte do indivíduo".

Abre-se, nesse momento, um importante antecedente histórico do lugar hoje largamente explorado pelo divulgador artístico. A aproximação da comunicação com a arte possibilitou a veiculação de formas culturais e artísticas e flexibilizou os lugares de promoção de discursos. Hoje, o divulgador artístico livremente acessa as obras de arte e os códigos artísticos-culturais enquanto os "traduz" em material mais acessível ao seu público, facilitando a apreensão daqueles códigos outrora exclusivos a uma parcela da população, bem como borrando aquele lugar firmado que separava tão nitidamente os consumidores de arte dos produtores e comentadores de arte.

Dessa leitura contemporânea da cultura das mídias quando cruzada com o divulgador artístico, nota-se a flexibilidade conquistada pelos sujeitos no circuito da arte para discorrer acerca da arte. Retoma-se, nesse momento, aquela diferenciação dos lugares de produção de discursos e acesso à arte.

Dizia-se que o Discurso da Arte tratava dos processos de criação e produção artística e interpretação da obra de arte/bem cultural por parte de seu criador/produtor (artistas). Esses processos situam-se no que é conhecido como o Território do Saber-Fazer.

Por seu turno, o Discurso sobre Arte, recai sobre a apreciação/interpretação de terceiros daquele objeto artístico/bem cultural, sendo um discurso produzido por sujeitos institucionalizados do circuito da arte: historiadores, curadores, críticos "e outros especialistas dos demais campos do conhecimento e também pelo próprio artista", residindo, tais figuras, no Território dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer, de acordo com Lima (2000, p. 23).

Se os discursos da arte se ocupam das vozes de quem, de fato, a cria, e se os discursos sobre arte pressupõem uma postura institucionalizada para sua promoção, a figura do divulgador artístico no contexto da cultura das mídias tensiona essa distinção tão bem marcada

 assim como o próprio contexto contemporâneo tensiona as certezas de lugares da outrora cultura das massas.

Quanto ao divulgador artístico, trata-se de um sujeito que se vale de sua autonomia para apreciar e interpretar objetos de arte, promovendo discursos para além dos hegemônicos ao mesmo tempo em que ocupa uma posição não institucionalizada. Nem é parte da arte, nem apenas se posiciona sobre ela; é uma figura que se manifesta no espaço entre, discursando, assim, acerca da arte.

Como visto, essas tensões são frutos do próprio processo de convergência da comunicação com a cultura, reelaborando as certezas das tradições e renegociando os aspectos culturais até então inegociáveis:

[...] a introdução de novos meios de comunicação conforma novos ambientes culturais, sendo capaz de alterar as interações sociais e a estrutura social em geral. Isto assim se dá especialmente porque os meios de comunicação são inseparáveis do nível de desenvolvimento das forças produtivas de uma dada sociedade, de modo que eles estão sempre inextricavelmente atados ao modo de produção-econômico-político (Santaella, 2005a, p. 9-10).

Conforme Eco (2016, p. 154), em matéria de arte, mesmo os modos de entender a relação da obra de arte com seu processo de apreensão por parte do público alteram-se.

O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea, ao contrário, foi acentuando a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente da perspectividade das "leituras", coloca-se como estímulo a uma livre interpretação orientada apenas em seus traços essenciais.

O sujeito ganha autonomia na cultura inclusive sobre a obra de arte. Ainda que o objeto de arte tenha sido realizado segundo uma intenção precisa do artista, ainda que a curadoria tenha dispostos os objetos de modo a comunicar um discurso central, a essência da obra não mais reside num invólucro posto sobre ela por dedos especializados. No encontro com o público, a pessoalidade do sujeito e sua constituição singularizam o processo de apreensão do objeto; "portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra a ser apreciada, cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra num de seus aspectos possíveis" (Eco, 2016, p. 154).

Conforme Santaella (1996, p. 11), esse processo é também fruto de uma libertação de um condicionamento histórico "que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita". O sujeito vem descobrindo, portanto, que

pode compor diálogos legítimos, pessoais e válidos acerca de objetos estéticos, e de outros saberes mais sensíveis, e que pode igualmente fazê-lo em relação ao próprio mundo.

Portanto, dentro dessas novas relações culturais dadas nas mídias digitais, o ponto de vista da audiência ganha cada vez mais destaque; trata-se da "cultura participativa" mais plenamente possível na contemporaneidade, no contexto da Cultura da Conexão (Jenkins; Green; Ford, 2014).

Na prática, vê-se pessoas comuns, não institucionalizadas, produzindo valores e significados. Fazer parte ativamente da cultura acessada representa, agora, em algum grau, também poder produzi-la, cocriá-la mais ativamente, para além de consumi-la ou reproduzi-la.

Embora a indústria cultural continue existindo e produzindo mensagens dentro de uma lógica empresarial, os receptores tornam-se capazes de elaborar/reelaborar suas próprias mensagens, compartilhando os códigos da cultura da mídia, mas também reinterpretando e recriando esses elementos conforme é possível elaborar a partir de mídias digitais (Martino, 2014, p. 36-37).

O fato é que em trânsito está uma mudança cada vez mais perceptível do movimento do conteúdo da mídia: de uma lógica mais unilateral de distribuição, controlada por setores pontuais e específicos, tendo em vista chegar numa massa, para uma lógica mais polilateral de múltiplos interesses, discursos, produtores e audiências; um modelo híbrido de circulação, mais participativo, mas não necessária e igualmente mais organizado, pronto e acabado.

Tal movimento é dado por esses sujeitos como coletividade em comunidades que atravessam dimensões e barreiras geográficas; eles modelam, de modo ativo, os fluxos de mídia, e essa atividade, proatividade/autonomia para criar, produzir e remixar discursos, imagens e produtos culturais é um dos traços delineadores dessa cultura.

Jenkins; Green e Ford (2014, p. 25) entendem as particularidades dessa cultura não como subproduto do avanço tecnológico, pois as possibilidades ofertadas pelas novas mídias apenas permitiram o desenvolvimento de uma natureza prévia humana: "talvez nada seja mais humano do que dividir histórias, seja ao pé do fogo ou em 'nuvem'".

2.2.3. A propagabilidade

Nessa lógica, traço fundamental dessa cultura é a noção de "propagabilidade"; a ideia de que, por propósitos particulares, um sujeito faz uso de seu potencial técnico e cultural de

compartilhar conteúdos — é uma noção mais expandida se comparada ao conceito de "aderência" do modelo tradicional; isso porque enquanto este se preocupa com a constante concentração de material, unificação de experiências e migração de indivíduos para acumulação, aquele celebra o livre trânsito de material, o fluxo de ideias e a pluralidade de experiências para a descentralização.

Esse processo só tem sido possível devido à mudança de paradigma da relação entre as instituições produtoras e os sujeitos consumidores. De acordo com Jenkins; Green e Ford (2014), há 15 anos, o grau de acesso do público às organizações era limitado, ou mediado – algo lentamente alterado a partir da emersão de diversos meios de comunicação, como em 1990, quando websites corporativos surgiram, trazendo novos graus nessa relação. A partir daí, não apenas mudaria a maneira como a pessoa "consumia" produtos, mas sobretudo como ela buscaria o que "consumir".

Logo, naquilo que se veicula culturalmente passa a residir uma voz mais presente do consumidor, agora, em algum grau, cocriador mais ativo de sua cultura, além de comentador de seus fatos. Esse traço fundamental está pautado na ideia de uma propagabilidade via "compartilhamento informal", isto é, os moldes para a propagabilidade ocorrer não necessariamente seguem modelos institucionais ou corporativos de comunicação (Jenkins; Green; Ford, 2014).

Nesse sentido, quanto mais acessível for o material – inclusive em termos de linguagem –, mais haverá possibilidades para sua propagação, pois a noção da propagabilidade dá primazia à produção de conteúdo em formatos cujo compartilhamento é facilitado. Na prática, "a mentalidade propagável enfoca a criação de textos de mídia que vários públicos possam espalhar por diferentes motivos, convidando as pessoas a moldar o contexto do material conforme o compartilham no âmbito de suas redes sociais" (Jenkins; Green; Ford, 2014, p. 29).

2.3. Tensionamentos da arte na Cultura da Conexão

Essas duas principais características delineadas acima e seus desdobramentos no corpo social são usadas pela arte para conquistar sua independência e, pela cultura, sua autonomia; entretanto, arte e cultura não se descolam de todo o sistema socioeconômico, de seus interesses e contradições que atravessam todo o corpo social.

Assim, em termos de apreensão do objeto artístico, se vai ser verdade que hoje "as exposições são acompanhadas de uma pletora de mídias com função didática e informativa: vídeos-documentários, salas multimídia, sites na internet e CD-Roms", também vai ser verdade que "à saída do edifício, o visitante vê-se mergulhado em uma ampla loja de produtos relacionados à exposição: livros, cartões postais, canetas e outros objetos que se situam em uma zona suspeita entre a arte e o kitsch consumista" (Santaella, 2005a, p. 16).

A partir desse cenário, apesar da potência carregada pelas novas mídias em termos de acesso e produção de arte/cultura, pautam-se dúvidas em relação à real dimensão de apreensão do objeto artístico pelo público na Cultura da Conexão. Isso porque da liberdade conquistada pelos artistas emerge uma arte cada vez mais sem rosto, experimental e exploradora das possibilidades, que não guarda, necessariamente, referências com algo feito antes.

Desse modo, por um ângulo, se para a apreensão do objeto de arte, o sujeito e sua singularidade e subjetividade bastam, por outro, num contexto em que a arte pode estar em todos os lugares e ser qualquer coisa, ou mesmo nada – desmaterializada –, para um público geral, o esforço é, antes, de reconhecer o objeto para acessá-lo, algo que se revela um desafio pois "a arte tornou-se a discussão da arte. Valorizar a arte exigiria outros níveis de conhecimento e sofisticação. Sem referência a um corpo teórico, ela praticamente não tinha sentido – se tanto". Assim sendo, tão somente acessar o objeto de arte não representa sua imediata apreensão (Bhaskar, 2020, p. 79).

Enquanto numa obra mais tradicional, clássica, o prazer estético parecia estar atrelado às formas agradáveis, ao júbilo pelas pinceladas, ou ao impressionante nível técnico empregado nos objetos, nas obras de arte modernas e contemporâneas, no entanto, (mais desafiadoras cognitivamente), o sentimento de satisfação parece vir quando a obra é desvendada, quando as "peças" do quebra cabeça se encaixam. Para todos os efeitos, estudos apontam para a existência de um *link* significativo entre o senso de compreensão de uma obra e o prazer estético e/ou gosto sobre esse objeto (Szubielska; Imbir, 2021).

Nesse caso, parte-se da compreensão da arte enquanto "modalidade de interpretação da realidade produzida pela cultura, caracterizando elevado grau de experiência histórica" (Lima, 2000, p. 21), imbuída, portanto, de códigos a serem acessados, decodificados e apreendidos por todos, enquanto direito humano. Logo, entende-se que

[...] defender a arte como um direito humano foi a maneira encontrada para difundir a ideia de que mais e mais pessoas devem poder criar e ter acesso à arte. Em um momento de dominação hegemônica do mundo, no qual os valores do mercado são

impostos como verdades imutáveis, apostamos na arte como um meio de criar contra hegemonias, de questionar, duvidar, promover processos de emancipação e de luta pela dignidade humana (Santos, 2009, p. 341-342).

Compreende-se, nesse sentido, que tais processos de acessos, de apreensões e de gosto pela obra de arte não surgem espontaneamente em uns poucos eleitos de classes privilegiadas sob uma premissa elitizada e ideológica do acesso à arte. Tal premissa entende esse bem como um gosto quase que exclusivo de camadas sociais específicas com níveis de instrução altos, que frequentemente acessam os conteúdos artísticos nos locais tradicionais de arte *in situ* (museus, galerias, espaços expositivos); ação essa que, dentro dessa lógica, justificaria o paradoxo do fato de existirem vastos museus de arte e aparelhos culturais, acessíveis e abertos a todos, mas realmente desfrutados e acessados por uma minoria (Bourdieu; Darbel, 2007).

Se, na contemporaneidade, a faceta nebulosa da arte não diminui, em potência, a capacidade das pessoas de terem suas próprias interpretações e apreensões da obra de arte, tal faceta também não representa uma imediata aproximação – ou reconhecimento – do universo artístico – aquele outrora entendido como o da "cultura erudita superior das belas artes", uma vez que quem verdadeiramente comporia os círculos artísticos de valorização, de reconhecimento e de acesso a esse tipo de arte seriam aqueles que, antes, compõem os círculos de debates em arte, pondo em xeque aquele "borrar" anteriormente citado.

A nova realidade que se insere, portanto, não representa uma ruptura imediata com os tradicionais hábitos historicamente desenvolvidos. Conforme Bhaskar (2020), é verdade que ainda nos anos 70, um espectador britânico podia escolher apenas entre três canais de televisão; também é verdade que, com o advento do pós-satélite, mais canais foram adicionados; e, posteriormente, o próprio VHS conferiu mais autonomia ao espectador, culminando finalmente com a chegada da internet – que ampliou o acesso a diversos bens culturais e artísticos.

Entretanto, nesse bojo também configura verdade o fato de essa abundância de conteúdos não resultar necessariamente em uma ruptura imediata com a principal barreira à aquisição de hábitos culturais: a barreira simbólica.

As pesquisas internacionais existentes apontam para o fato de que as maiores barreiras à aquisição de hábitos culturais são de ordem simbólica [...] logo, o gostar e o não gostar só podem existir dentro de um universo de competência cultural, significando uma soma da competência institucionalizada pela hierarquia social, pela formação escolar e pelos meios de informação (Botelho, 2003, p. 13).

Primeiro porque entre os distintos setores sociais existem distintos níveis de acesso real aos bens simbólicos e materiais, assim como de qualidade e quantidade de equipamentos privados disponíveis.

No cenário brasileiro, apesar da multiplicação das mídias, é verdade que o consumo mais comum dentro de casa ainda é o mais tradicional de todos: a televisão, segundo o relatório anual Inside Video da Kantar IBOPE Media (2024). Nele, afirma-se que o alcance da TV Linear em 2023 é de 99.2% dos lares brasileiros, estando, portanto, a qualidade e a diversidade de bens culturais acessados por grande parte da população intimamente ligados ao que curam e ofertam as emissoras de TV.

Segundo, passando para o consumo de vídeos curtos on-line, por este ser um dos formatos utilizados pelos divulgadores artísticos no âmbito das redes sociais, ainda que o relatório Inside Video da Kantar IBOPE Media (2022) informe que, dos jovens conectados de 15 a 19 anos, 77% deles consumam o formato de vídeos curtos em um mês, no espaço digital, a curadoria daquilo que é consumido se dá pelos algoritmos, cujo trabalho é mapear e estudar o comportamento digital de usuários para lhes ofertar de volta conteúdos e produtos "sob medida" que entendem compor "o gosto do usuário".

É sob essa condição que a potência dos espaços digitais se confunde com a "web de busca e recuperação": uma câmera que ecoa nossas próprias preferências, incrementada por algoritmos de recomendação que acompanham nosso comportamento" (Bhaskar, 2020, p. 228).

É nesse cenário que se pode perguntar o quão plural é esse acesso à própria arte nas redes, e à cultura de modo geral, e não apenas uma perpetuação das bolhas de gostos já existentes fora dessas redes. Há um risco, portanto, de que aquilo que seja acessado pelo sujeito no ambiente das redes seja uma mera repetição do que já é visto fora delas; logo, se as pessoas têm dificuldade de acesso à arte e a aparelhos culturais *in situ*, presenciais, não se pode imediatamente afirmar que, pela sua disponibilidade *ex situ*, virtuais, os hábitos culturais automaticamente mudarão. Nesse sentido, é mais prudente afirmar que tal realidade é processualmente construída num esforço contínuo de desenvolvimento de competências e literacias.

Finalmente, desse ponto atrela-se a terceira questão que se levanta acerca da própria forma de consumo e produção dentro das redes, que, com a mesma facilidade que geram diálogos, compõem cacofonias, tornando a abundância de conteúdos em problema a ser solucionado. Se "por um lado, a web permite que todos se expressem. Por outro, qual o valor de mais uma foto de gatinho?" (Bhaskar, 2020, p. 63).

Desse modo, apreender o objeto artístico trata-se, antes, de um processo educativo, cultural e intencionalmente movido – uma literacia artística – e que, na mesma medida, é

atravessado por disputas comerciais, ideológicas e de poder. Conforme Franco (1987, p. 65), o objeto, inclusive o de arte, não é

[...] o suporte neutro, mero depositário de história transcorrida. Ele é a história [...] Ela não está intacta, guardada dentro do invólucro do objeto; este é sobretudo o seu freio. O conteúdo está confundido, nada casualmente, com a configuração de seu continente, à espera da aplicação dos instrumentos do conhecimento. Estes devem acordar os signos, a informação, nas imagens em que dormem para, sucessivamente, recompô-los em uma nova imagem, representação histórica do objeto.

A obra de arte, portanto, é objeto a ser apropriado, apreendido, isso porque, para além das experiências estéticas, o desvelamento de fatos intrínsecos e/ou intermediados pelo objeto artístico compõe também compreensões essenciais acerca da humanidade e do próprio indivíduo em diálogo consigo mesmo e com o mundo. As imagens, as informações, os signos, finalmente, no corpo das obras compõem a história humana em pleno curso.

Portanto, considerando que a arte e seu acesso são parte de um processo educativo e cultural, e percebendo nas novas tecnologias oportunidades para expandir esse acesso a grupos de diferentes idades, realidades, localidades e interesses, reconhece-se a importância social da figura do divulgador artístico nas redes sociais.

Logo, mostrar-se-ão valiosas as possibilidades emergentes da cultura da conexão que, de fato, promovam a popularização do objeto de arte; ações que aproximem e decodifiquem os códigos da arte aos públicos menos familiarizados com seus significados, sendo uma dessas possibilidades o divulgador artístico.

Compreende-se, ainda, que faz parte dessa ação interpretativa/analisadora do divulgador artístico não somente encorajar o interesse pela arte, ao tornar seus códigos acessíveis, mas tornar válidas também as discussões, opiniões, aproximações e interpretações do público sobre as obras e os cenários artísticos em discussão, entendendo que na sua ação interpretativa não reside o ímpeto de ser aquele que detém da perspectiva elevada quanto a um objeto de arte, numa atitude paternalista de "saber mais", pois, conforme Eco (2016, p. 28), "entre a simples leitura de uma obra e o juízo crítico propriamente dito não existe um salto qualitativo, mas apenas uma diferença de complexidade e empenho: ambos são atos de interpretação".

Sob esse prisma, justifica-se a ação do divulgador artístico no âmbito das redes sociais enquanto um ator ativo no processo de aproximação e popularização do universo da arte para diferentes públicos – trata-se daquele que une, em sua atuação na contemporaneidade, a comunicação e a arte.

Em suma, tal realidade deixa enxergar que o âmbito da convergência da arte com a comunicação é complexo, inegável e multifacetado, mas fértil o bastante para permitir a emersão de sujeitos socialmente relevantes como o divulgador artístico.

A necessidade de se compreender mais claramente quem é o divulgador artístico não institucionalizado, atuante no âmbito das redes sociais digitais, e de como sua ação contribui para a promoção das artes visuais, parte do pressuposto de que essa figura resulta de uma relação complexa e histórica entre a arte, a internet, o público e o artista, que tem sido melhor explorada apenas recentemente.

Entende-se que em nenhum outro momento na história foram articulados, tão intimamente, arte, internet, público e artista ao ponto de se produzir uma figura autônoma (não institucionalizada) que despende esforços na qualidade de comentador das informações artísticas de forma acessível e gratuita a diversos públicos nas redes sociais com vista à popularização dos referenciais e códigos do universo artístico.

Tal figura se mostra como uma nova peça fundamental para o circuito da arte na sociedade, guardando relevância inclusive social – peça essa desvinculada dos já tradicionais, institucionalizados e legitimados lugares e papéis na arte, como os museus, as galerias e outros espaços culturais/expositivos e seus respectivos museólogos, galeristas, curadores, críticos, educadores e outros profissionais da arte.

O nível da articulação do conceito de Moraes (2014) realizado aqui encontra-se na sua transposição do lugar institucional do museu de arte, enquanto espaço que lida com a informação artística, para um uso do termo numa acepção que visa "batizar" um personagem identificado na contemporaneidade como dono de uma ação autônoma (não institucionalizada) e digital, que encontra no cerne de sua atuação coerência à essência do conceito de Moraes (2014), expandindo, finalmente, a ideia de divulgação artística para designar o Divulgador Artístico: uma figura comunicadora da informação acerca da arte a públicos familiarizados ou não com o universo artístico.

Em coerência à cultura da conexão, observa-se uma figura de discurso livre, autônomo, veiculado pelas redes, que, em algum grau, torna o fato artístico artigo popular quando, justamente pela dinâmica das próprias redes, faz uso de uma comunicação simples, que flexibiliza o discurso artístico, abrindo seus códigos, sem, no entanto, limitá-lo enquanto objeto

de arte. Este é inesgotável, pois o que se observa neste mesmo discurso do divulgador artístico é a apropriação do objeto de arte enquanto um bem cultural público e incompleto sem a apreensão daquele que o acessa.

Conforme Santaella (2005a, p. 59), "a mais atual revolução é aquela que permite que milhões de pessoas com renda média possam se tornar produtores de suas próprias imagens, de suas próprias mensagens, de seus próprios sites na internet, enfim, que se tornem produtores culturais sem sair de casa".

O que se presencia, finalmente, é o emergir de mais uma figura "filha" da cultura da conexão, que se apropria de aparelhos, fatos e artefatos culturais para cocriar sua realidade social. Nesses termos urge a compreensão da ação de tal figura nas redes; para tanto, delineiase, a seguir, as estratégias metodológicas adotadas.

3 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Abordam-se, neste capítulo, as estratégias metodológicas adotadas (netnografia e semiótica) para se analisar o *corpus* coletado a partir da ação de três divulgadores artísticos – Luiza Adas (@museu.do.agora); Lilian Farrish (@lilianfarrish); e Vilson Gonçalves (@tiovirso) – na rede social Instagram.

3.1. A netnografia

Diante da atuação autônoma do divulgador artístico nas redes, o que se verifica é um duplo movimento: é promovida uma abertura para a criação e exploração de perspectivas/interpretações marginalizadas no próprio circuito artístico perante a obra, advinda de uma subjetividade produtora de discursos e interpretações dos fatos artísticos, ao passo que, quando decodifica os códigos da arte, promove também sua abertura e aproximação dos referenciais que circundam o universo da arte.

Esse movimento de produção de discursos e tomadas de posturas mais ativas por parte do público dentro de sua própria cultura é mais preponderante ainda na contemporaneidade, e não somente pelo potencial cognitivo que carregam as mídias digitais, mas sobretudo pela crescente relevância e presença que passam a ter na sociedade. O Brasil, de acordo com um levantamento feito pela Comscore, de 2020 até 2022 (Veloso, 2023), foi o terceiro país que mais usou redes sociais no mundo.

O que se tem visto é um aumento mundial do consumo cultural em domicílio, tanto devido o barateamento dos equipamentos e mídias quanto devido às ameaças flutuantes nos centros urbanos.

Ou seja, há uma diminuição expressiva da frequência a equipamentos públicos que são substituídos pelos equipamentos privados. De certa maneira, pode-se relacionar o anárquico crescimento urbano com o desenvolvimento das culturas eletrônicas, onde a irracionalidade da urbanização é compensada pela alta eficácia das redes tecnológicas (Botelho, 2003, p. 16).

Assim, tem-se observado a cada vez mais estreita associação da esfera doméstica com o tempo livre – refletida em ações como o descanso, a recreação e o consumo cultural elaboradas na intimidade do lar –, enquanto o usufruto da cidade associa-se ao trabalho. "Num sentido estrito de distribuição quantitativa, as redes eletrônicas representam novos estilos de

'democracia cultural', pois todas as classes participam das culturas da imagem" (Botelho, 2003, p. 17).

Dentro desse cenário, opta-se por analisar o divulgador artístico – termo que se equipara ao divulgador científico no que diz respeito à promoção do conhecimento de seu campo de forma acessível ao público – na realidade da rede social Instagram. Isso se dá devido a compreensão de que o estudo sobre o conteúdo informacional sobre arte disponível por meio desses ambientes digitais é pertinente, uma vez que tais ambientes têm ganhado espaço na sociedade.

A escolha do Instagram como rede social utilizada para selecionar e acompanhar os divulgadores artísticos justifica-se pelo perfil demográfico dos aplicativos mais usados no Brasil. Uma pesquisa que vem sendo feita desde 2015 pelo site especializado Mobile Time, em parceria com a empresa Opinion Box, revelou que o Instagram é o aplicativo mais instalado pelos brasileiros; além de ser a plataforma em que esses usuários mais passam tempo usando (Panorama, 2023).

O perfil ativo do brasileiro nessa rede social fez o Instagram, em 2019, selecionar exclusivamente o Brasil para testar uma nova ferramenta chamada "Cenas", que permitia ao usuário fazer edições em uma outra ferramenta pré-existente da plataforma, o Stories, tornandose uma funcionalidade altamente semelhante àquela presente no aplicativo chinês concorrente, o TikTok (Lavado, 2019).

Ainda, na App Store, loja de aplicativos da Apple, o Instagram está em primeiro lugar na categoria Fotos e Vídeo, à frente de *apps* como YouTube, Kwai e Snapchat. Está em primeiro também no Google Play Store, a loja de *apps* do Google, na categoria "Social". A nota dos editores deixada na página do aplicativo na App Store diz:

Entre tantos apps de redes sociais, o Instagram continua a se destacar por um motivo: é fácil compartilhar momentos com todo mundo de uma forma rápida e divertida. Quer você esteja publicando fotos de suas férias espetaculares usando um dos vários filtros legais ou fazendo um vídeo de 15 segundos de um show sensacional, a acessibilidade simples do Instagram é o que mantém o app no topo da categoria Redes Sociais (App Store, 2024).

A relevância do Instagram no corpo social se impõe para além de números – por si só relevantes. Há conceitos que nasceram diretamente da experencia cultural com o Instagram, como o "Instagramismo" do Manovich (2016, p. 95, tradução nossa):

Instagramismo é o estilo da classe global de design (embora também seja usado por milhões de jovens que não são fotógrafos, designers, editores profissionais, etc.). Essa classe global não é definida pelas relações econômicas com os "meios de produção"

ou pela renda, mas pelo uso do software Adobe Creative Suite. Ela também é caracterizada por sua voz visual – que se expressa por meio de diferenças sutis, o poder do espaço vazio, inteligência visual e prazer visual.

De modo mais ligeiro, a ocupação estética ou estetização do cotidiano fez nascer uma preocupação se o copo do Starbucks, o show do Coldplay ou mesmo o elevador do prédio são "Instagramáveis", isto é, se, esteticamente, são memoráveis o suficiente.

Os exemplos acima deixam ver que o Instagram configura mais do que uma ferramenta digital, dele emerge uma teia complexa de atores e atuações relevantes para a construção da cultura e da história. Logo, estudá-lo representa igualmente melhor elaborar a própria cultura.

Desse modo, para se verificar as especificidades da atuação dos divulgadores artísticos no Instagram, fez-se uso de uma adaptação da metodologia etnografia virtual (netnografia), uma vez que a metodologia tem como uma das possíveis etapas o contato com o sujeito/objeto de pesquisa, privilegiando, neste caso, apenas a observação. Assim, conforme Mercado (2012, p. 174),

[...] a etnografia virtual problematiza o uso dos espaços virtuais: o status da internet como forma de comunicação, como objeto dentro da vida das pessoas e como lugar de estabelecimento de comunidades, através dos usos, interpretados e reinterpretados, que dela se fazem.

Assim, torna-se relevante a arquitetura da rede em voga por também compor as especificidades da ação dos divulgadores. Estes, por seu turno, foram buscados e selecionados no Instagram em 01/07/2023 na aba de busca do aplicativo por meio das palavras-chave "Divulgação artística"; "Arte"; "Comunicação"; "Artes visuais".

Entre oito perfis de divulgação artística em português identificados, a escolha dos três perfis selecionados se deu tendo em vista o formato da divulgação utilizado pelo divulgador no Instagram; ou seja, criou-se categorias pautadas nas possibilidades de publicação ofertadas pela plataforma. Posteriormente, para ranquear dentro das categorias criadas aqueles com maior visibilidade, fez-se uso dos números de seguidores que cada perfil possuía naquele momento, ocupando as primeiras posições os perfis com mais seguidores (Quadro 1).

Quadro 1 – Categorias e ranqueamento de divulgadores artísticos no Instagram

	Reels	Fotos e	Reels, fotos e
		carrossel de fotos	carrosséis
1°	Lilian Farrish	Vilson Gonçalves	Luiza Adas
	@lilianfarrish	@tiovirso	@museu.do.agora
	111 mil seguidores	61,7 mil seguidores	127 mil seguidores
2°	Melissa Terres		
	@terres_melis		
	93,9 mil seguidores		
3°	Isabela Marques		
	@historiasdaimagem		
	34,4 mil seguidores		
4°	Vivi Villanova		
	@vivieuvi		
	23,3 mil seguidores		
5°	Rodrigo Retka		
	@rodrigoretka		
	6.270 seguidores		
6°	Beatriz Repa		
	@portrizrepa		
	3.942 seguidores		

Fonte: elaboração própria.

Sob essa lógica, o Instagram possui três formatos de publicação perene² que vão para o corpo do perfil, o chamado *feed*. Tais formatos são: "*reel*, foto ou carrossel" (Instagram, 2024a).

De acordo com o Instagram (2024b) "Os *reels* são vídeos curtos que você pode criar com facilidade e assistir no Instagram"; trata-se, portanto, de um formato de partilha audiovisual. Enquanto formato audiovisual curto de comunicação, geralmente tendo em média um minuto e meio de duração, os *reels* podem ter música como pano de fundo, dando o tom do vídeo; podem ser legendados ou ainda editados com maior ou menor riqueza de detalhes, utilizando o próprio editor do Instagram.

A foto, por sua vez, diferencia-se do vídeo por seu caráter estático. Pode guardar elementos textuais ou não textuais. Finalmente, um carrossel permite o compartilhamento de várias fotos ou vídeos numa mesma publicação – os vídeos do carrossel, no entanto, não são considerados *reels* pelo Instagram. O carrossel, portanto, é o terceiro formato de publicação que permite a mescla do vídeo e da foto num mesmo *post*.

Assim, para categorizar a divulgação artística que ocorria no Instagram no início da busca, três classificações foram formadas: aqueles que usavam do *reel* como formato de

² O Instagram também disponibiliza formas efêmeras de criação de conteúdo, como os Stories, que são publicações que não vão para o corpo do perfil, a não ser que sejam fixadas manualmente pelo usuário, do contrário devem desaparecer para o público após 24 horas de publicadas.

divulgação; aqueles que se valiam da foto (e do carrossel de fotos) e aqueles que mesclavam todos os formatos possíveis, valendo-se, portanto, de *reels*, fotos e carrosséis. No quadro acima (Quadro 1) viu-se a relação dos perfis com as categorias criadas juntamente do critério de seleção.

Mesmo numa rápida observação percebe-se uma abundância de perfis que, naquele momento, operavam no Instagram quase que exclusivamente com a categoria de divulgação via "reels". Isso justifica-se pela própria primazia dada pela rede, em sua construção algorítmica, a esse modelo de criação de conteúdo. O reel é, conforme o Instagram (2024b), "a melhor maneira para os criadores de conteúdo encontrarem uma comunidade profundamente engajada e alinhada com os interesses deles".

O aplicativo, que incialmente era uma plataforma de partilha fotos que se diferenciava das outras por trazer junto uma paleta de filtros (portanto um poder de edição) aplicáveis às fotos que seriam compartilhadas, gradativamente implementou mudanças que extrapolaram a ideia inicial de modo a reestruturar o modelo de negócios original. Conforme Adam Mosseri (Exame, 2021), que até o momento atual é o diretor da rede, num vídeo divulgado no seu próprio perfil no Instagram em 30 de junho de 2021 afirmou:

Nós não somos mais um app de compartilhamento de fotos. Em uma pesquisa, a primeira coisa que as pessoas dizem sobre como usam o Instagram, elas falam que é para entretenimento. As pessoas nos procuram para isso. Na última semana, eu compartilhei na nossa reunião interna, nossos esforços em tentar nos guiar neste caminho, do entretenimento e do vídeo. Precisamos ser sérios, nós temos uma grande competição neste momento [...] O TikTok é enorme, o Youtube é ainda maior e também está dando passos altos. As pessoas estão olhando o Instagram buscando entretenimento e temos uma grande competição, e nós precisamos abraçar isso. O que quer dizer que teremos mudanças.

No entanto, importante é salientar que, anualmente, a empresa pensa suas prioridades e metas para o ano subsequente, remodelando – e até revendo – suas decisões conforme suas necessidades e direcionamentos, como foi o caso para as metas do ano de 2023, em que Mosseri admitiu que o foco da rede no ano anterior para os vídeos foi demasiado, ao passo que reiterou que "as fotos sempre serão uma parte importante do que fazemos" (Tecnoblog, 2023).

Desse modo, após analisadas todas as publicações dos perfis encontrados e organizá-los em suas respectivas categorias, selecionou-se Lilian Farrish para a categoria "reels", Vilson Gonçalves para a categoria "fotos e carrossel de fotos", e Luiza Adas (Museu do Agora) para a categoria "reels, fotos e carrosséis", pois o critério de visibilidade os colocou em primeiro lugar em cada uma das categoria – bem como os perfis de Vilson Gonçalves e de Luiza Adas foram os únicos encontrados em suas respectivas categorias.

Para analisar o material coletado dos divulgadores, fez-se uso da semiótica.

3.2. A semiótica

Como outrora visto, os meios de comunicação compõem sistemas que geram linguagens, produtos simbólicos. Desse modo, historicamente evidencia-se um vasto sistema de produção de sentidos compartilhado pelos humanos que correm na floresta cultural, comunicando-se, pois estão estruturados como linguagem. Sob esse ponto de vista "pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido" cultivadas pelas sociedades ao longo dos tempos e dos espaços (Santaella, 1996, p. 12).

Para esta pesquisa, interessa especialmente os produtos midiáticos enquanto sistemas geradores de imagens simbólicas – de modo mais específico a relação da obra de arte e o formato de divulgação artística escolhido para veiculá-la e discursar acerca dela.

A partir desse contexto, para fins de definição, a semiótica se apresenta como: "a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido" (Santaella, 1996, p. 13).

A semiótica goza de três origens distintas: a estadunidense, a soviética e a europeia. Aqui, delineia-se como estratégia metodológica a semiótica estadunidense – a lógica peirceana.

Dentro da arquitetura filosófica de Peirce, encontram-se a (I) Fenomenologia, as (II) Ciências Normativas e a (III) Metafísica ou ciência da realidade.

Inicialmente, a base fundamental de toda arquitetura filosófica peirceana está na (I) Fenomenologia. Trata-se da observação e análise dos fenômenos para se postular "as formas ou propriedades universais desses fenômenos. Devem nascer daí as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento" (Santaella; 1996, p. 29).

A fenomenologia serve de base para o desenvolvimento das (II) Ciências Normativas que se classificam em (2.1) Estética; (2.2) Ética e (2.3) Semiótica ou Lógica, sendo o estudo do signo residente na terceira – que, aqui, configura estratégia metodológica.

Finalmente, o terceiro ramo da arquitetura filosófica de Peirce, a (III) Metafísica ou ciência da realidade, trata daquilo que se mostra como concreto e independente das confabulações da mente, das dimensões lógicas do pensamento.

De modo mais preciso, (2.3) A semiótica, lógica, ou ainda teoria geral dos signos, constitui-se da ciência que explora a natureza do pensamento, suas leis, o raciocínio correto, a razoabilidade; trata-se da lógica em seu sentido mais expandido e "tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis" (Santaella, 1996, p. 29).

Ramifica-se em (2.3.1) Gramática especulativa, que estuda os signos, sua classificação e os tipos de pensamento que possibilitam; (2.3.2) Lógica Critica, que se ocupa dos tipos de raciocínio e (2.3.3) Retórica Especulativa, ramo que se ocupa da análise dos métodos (para investigar, expor e aplicar a verdade) originados pelos tipos de raciocínio.

A gramática especulativa, pode servir de estratégia metodológica para a análise de representações visuais, pois trata de precisar conceitualmente o signo, categorizá-lo e descrever suas possíveis formas de atuação e interação.

A semiótica é aqui investigada como método de análise, entretanto, ela extrai da Fenomenologia seus princípios, por isso, e procurando evitar um uso tecnicista das classificações e das definições de signos, demora-se sobre as categorias fenomenológicas de Peirce.

3.2.1. As categorias fenomenológicas de Peirce

Conforme Santaella (1996, p. 32), compreendendo fenômeno como "qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente", a fenomenologia pode ser entendida como o processo analítico e descritivo dessas experiências que chegam ao sujeito. Nesse sentido, três faculdades se fazem necessárias tanto para discernir os fenômenos entre si quanto para identificar neles classes universais presentes em tudo que se apresenta ao sujeito. São elas: (1) a faculdade de contemplar/abrir-se ao fenômeno; (2) a faculdade de distinguir/discriminar as diferenças nessas observações e (3) a faculdade de generalizar as observações em classes/categorias abrangentes.

A partir daí, Peirce formulou suas três categorias fenomenológicas universais, ou três elementos do pensamento: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade, que são os modos pelos quais os fenômenos aparecem à consciência.

A primeiridade representa o estado de presença. As coisas em imediata e pura apreensão tal como são; suas qualidades.

O sentimento como qualidade é, portanto, aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata, mas é também paradoxalmente justo aquilo que se oculta ao nosso pensamento, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar. A qualidade da consciência, na sua imediaticidade, é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la (Santaella, 1996, p. 43).

Por esse motivo, trata-se das qualidades de sentimento que, embora possam ser prolongados no tempo, não podem ser fragmentadas em reflexões demoradas, pois ao fazê-lo abandona-se o momento e a inteireza da "presentidade" que o estado de percepção da qualidade instala. Ao decompor o momento em pensamentos capturados e dissecados, o sujeito assume o risco de abandonar a primeiridade, que é pura contemplação e presente imediato, e não representação secundária. Pensar o sentir é já estar fora do que é primeiro, que é pura qualidade. A primeiridade, isto é, aquilo que é primeiro "é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre" (Santaella, 1996, p. 45).

De modo concreto, primeiridade na fenomenologia é similar à postura de um sujeito qualquer diante de uma obra de arte – supõe-se uma pintura – cheia de cores, numa moldura adornada com arabescos dourados; tudo isso, ainda, numa parede de decoração rebuscada, carregada de dourados e detalhes incansáveis. Se estiver em estado poroso de disponibilidade e de abertura, sem resistência (o estado da primeiridade), o intérprete é arrebatado pelo puro sentir provocado pelas cores, formas, texturas e as relações tecidas entre si, antes de começar a conjecturar sobre a obra, de fato.

Entretanto, quando um sentir puro passa a ser percebido como residente em um "eu", numa matéria concreta, singular, corporificado, trata-se da secundidade. Caracteriza-se pela "arena" da existência cotidiana, pois se secundidade é reconhecimento de um outro que não o eu, ela diz respeito à externalidade de outras existências, existindo e resistindo, apesar da vontade de um sujeito específico – da mente intérprete. É na relação cotidiana do estar no mundo que se constata outros "estares no mundo". Trata-se das alteridades compostas de qualidades.

Dentro da experiência do sujeito diante daquela pintura, em matéria de secundidade, o intérprete é penetrado pela consciência desse outro que não ele mesmo; ele então passa a dar nome às coisas. A qualidade de encanto do grande quadro é também abarcada pela "consciência quadro", isto é, um existente, que está em um local específico, a "consciência local", um outro existente, que resistem, apesar do intérprete. "Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir" (Santaella, 1996, p. 48).

Esse processo é, já, uma resposta sígnica ao mundo (um signo), isto é, um encadeamento de pensamentos, que, por sua vez, é uma forma interpretativa do mundo já melhor delineada quando comparada ao chamado "quase-signo" que representa o puro estado de sentimento da primeiridade – sem ainda as concatenações plenas de significação da mente. A secundidade, por estar na seara do pensamento, é já direcionar-se em algum grau para a terceiridade.

A terceiridade diz respeito à "camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo". É quando, para além de reconhecer uma alteridade, as elaborações cognitivas ou as sínteses intelectuais se fazem presentes, pautadas nos símbolos, nas convenções humanas "decretadas" para aquilo que se vê (Santaella, 1996, p. 51).

Nessa seara, o supracitado quadro é, agora, diante do sujeito, que simboliza, uma pintura rococó, período artístico marcado pela opulência, com exuberante uso de motivos, elementos decorativos e adornos. Trata-se, portanto, de entender como o humano, enquanto ser simbólico, organiza, representa e simboliza o próprio mundo ao seu redor, como o convenciona em leis.

3.2.2. A semiótica peirceana

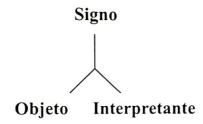
Nesse sentido, já embarcando na semiótica peirceana, o signo – quase delineando na primeiridade, melhor aparente na secundidade e já inteiramente posto na terceiridade – é aquilo que promove a comunicação ou mediação de algo do exterior à mente, pois entre o intérprete e o mundo existe uma camada mediadora formada de signos.

Nesse sentido, a análise semiótica auxilia na compreensão da natureza de um signo, dos sentidos que ele produz (seu potencial para significar) e como isso se configura.

O homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação, que Peirce denomina interpretante da primeira. Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos (Santaella, 1996, p. 51-52).

Em Peirce, como visto acima, o signo se configura a partir de uma tríade (Figura 1), fundamentada a partir das três categorias fenomenológicas: a ideia de um objeto, isto é, uma coisa representada; aquilo que ele comunica – sua significação – e, finalmente, a ideia que dele advém, o interpretante.

Figura 1 – A definição de signo em diagrama



Fonte: (Drigo; Souza, 2021, p. 17).

Desse modo, segundo Peirce:

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. (Peirce, CP 8.343 *apud* Drigo; Souza, 2021, p. 18).

Signo, portanto, é algo que representa seu objeto, está no lugar dele de um modo específico e numa certa capacidade – sem, no entanto, sê-lo. O signo representa algo para um intérprete, que gera em sua mente algo, o interpretante, uma outra coisa relacionada ao objeto, mas que também não o é, de fato.

Para Peirce, a ideia de signo é expandida: tanto pode fazer referência a objetos com corporeidade própria, bem como aos imaginários, atravessando, inclusive, a noção linguística/terminológica de signo, uma vez que abre espaço para que signo possa também ser uma ação, um conceito abstrato, mesmo um sentimento, de modo a gerar, como interpretante, não tão somente uma ideia (pensamento), mas também um gesto, um estado de espírito, uma reação.

Devido a natureza triádica do signo, ele pode ser analisado

[...] em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar [o signo]; na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa [o objeto]; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários [o interpretante] (Santaella, 2005b, p. 5).

Tais classificações têm uma natureza fluida perante o processo interpretativo. O diagrama abaixo (Figura 2) deixa ver deixa ver as vastas possibilidades que se dão em decorrência da relação do signo consigo mesmo, com seu objeto ou com seu interpretante.

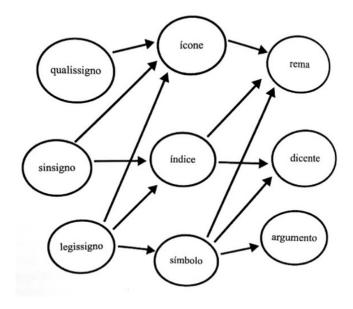


Figura 2 - Diagrama das relações do signo

Fonte: (Drigo; Souza, 2021, p. 52).

Entre vastas possibilidades, analisando pela primeira tríade horizontal, que está inteiramente no nível de primeiridade, se algo aparecer a uma mente, preponderam seus aspectos qualitativos, como uma música em um idioma estranho que, ao chegar aos ouvidos do intérprete, apesar da barreira linguística, ainda se dispõe ao apreço.

Desse modo, o signo, se apreendido em relação consigo mesmo, em pura qualidade, chama-se "qualissigno". A qualidade pura que se apresenta no objeto só pode ser um ícone, pois o objeto, nesse caso, é mais uma possibilidade do que algo concreto, pois os sentidos estão embevecidos pelas qualidades que não se comprometem em significar. Entretanto, justamente por não representar, de fato, algo, é que o ícone carrega um elevado poder sugestivo, podendo criar na mente do intérprete uma conjectura, uma hipótese ou um "rema", enquanto interpretante. Como a sugestão de movimento provocada pelas formas orgânicas e pelas cores vivas das obras de Van Gogh, a exemplo.

Na segunda tríade horizontal no nível de secundidade, quando uma mente interpreta um signo enquanto um existente singular que se apresenta ao intérprete chama-se sinsigno, e, em relação ao objeto, como funciona de modo a indicar, apontar para algo que ele está ligado, chama-se índice. Em matéria de arte, o título "A Noite Estrelada", de Vincent Van Gogh, é índice, pois o nome da obra aponta para a pintura, que recebe o nome daquilo que representa. "O interpretante do índice, portanto, não vai além da constatação de uma relação física entre existentes. E ao nível do raciocínio, esse interpretante não irá além de um dicente, isto é, signo de existência concreta" (Santaella, 1996, p. 66-67).

Finalmente, tem-se introduzida a terceira tríade em nível de terceiridade quando, na relação consigo mesmo, o signo fundante é um signo de lei: trata-se de um legissigno. Na relação do signo com o objeto agora se tem um símbolo, pois não mais se representa o objeto por um caráter de qualidade ou de similaridade, proximidade ou conexão, "mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto"; ainda, em relação com o interpretante, "argumentos" serão tecidos, isto é, teias mais complexas e melhor estruturadas são tramadas (Santaella, 1996, p. 67).

Nesse sentido, convencionou-se que as obras de Van Gogh compõem um movimento artístico chamado pós-impressionismo, dotado de qualidades específicas categorizadas pelo modo em que se estruturam estas obras, que se distinguem das demais.

Sob esse prisma, símbolos são, portanto, signos triádicos genuínos e não mais quasesignos, pois guardam em si características icônicas e indiciais, mas crescem e disseminam-se para além delas. Nesse processo, explicita-se que a apreensão do signo se dá de modo não excludente, pois o aspecto indicial, a exemplo, não é anulado pelo mesmo intérprete apenas porque, sob condições específicas num dado momento, o aspecto simbólico prevaleceu no processo interpretativo.

Em diferentes circunstâncias, o mesmo objeto pode representar um diferente signo para o mesmo intérprete, bem como aquele mesmo objeto pode, simultaneamente, estar sob a égide de signos distintos para intérpretes distintos; "percebe-se assim que o signo se constitui numa teia de relações" – são onipresentes, logo há múltiplas possibilidades de tomar tais relações, como as setas no diagrama acima sugerem (Drigo; Souza, 2021, p. 27).

Em suma, seja por uma qualidade do objeto, pela atestação de sua existência, ou por um caráter de lei em que se apreende o objeto, estes são os meios pelos quais o signo, em Peirce,

pode se fazer presente para representar seu objeto. Assim, o processo de análise semiótica pautase nesses três modos que capacitam absolutamente qualquer coisa a operar como signo: a qualidade, o atributo de ser existente e o caráter de lei.

Enquanto estratégia metodológica, três miradas são possíveis a partir das categorias fenomenológicas: o ato de contemplar, de discriminar e o de generalizar.

No primeiro olhar, o contemplativo, privilegiam-se os detalhes qualitativos da imagem; trata-se da primeiridade. O chamado olhar observacional, o segundo olhar, identifica alteridades que insistem, persistem, combatem, portanto, existem. Trata-se do universo da secundidade. O terceiro olhar se chama interpretativo/generalizante; seu traço marcante "é o convite à aprendizagem, ao pensamento reflexivo, território da terceiridade". Tal modo de ver sintetiza as qualidades dos existentes, compondo associações a partir do repertório cultural do intérprete (Drigo; Souza, 2021, p. 103).

Assim sendo, nessa esteira analisa-se o produto midiático produzido por três criadores de conteúdos relativos à arte no Instagram, os divulgadores artísticos Luiza Adas (@museu.do.agora); Lilian Farrish (@lilianfarrish; e Vilson Gonçalves (@tiovirso).

A partir da mesma data de seleção dos perfis (01/07/2023), começou-se a acompanhálos durante os meses de julho, agosto e setembro de 2023, tendo como foco suas publicações no corpo do perfil, para selecioná-las e analisá-las.

Entre todos os *posts* vistos durante o período de acompanhamento, dois foram os critérios de escolha daqueles a serem analisados.

O primeiro diz respeito à natureza do *post* corresponder ao tema da pesquisa: divulgação artística, pois, como se perceberá no próximo capítulo, os divulgadores também promovem outros tipos de uso para a rede Instagram que não somente para a dimensão da criação de discursos acerca da arte.

Nesse caso, tratou-se de categorizar as publicações feitas e selecionar aquelas que diziam respeito tão somente à divulgação. Tendo-as em mãos, o segundo movimento foi avaliá-las e selecioná-las para a análise semiótica. No entanto, nesse processo, notou-se que a natureza da divulgação artística de cada um dos três divulgadores parecia corresponder a cada uma das três categorias semióticas: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Diante disso, selecionou-se, sob o critério da aleatoriedade, um *post* (*reel*) de Lilian Farrish, um *post* (carrossel de fotos) de Vilson Gonçalves e dois *posts* de Luiza Adas, pois ocorre, nesse último caso, a mescla dos formatos de publicação disponíveis no Instagram (*reel* e fotos) singularizando, assim, a divulgação artística do Museu do Agora, que usa de todas as formas de publicação disponíveis na rede social em questão, ao passo que se aprofunda a própria análise semiótica tecida para entender as especificidades das formas de divulgação artística ocorridas no Instagram.

Assim sendo, iniciam-se, no capítulo a seguir, as análises semióticas dos produtos midiáticos de divulgação artística no Instagram.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DA DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA

Nesse momento, a partir dos dados coletados durante os meses de julho, agosto e setembro de 2023, delineiam-se as análises semióticas, tendo em vista as especificidades dos formatos de divulgação artística que cada divulgador apresentou.

4.1. Análise semiótica da produção de Luiza Adas: qualidades em evidência

Luiza Adas (LinkedIn, 2024a) é graduada em Relações Públicas e Comunicação Social e pós-graduada em Teoria e Crítica em História da Arte. Atua como facilitadora entre marcas e o universo artístico, curadora, palestrante, além de ser escritora da coluna "Arte em Prosa", da revista Casa Vogue.

Fundadora do Museu do Agora (@museu.do.agora), Luiza iniciou o projeto digital durante a pandemia com o nome de Museu do Isolamento, adotando posteriormente o nome atual.

O Museu do agora é a nova cara do Museu do Isolamento, aquele museu que você conheceu na pandemia, que te trazia referências de arte sobre o isolamento. O tempo foi passando e nós notamos que mais do que falar sobre isolamento, estávamos falando sobre o momento presente. Então porque não assumir essa nossa nova identidade? Nosso objetivo, de agora em diante, é ser um museu atual e atuante que te traz referências de arte que HOJE fazem a diferença e que dialogam com os assuntos pertinentes para você! (LinkedIn, 2024b).

De acordo com Luiza (Instagram, 2024c), o objetivo do museu do agora é "criar conteúdos acessíveis sobre arte e cultura, que dialoguem com a vida de cada um de vocês, fazendo da página um grande portal de conteúdos e referências de arte". Essa preocupação com a acessibilidade daquilo que o perfil oferta nas redes releva ser um dos pilares sustentadores da proposta "Museu do Agora".

Até o final do período de observação do perfil Museu do Agora (@museu.do.agora), dia 30 de setembro de 2023, Luiza somava 128 mil seguidores (até o final da feitura da pesquisa, novembro de 2024, o número era de 132 mil).

Na descrição do perfil (Figura 3) observa-se o nome do canal – Museu do Agora –, sua categoria de perfil (Museu de arte); uma descrição do tipo de conteúdo promovido: "sua dose diária de arte e reflexão"; um indexador do perfil da idealizadora do projeto digital: Luiza Adas;

e uma indicação do link por onde os artistas podem enviar suas obras, compondo assim o "acervo" on-line do museu, construído no corpo do perfil a partir das publicações feitas.

Figura 3 – Informações do perfil do Museu do Agora no Instagram



Museu do Agora

Museu de arte Sua dose diária de arte e reflexão Por @luiza.adas Mande sua arte pelo link abaixo

Fonte: captura de tela do perfil do Museu do Agora. Disponível em: https://www.instagram.com/museu.do.agora/. Acesso em: 09 nov. 2024.

Luiza utiliza um formato de divulgação que mescla *reels* e fotos, estas últimas em publicações com apenas uma foto ou em carrossel (que reúne várias fotos ou vídeos numa única publicação). Observou-se um total de 98 publicações durante o período de acompanhamento. Como nem todo *post* feito tinha uma natureza de divulgação artística, optou-se por categorizálos. Assim sendo, o Museu do Agora realizou um total de 63 *posts* de cunho de divulgação artística; 10 *posts* de cunho publicitário (publicidades pagas); 5 *posts* de cunho cultural de forma abrangente, como recomendação de documentários e livros e, finalmente, 11 *posts* que representam o uso das redes de modo a partilhar citações célebres de artistas.

As publicações da primeira categoria são o foco desta análise. Nesses *posts*, vê-se legendas que tecem breves comentários acerca do trabalho de arte publicado ou, de modo mais amplo, sobre a natureza do trabalho do artista em questão, anexando, também, o perfil desses artistas à publicação quando possuem contas no Instagram.

Observa-se uma sobriedade de textos nas legendas que acompanham as publicações; tal fato oferta maior espaço às obras e ao diálogo que tecem intimamente com o público. Mesmo o uso das *hashtags* indexadoras do conteúdo é escasso, valendo-se, com pouca frequência, dos termos #museudoagora; #segundadasuaarte e #repost. Nos 63 *posts* da categoria um, totalizamse, até o momento final da entrega desta pesquisa, novembro de 2024, 614 comentários e, no caso dos vídeos (*reels*), 804.189 visualizações.

Por Luiza mesclar as formas de publicação disponíveis no Instagram para a produção de conteúdo, selecionaram-se duas publicações para a análise semiótica, contemplando ambos os formatos usados.

Inicialmente, selecionou-se a publicação do dia 17 de julho (Instagram, 2023a) (Figura 4), uma reprodução em foto da obra da artista Pietra Vilchez. A legenda é encabeçada com "segunda da sua arte", seguida de um breve texto descritivo da artista, acompanhando a indexação de seu perfil e da hashtag que replica o título da publicação (#segundadasuaarte). Tal movimento descrito na hashtag é uma posposta do Museu do Agora para veicular, toda segundafeira, obras de artistas que anexarem o perfil do museu nas publicações de seus trabalhos e usarem a hashtag #museudoagora (os artistas podem também enviar suas obras via link disponibilizado na descrição do perfil, como dito anteriormente).

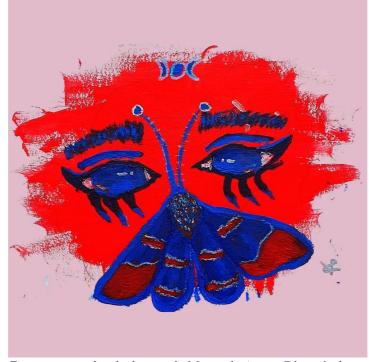


Figura 4 – Reprodução da obra de Pietra Vilchez no perfil do Museu do Agora

Fonte: captura de tela do *post* do Museu do Agora. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuzazbCPWVU/?igsh=cGp1ODdjbm52d2U2. Acesso em: 17 jul. 2023.

A análise é iniciada com os aspectos qualitativos observados — trata-se do olhar contemplativo. Desse modo, vermelho e azul são imediatamente identificados por predominarem na peça; na mente do intérprete podem chegar com muita "violência" pelo seu uso "cru" e "rasgado". As formas orgânicas colaboram para essa atmosfera livre e desimpedida que a obra pode instaurar no intérprete. "Assim, enquanto o intérprete permanece absorvido pelas qualidades de sentimento ou ao ritmo de analogias, a obra se faz sinsigno icônico remático

e sua consciência permanece tênue, porosa. Olhar contemplativo e ausência de tempo e espaço" (Drigo; Souza, 2021, p. 135).

No segundo olhar, o observacional, atenta-se para os aspectos referencias da obra. "Assim os objetos, nela presentes, se projetam na direção do olhar do usuário e com insistência, o que torna a análise, via olhar observacional, uma tarefa menos gentil já que marcada pela resistência, pelo embate que a apreensão do existente requer" (Drigo; Souza, 2021, p. 147).

Nesses termos, a peça deixa ver algo que lembra um par de olhos amendoados, receptivos, mas curiosos e atentos, e sobrancelhas, grossas e afastadas, ambos delineados com preto e preenchidos com um azul profundo, destacando-se do fundo vermelho gritante. Os efeitos que podem ser gerados na mente do intérprete podem permear apreensão e amedrontamento. A dimensão dos cílios inferiores é desproporcional; quando tal fato é somado à atmosfera sombria da composição como um todo, devido às cores e às formas, a imagem de cílios pode ceder lugar à imagem de dedos negros com unhas pintadas de azul, pondo-se para fora dos olhos; estariam eles, os olhos, enquanto janelas da alma, deixando escapar ou retendo os aspectos sombrios do ser?

Além disso, observa-se uma mariposa, que visualmente distingue-se da borboleta devido o corpo mais avantajado; a forma como repousam as asas sob o abdômen; bem como o tipo de antena, que são mais plumosas no caso dos machos (Borboletas e Mariposas, 2023). A mariposa encontra-se ligeiramente abaixo dos olhos, cobrindo o espaço de uma possível boca. Sabe-se, ainda, que algumas famílias de mariposa não apresentam aparelho bucal funcional, sendo sua forma adulta de mariposa focada na reprodução da espécie. A partir daí pode-se conjecturar uma possível relação proposital da sugestão de uma boca não revelada como a boca não funcional de uma mariposa: tudo deixa ver uma imagem visualmente gritante da condição de silenciamento do ser, podendo causar sensações de sufocamento na mente intérprete.

Assim, neste estágio de interpretação da obra, se não os aspectos qualitativos, mas sim os referenciais prevalecerem, os efeitos podem ser remáticos ou dicentes. Assim, se a constatação dos existentes for a tônica, como os olhos ou a mariposa, o efeito está no nível dicente, mas se prevalece o poder de sugestão das imagens, os efeitos ficam no nível remático.

Finalmente, o terceiro olhar, interpretativo/generalizante, apoia-se na convencionalidade, nos acordos culturais, na lei. Desse modo, observa-se na imagem, acima dos olhos e sobrancelhas, um símbolo composto por um círculo central em relação a dois

semicírculos dispostos lateralmente. Aqui, é um signo que se faz símbolo; trata-se do símbolo da Deusa tríplice:

[...] o círculo central representa a lua cheia e os semicírculos laterais são as luas minguante e crescente, sinalizando as mudanças naturais em três momentos da vida da mulher: donzela (que representa a pureza), mãe (que seria a proteção) e anciã (que significa sabedoria) (Meneghetti, 2017).

Ainda, a mariposa é permeada de simbolismos. Inicialmente, por ser um animal que sofre o processo da metamorfose, o símbolo da transformação faz-se presente fortemente, assim como ocorre na borboleta.

Entretanto, de modo mais preciso, no caso da mariposa, conforme Accioly (2012, p. 38), este animal é pensado sob a simbologia do "ser que busca constantemente a luz, um ser espiritualizado que não se contenta com o cotidiano e sua mesmice, nem com o espaço reduzido de um ser que vive para rastejar sem a possibilidade de um voo libertador".

Nesse sentido, desde o uso das cores à escolha dos elementos, bem como ambos os simbolismos deixam ver uma associação da obra ao que é místico, oculto e profundo.

Assim há um cenário de possíveis interpretações que se dão à medida que o intérprete se envolve com a obra, estabelecendo um diálogo com possíveis interpretantes advindos da sua experiência colateral, da sua familiaridade com objeto e do seu em torno. Os conhecimentos da intérprete sobre a obra do pintor [...] bem como em relação à produção do pintor, ampliam o cenário de possíveis interpretantes (Drigo; Souza, 2021, p. 137).

No nível da terceiridade, as referências que o intérprete traz em seu cabedal cultural, sua experiência colateral, auxiliam no desenvolvimento das possíveis interpretações. Assim sendo, na legenda da publicação, encontra-se uma descrição da artista que pode, nesse momento, auxiliar na formulação de outros interpretantes:

Pietra é uma a jovem artista que trabalha com diferentes técnicas. Suas obras falam sobre o encontro cultural de sua dupla descendência — brasileira e peruana — ao mesmo tempo que aborda temáticas como a solidão, a pressão psicológica, o amadurecimento e a transformação (Instagram, 2023a).

Estas simbologias e tantas outras permeiam a obra devido seu poder de representar ideias abstratas e convencionais, que podem ser interpretadas e reinterpretadas sem esgotar-se.

A obra é altamente sugestiva e suas qualidades, neste formato de divulgação artística, não sofrem grandes direcionamentos interpretativos, estando entregue inteiramente à contemplação; do mesmo modo, o intérprete pode avançar no processo interpretativo e assumir novos níveis, referencias ou simbólicos. "Assim, não há como fechar as possibilidades

aventadas para essa leitura, considerando-se ser a semiose infinita" (Drigo; Souza, 2021, p. 141).

Num segundo momento, selecionou-se a publicação do dia 23 de agosto (Instagram, 2023b) (Figura 5).



Figura 5 – Quatro frames do vídeo republicado por Museu do Agora

Fonte: captura de tela do post do Museu do Agora. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CwdIu85IcaW/?igsh=bnoxeTZrb3d0bTM5. Acesso em: 23 ago. 2023

Trata-se de um *Reel*, nome adotado pelo Instagram para o formato de publicação audiovisual. Vê-se uma reprodução, em quatro *frames*, do processo de produção de uma obra cujo artista não fora identificado. A legenda do post traz: "um vídeo cheio de texturas prazerosas — e que quase da vontade de comer — pra colorir seu domingo por aí". Não existe perfil indexado ou *hasgtags* aplicadas. Para além da descrição supracitada, na legenda, o museu faz uso também de um emoji de uma paleta de tintas.

O vídeo é sóbrio em termos de edição, não existindo narrações, apenas uma música de fundo lenta e instrumental soando (*Lead Me Home feat*. Amethyst Starr, do grupo The California Honeydrops) enquanto passam as imagens do processo de produção da obra. Tratase de um *post* completamente contemplativo em que são suprimidas todas as informações externas quanto à natureza da obra, pois quando a ênfase está nas qualidades, como descrito na legenda da publicação, "para que esses aspectos predominem e produzam os efeitos mencionados, não necessariamente o intérprete precisa ter um conhecimento prévio da obra do artista" (Drigo; Souza, 2021, p. 134).

Assim, inicia-se o processo analítico, considerando, num primeiro momento, as qualidades residentes nas cores, texturas, formas, linhas e nas interações entre si. Dentro dessa

postura de disponibilidade, a mente encontra um estado de abertura propício às possíveis associações que fará.

A partir da análise das qualidades da obra, os *frames* revelam um opulento uso de cores de modo orgânico e livre. Texturas penteadas conduzem as cores de modo a ordenar a exuberância em pleno vigor. "O objeto, pela sua materialidade, se faz signo ao apresentar os aspectos qualitativos mencionados convertidos pela consciência do intérprete em qualidades de sentimento." Assim, na mente do intérprete, o carnaval de cores e formas pode ter um efeito similar ao de um relógio de pêndulo que hipnotiza pela natureza do movimento sugerido, que gera aproximação e, pela organicidade da composição, provoca um embaralhamento na percepção do sujeito, dando a ele "vontade de comer" a obra, como sugere a legenda da publicação (Drigo; Souza, 2021, p. 134).

Posteriormente, nos aspectos referenciais da obra, observam-se os existentes: um pincel largo, uma mão conduzindo-o. A aparente liberdade no uso das cores ganha unidade quando, no quarto *frame*, da esquerda para a direita, observa-se a sugestão de um rosto delicado, talvez infantil, talvez feminino. Os olhos estão fechados; a cabeça inclina-se gentilmente para baixo. A personagem pensa ou dorme? Esquiva-se com vergonha ou mostra-se com cautela?

As sugestões em pleno fluxo atravessam a obra e, desse processo, conjectura-se signos pautados nos acordos e convenções sociais; trata-se do olhar interpretativo/generalizante.

O estilo da obra, enquanto caráter de lei, sugere uma aproximação com o Expressionismo Abstrato, mencionado pela primeira vez em 1952 pelo crítico H. Rosenberg. Dentro daquele contexto, observou-se uma mudança na postura, inclusive física, do artista que deturpa a tradicional imagem do pintor contemplativo que elabora e reelabora a composição antes de fazê-la, com afinada preocupação técnica. Entretanto, agora,

[...] a obra de arte, fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, nasce da liberdade de improvisação, do gesto espontâneo, da expressão de uma personalidade individual [...] nas formas alcançadas, nota-se a distância em relação à abstração geométrica e as afinidades com o biomorfismo surrealista, no qual as formas obtidas - próximas às formas orgânicas - enfatizam as ligações entre arte e vida, entre arte e natureza (Expressionismo, 2024).

Tecnicamente falando, o artista parece fazer uso do impasto, em que camadas espessas de tinta são aplicadas de modo a criar uma textura tridimensional e tátil. Ainda, quando somada aos movimentos orgânicos das pinceladas, a pintura parece suscitar uma relação com as obras fauvistas, especialmente pelo uso ousado, intenso e emocional das cores.

A obra deixa ver uma tendência contemporânea da busca pela construção de algo novo a partir da mescla de diferentes abordagens e estilos velhos.

Do ponto de vista mais simbólico, a forma e textura das cores que delineiam a cabeça da personagem lembra ondas em formação; onda, neste caso, torna-se símbolo do fluxo mental. A personagem pode estar absorvida pelas enchentes de seus pensamentos. Em verdade, como ela inteira parece ser delineada por formas onduladas, ela toda faz-se pensamento: é feita de pensares que a atravessam livremente; ela é forma-pensamento coesos compondo a identidade do eu.

A abordagem de divulgação do Museu do Agora parece possibilitar uma forma de acesso ao objeto de arte especialmente pela via qualitativa quando o oferta de modo aberto e desimpedido, como num museu *in situ*, de fato. Nesse caso, a postura solicitada ao intérprete exige uma atitude de disponibilidade e abertura estética perante a obra, um estado de primeiridade poroso e desimpedido.

A categoria peirceana da secundidade caracterizada, sobretudo, pelo "existir" é mote para a produção midiática da segunda divulgadora, Lilian Farrish.

4.2. Análise semiótica da produção de Lilian Farrish: existentes em evidência

Lilian Farrish é divulgadora artística nas redes sociais TikTok e Instagram, privilegiando o formato de divulgação audiovisual, chamado de *reel* pelo Instagram. De acordo com Marques (2024), foi uma abordagem adotada pela rede inspirada na própria dinâmica de vídeos do TikTok.

O Reels é um recurso do Instagram para criar e compartilhar vídeos curtos em formato vertical (9:16). É possível editar reels diretamente no app do Instagram para adicionar música, texto, filtros, entre outros efeitos. Os reels publicados no Instagram são exibidos em um feed infinito ordenado por algoritmos de recomendação. O termo "reels" significa "carretel", e está relacionado a essa dinâmica de revelar novos vídeos à medida que "desenrolamos" o feed (Marques, 2024).

Entre as principais particularidades do *reel* destaca-se o fato da primazia dada ao curto tempo de duração. Um *reel* ideal tem até 90 segundos — muito embora a rede aceite vídeos de até 15 minutos de duração.

Ainda, a presença digital de Farrish em múltiplas plataformas é explicada por Jenkins, Green e Ford (2014, p. 35): o que se observa é que, na cultura da conexão, as pessoas tendem a

adotar "um leque de tecnologias com base em si e quando uma plataforma específica melhor sustenta as atividades culturais com as quais se envolve".

Desse modo, a dinâmica da comunicação via vídeo – a principal forma de criação de conteúdos hoje do Instagram e do TikTok – parece representar, a um só passo, tanto a tecnologia que melhor viabiliza a produção de conteúdo de Farrish quanto aquela que melhor conforma seus gostos e preferências para comunicar, tendo em vista que outras formas não necessariamente audiovisuais existem para a divulgação em ambas as redes.

Nesse cenário, o vídeo parece se destacar na realidade contemporânea entre as formas de consumo de mídias. Em 2023, esteve presente em 99,63% dos lares brasileiros; sua natureza *cross-media* auxilia nesse processo: adapta-se facilmente a cada contexto e tela. Desse modo, teoricamente, um tipo de divulgação artística que faz uso do vídeo pode reter mais facilmente o público devido o tom de familiaridade que carrega, pois "as narrativas em vídeo se apresentam como formato potente para comunicar regionalismos e engajar por meio da cultura" (Kantar IBOPE Media, 2024).

Assim sendo, formada em Design de Moda, além de ter cursado Artes Visuais (Real, 2024), Lilian Farrish, 31 anos, reunia até o final do período de observação no Instagram (@lilianfarrish), 30 de setembro de 2023, 114 mil seguidores (118 mil até a finalização desta pesquisa em novembro de 2024).

Na descrição de seu perfil (Figura 6) encontram-se a explicitação de seu nome e pronomes (ela/dela); um indexador de sua conta no Threads, aplicativo de texto do Instagram; o eixo temático de seu perfil (arte), assim como uma sumarização do conteúdo criado ("falo de artes e cultura") e uma citação pessoal ("vejo arte em tudo"); além de seu e-mail para contato e localidade geográfica em que se encontra.

733 118 mil 2.825 seguidores seguindo

lilian farrish ela/dela

lilianfarrish

Arte

falo de artes e cultura

vejo arte em tudo

oi@lilianfarrish.com

ri

Figura 6 – Informações do perfil de Lilian Farrish no Instagram

Fonte: captura de tela do perfil de Lilian Farrish. Disponível em: https://www.instagram.com/lilianfarrish/. Acesso em: 09 nov. 2024.

Durante o período de acompanhamento das movimentações feitas por Farrish quanto às publicações no corpo do perfil, 29 postagens foram feitas e divididas em quatro categorias: na primeira enquadra-se conteúdo de cunho artístico (divulgação artística), sendo 11 *reels* no total; na segunda, conteúdo de cunho publicitário (publicidade paga), totalizando 12 *reels*; na terceira, conteúdo de cunho cultural, não necessariamente focado no universo artístico, com 4 *reels* e, na quarta categoria, conteúdo relacionado à partilha de experiências ou projetos pessoais, sendo duas publicações no total.

Os *posts* da categoria um, divulgação artística, foco desta análise, seguem uma estrutura similar: são todos vídeos, contêm legendas, música como pano de fundo, mesclam momentos em que a imagem de Farrish é privilegiada com outros momentos de destaque para as obras de arte abordadas.

As descrições na legenda da publicação que acompanham os vídeos são sóbrias; como padrão, os vídeos contêm, como título, ou os nomes das obras ou uma frase que sumariza o conteúdo abordado; há ainda referência aos artistas criadores — às vezes anexando-os à publicação quando possuem perfis no Instagram. Farrish faz uso abundante de emojis relacionados ao conteúdo do vídeo e, finalmente, de hashtags indexadoras do conteúdo abordado, com o uso recorrente dos termos #issoéarte, #históriadaarte, #arteforadomuseu e #artecontemporânea. Até a entrega da pesquisa, novembro de 2024, os onze vídeos publicados somavam 892,8 mil visualizações e 870 comentários.

Em sua divulgação, Farrish tende a seguir um padrão de análise: realiza uma descrição objetiva/visual das obras, isto é, suas características perceptíveis, em direção a uma descrição

contextual, explicitando as intenções dos artistas ao criá-las, bem como suas relações com a composição como um todo, justificando, sob o ponto de vista dos artistas, a escolha dos suportes, temas, títulos, dando coerência ao que se vê a partir do que se sabe. Nesses momentos, a ênfase nas imagens observadas em tela está nas obras com a narração da divulgadora ao fundo.

Sua análise é concluída com uma descrição mais subjetiva das obras, dos impactos e sensações íntimas sentidos; é quando sua imagem prevalece na tela e, a partir daí, suas reflexões extraídas orientam-se em direção à relevância das obras e às discussões contemporâneas relevantes dali suscitadas, indo, portanto, para além da obra, mas partindo dela. Para tanto, Farrish apoia-se, frequentemente, em dados, pesquisas e matérias de jornais, de modo a expandir a reflexão inicial acerca dos temas centrais das obras, provocando desdobramentos reflexivos a partir da contextualização de suas impressões subjetivas e aproximação com o mundo contemporâneo.

Os vídeos são invariavelmente encerrados com um duplo incentivo da divulgadora: à exposição das reflexões tidas pelo público no espaço dos comentários – sendo este também um mecanismo para engajamento digital – e ao acompanhamento de Farrish nas redes sociais, tudo à luz da frase "pensou algo diferente com essa obra? Me conta aqui, nos comentários, e me segue para mais dicas de arte".

A partir daí, para se fazer a análise semiótica peirceana, selecionou-se um *reel* publicado no dia 23 de agosto de 2023, de 1:08 minuto de duração (Instagram, 2023c). Na descrição do vídeo, Farrish discrimina o nome do artista, Max Siedentopf, e da obra, *passaport photos*; faz uso de emojis que, em algum grau, relacionam-se com o conteúdo abordado no vídeo, concluindo com o uso das hashtags #issoéarte, #arteforadomuseu, #artecontemporanea e #historiadaarte. Todo o discurso de Farrish, ao longo do vídeo, é legendado, justificando, assim, fragmentos residuais de sua fala nos *frames* capturados do vídeo para a análise.

A análise é iniciada com ênfase nos aspectos qualitativos das imagens da obra exibidas por Farrish e seus possíveis efeitos. Trata-se do território da primeiridade; o olhar contemplativo. A obra em si usa como suporte a fotografía, privilegiando exclusivamente a exibição de tais imagens no início do vídeo, com a narração da divulgadora ao fundo, descrevendo aquilo que se vê nas fotos (Figura 7); como pano de fundo em menor volume está a delicada e melancólica música instrumental "Comptine d'un Autre été: L'Après-Midi" de Yann Tiersen, conhecida por compor a trilha sonora do filme "O Fabuloso Destino de Amélie Poulain" de 2001.

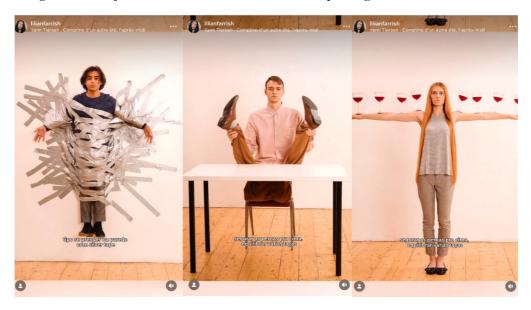


Figura 7 - Três frames do início do vídeo de Farrish, privilegiando as obras do autor

Fonte: captura de tela do vídeo de Lilian Farrish. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv. Acesso em: 14 ago. 2023.

Nas imagens prevalecem tons quentes: salmão ou rosa podem se converter em qualidade de conforto ou de acolhimento na mente observadora; tons mais intensos, como vermelho ou laranja, no entanto, por sua natureza intensa e alarmante podem ser convertidos em interesse e atenção. Há ainda o cinza espacial ou prateado, colaborando para uma atmosfera austera, mais neutra, somado ao pano de fundo branco. As imagens sugerem também tensão, tendo em vista a posição em que as personagens se encontram ou aquilo que estão fazendo (estática, presa à parede, erguendo pernas e equilibrando taças) – no entanto, apontar para esses existentes é já adentrar a esfera da secundidade.

Todas essas qualidades visualmente perceptíveis estão simultaneamente corporificadas nos objetos, algo reforçado no discurso inicial de Lilian, que tende a enfatizar os existentes perceptíveis antes dos aspectos qualitativos que carregam. Em sua própria descrição: "esse artista fez as pessoas fazerem as coisas mais absurdas, tipo se prender na parede com *silver tape*; segurar as pernas para cima; equilibrar várias taças de braços abertos" [sic] (Instagram, 2023c). Nessas falas, Farrish destaca o aspecto "absurdo" das ações das personagens enquanto uma outra possível qualidade convertida pela mente observadora a partir dos existentes percebidos.

Esses aspectos referencias e seus possíveis efeitos, procurando atestar o caráter de existente presente nas imagens, são referentes ao olhar observacional, próprio da secundidade. Por se tratar de fotografias, aquilo que mostram mantêm uma relação física forte com o objeto que representam, tornando, por si só, um dos maiores exemplares de signos indiciais genuínos.

Assim, a obra aponta para existentes fora dela, indica algo fora do signo: mesa, taças, fitas, chão de madeira, pessoas.

Nesse segundo olhar, o contraste é esperado, pois o índice é uma ligação/conexão entre o signo e o objeto. Liga a mente ao mundo; indica algo que, nele, existe e persiste, delineando uma alteridade que, ao existir e persistir, insiste.

Nas imagens observam-se pessoas de rostos sérios, livres de expressões emotivas, realizando ações ou vivenciando situações desconexas e contrastantes entre si, mas igualmente contrastantes em si mesmas; a exemplo, há neutralidade nos rostos inseridos numa cena curiosa, sugestiva e nada ordinária ou neutra. Outro possível contraste reside no pano de fundo/frente; no primeiro, uma tonalidade branda branco-regular coexiste com um chão de madeira igualmente cotidiano, isto é, neutros diante do que guarda o pano de frente: ações não habituais – e possivelmente provocadoras – advindas das pessoas que trajam tons chamativos. Ainda, o contraste segue nas formas e linhas, ora orgânicas, ora geométricas.

Outro aparente contraste é encontrado entre o nome da obra, um aspecto indicial – "fotos de passaporte" em tradução livre – com a imagem que se vê, pois fotos de passaporte são rigidamente reguladas para garantir uniformidade, algo não atestado nas fotografias se vistas de modo amplo. Uma fotografia de passaporte revela apenas o rosto do sujeito, não deixando ver, nesse sentido, seu arredor, que, nessa obra, contrasta com tal neutralidade, algo melhor verificável e esclarecido nas próximas fotos da obra, trazidas por Farrish já na metade do vídeo (Figura 8), bem como em seu discurso, revelador dos contrastes ao perceber os existentes nas imagens:

Ele fez isso porque na fotografia do passaporte existem várias regras, tipo não pode sorrir; não pode ter nenhuma expressão facial; tem que ser num fundo branco, sem nenhuma sombra no fundo, mas, mesmo assim, mesmo que tenham tantas restrições a nível global, essas pessoas podiam estar fazendo as coisas mais absurdas onde a lente não alcança [sic] (Instagram, 2023c).

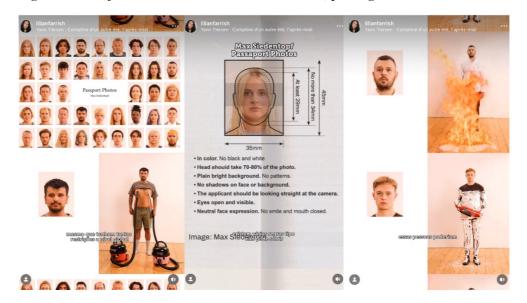


Figura 8 – Três frames da metade do vídeo de Farrish, privilegiando as obras do autor

Fonte: captura de tela do vídeo de Lilian Farrish. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv. Acesso em: 14 ago. 2023.

Nesse momento, as falas de Lilian ganham um tom ilustrativo com mais imagens da obra, isso porque, no segundo olhar, a existência daquilo que se vê só é atestada considerandose que o signo indicial aponta para algo:

[...] é um requisito, portanto, para mostrar sobre o que estamos falando ou escrevendo, colocar a mente do ouvinte ou leitor numa conexão ativa e real com a concatenação da experiência ou ficção com a qual estamos tratando e, além disso, dirigir sua atenção e identificar certo número de pontos particulares em tal concatenação (Drigo; Souza, 2021, p. 97).

Por fim, desagua-se na terceira visão, o olhar interpretativo/generalizante: os aspectos simbólicos e seus possíveis efeitos; é quando o poder representativo da obra dá entrada no território da terceiridade. Dentro desse processo interpretativo do signo, faz-se importante a noção da "experiência colateral" do sujeito diante de um objeto, pois se o intérprete possuir um referencial vasto, uma experiência colateral prévia, isso impacta no nível de interpretabilidade de um signo.

No caso de Farrish, sua análise segue expandindo-se para a seguinte direção:

Me fez pensar principalmente no caso da diversidade das mulheres negras, que muitas vezes precisam prender e moldar os seus cabelos para caber nas expectativas dessas fotos de documentos, isso porque a fotografía acaba sendo um recorte do que a gente quer mostrar para o mundo, não é o mundo; a mesma coisa um vídeo que está nas redes sociais. Tudo é uma questão de ângulos e recortes que não necessariamente representam a realidade (Instagram, 2023c).

Farrish conecta o signo ao objeto pela força que dá a essas ideias, sustentando-se, inclusive, no caráter de lei/convencionalidade que carregam, exibindo, nesse momento na tela

(Figura 9), recortes de matérias que endossam seu discurso, ao passo que sua imagem também ganha primazia em termos de tempo de tela.

| Illianfarrish | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Comptine of un autre etc. | Papecemel | Van Terror | Van

Figura 9 - Três frames do final do vídeo de Farrish, privilegiando sua imagem e discurso

Fonte: captura de tela do vídeo de Lilian Farrish. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv. Acesso em: 14 ago. 2023.

Finalmente, esta possibilidade interpretativa não esgota a obra. Na seara dos aspectos simbólicos, existem vastas possibilidades dadas à medida em que o intérprete se envolve com a obra, "estabelecendo um diálogo com possíveis interpretantes advindos da sua experiência colateral, da sua familiaridade com o objeto e do seu entorno" (Drigo; Souza, 2021, p. 137).

Por isso, a fala final de Farrish – "pensou algo diferente com essa obra? Me conta aqui nos comentários" – é essencial para deixar claro esse aspecto de continuidade do processo de fazer semioses. De acordo com Farrish, "faço conteúdos sobre artes e cultura para inspirar interpretações e pensamento crítico sobre a vida" (Maria Filó, 2024).

O signo simbólico, do terceiro olhar, promove uma abordagem interpretativa do objeto a partir de um apanhado de ideias (leis) gerais que dão ao signo genuinidade, tendo como consequência o exercício do nível argumentativo, isto é, provocar "reflexões que propiciam o crescimento de ideias", conforme Drigo e Souza (2021, p. 22).

Devido a natureza generalizante deste nível do signo, possibilita-se a "introdução do conhecimento, da aprendizagem sobre as coisas [...] atributos como conhecimento, intelecção, arbitrariedade, regularidade, hábito são inerentes nesse domínio de signo [...] continuidade é a palavra de ordem nesse nível de pensamento". Tal continuidade é perceptível nos comentários deixados pela comunidade (Figura 10) (Drigo; Souza, 2021, p. 27).

0 Caraaa, eu adoro seus achados! Eles sempre me tiram uma pontada genuína de amor à arte! Essas 42 fotos me remetem mt à "ponta do iceberg" ou como quando vimos alguém ela é apenas uma parte do todo real dela e a gente só vê imagem social 35sem As fotos de documentos são ferramenta de identificação no entanto elas são tão engessadas que a identidade mesmo não é vista. Não somos aquilo, fomos moldados. Então... basicamente personalidade e identidade não se mostram em fotos padrão. É claro que existem fotos e fotos... e algumas dizem tanto que até sufocam... as hiperrealistas, as expressionistas... vão além do apenas ver e transbordam para o sentir. 36sem Entendo a fala, mas não consigo pensar muito numa solução em caso de documentos. Pq essas restrições são exatamente para aumentar a visibilidade e reconhecimento (e automaticamente a segurança). Seria uma crítica por si só ou há alguma possível solução nesses casos?

Figura 10 – Três comentários deixados no vídeo de Lilian Farrish

Fonte:

nomes apichelados para conservar as identidades dos comentadores. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv. Acesso em: 14 ago. 2023.

As expressões encontradas nos comentários tanto constatam aquilo levantado por Farrish, a partir das referências próprias da comunidade – como no primeiro e no segundo comentário –, quanto tecem outros pontos de vista dentro dessa discussão, como no terceiro comentário. As perspectivas observadas são tecidas com base no potencial significativo que carrega a obra, mas também baseadas nas experiências colaterais que carrega cada intérprete, assim como no próprio processo interpretativo promovido por Farrish.

O que se verifica, é que "objetos, coisas que se fazem signo, estabelecem um movimento que pode ser ampliado também, à medida que a história de semiose do intérprete, no caso, o intérprete da obra, é diversificada" (Drigo; Souza, 2021, p. 141). Por isso, nesta abordagem de divulgação artística, entende-se que não se esgota ou se limita a obra quando o divulgador expõe suas percepções. De acordo com Santaella (2005b, p. 38), "os símbolos crescem porque seu potencial para significar e ser interpretados não se esgota em nenhuma interpretação particular. O símbolo é um signo geral, e, para Peirce, 'geral' é tudo aquilo que nenhum particular pode exaurir".

Em algum grau, este formato de divulgação artística, a partir do destrinchar dos códigos do universo da arte, promove tons de popularização e estímulo de semioses em outras mentes com base em seus próprios referenciais, seja na direção de uma conversa proposta a partir da interpretação feita, seja em novas direções.

Finalmente, verifica-se, a seguir, as especificidades da divulgação de Vilson Gonçalves, o representante da terceira categoria peirceana, a terceiridade.

4.3. Análise semiótica da produção de Vilson Gonçalves: leis em evidência

Vilson Gonçalves (Escavador, 2024), 38 anos, é arte-educador (licenciado em Artes Visuais) e doutor em Comunicação e Linguagens pela UTP (Universidade Tuiuti do Paraná). "O Tio veio da forma com que a criançada chamava ele durante as aulas e o Virso é uma brincadeira com o nome Vilson" (Sabbadini, 2023).

Além de atuar ativamente no Instagram (@tiovirso) como divulgador artístico, Gonçalves também cria conteúdos de cunho cultural e artístico no Facebook, além de ter produções via podcast disponíveis. Ainda, arrecada fundos para o trabalho digital que realiza por meio da Apoia.se e da Catarse, plataformas que, por meio do financiamento coletivo, procuram viabilizar a sustentabilidade financeira de causas e fazeres criativos.

Gonçalves, até o final do período de observação, 30 de setembro de 2023, acumulava 63,9 mil seguidores (73,1 mil até a entrega da pesquisa em novembro de 2024). Na descrição de seu perfil (Figura 11) vê-se o nome completo de seu canal (História da Arte com Tio Virso); seus pronomes (ele/dele); um indexador de sua conta no Threads, aplicativo de texto do Instagram; a descrição da natureza de sua página que, diferente de Farrish que usa "arte", Gonçalves usa "criador de conteúdo digital". Ainda, uma sumarização de seu conteúdo (memes com referências bibliográficas +18), além de *links* para suas campanhas de financiamento coletivo, chave de pix e PicPay para patrocinadores do conteúdo em geral.

Figura 11 – Informações do perfil de Vilson Gonçalves no Instagram

3.365 73,1 mil 7.436 seguidores

História da Arte com Tio Virso ele/dele

tiovirso

Criador(a) de conteúdo digital

Memes com referências bibliográficas +18

apoia.se/tiovirso
catarse.me/tiovirso
PIX: otiovirso@gmail.com
PicPay: @tio.virso

Fonte: captura de tela do perfil de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/tiovirso/.

Acesso em: 12 nov. 24.

Durante os três meses de acompanhamento, Gonçalves realizou um total de 59 publicações. O formato das postagens utilizado pelo divulgador é o de fotos e o carrossel de fotos.

A foto é uma das formas de publicação mais antigas no Instagram, com os conteúdos publicados nesse formato circulando mais comumente entre aqueles que já seguem o perfil que realizou a publicação. O conteúdo da foto em si pode ser textual ou não textual, mas é sempre apresentada como arquivo de imagem.

O carrossel, por sua vez, traduz-se como um tipo de *post* que possibilita a publicação de várias fotos ou vídeos numa mesma postagem. A tempo, os vídeos veiculados no carrossel, por passarem a dividir espaço numa mesma publicação com fotos ou outros vídeos, não configuram *reels*.

As fotos podem sofrer processo de edição, utilizando as próprias ferramentas do Instagram (redimensionar, cortar, editar) ou até mesmo vir acompanhadas de música como pano de fundo. O mesmo aplica-se ao carrossel.

Quando as publicações de Gonçalves são categorizadas, nota-se a seguinte disposição: na primeira categoria, em que se enquadra conteúdo de cunho artístico (Divulgação Artística), 29 posts foram feitos; na segunda, conteúdo de cunho publicitário, totalizam-se 8 publicações; na terceira, conteúdo de cunho cultural de modo abrangente, em que a ênfase não necessariamente recai sobre o universo artístico, 13 postagens foram feitas, e, na quarta categoria, de conteúdo relacionado ao uso mais tradicional das redes sociais (partilha de

experiências, *posts* acerca de datas comemorativas, ou produção de memes não necessariamente relacionados à divulgação artística), 9 publicações foram feitas.

As postagens da primeira categoria representam o foco desta análise. Em Gonçalves, todas acompanham legenda com breves comentários sobre o conteúdo já discorrido nas imagens, geralmente em tom cômico, pois o divulgador usa do humor como estratégia para aproximar o sujeito da informação acerca da arte, por isso, tudo ganha um aspecto comunicativo de meme – seja visual ou escrito: "Eu fui percebendo uma certa aversão das pessoas pelo textão e o gosto pelo meme". Devido a esse fato, Gonçalves adotou uma linguagem memetizada, "com frases curtas, humor e arte" (Sabbadini, 2023).

Em decorrência disso, o divulgador apresenta-se da seguinte forma: "eu faço memes de história da arte [...] eu trato principalmente de curiosidades sobre artes visuais, mas também abordo temas vizinhos" (Instagram, 2024d).

Ainda, as legendas, de modo geral, acompanham as referências, de livros a documentários, utilizadas para a feitura das publicações. "Tio Virso leva de oito horas a um mês para preparar um *post*, dependendo do tipo de publicação" conforme Sabbadini (2023), podendo, assim, chegar a ter 13 referências num único *post*, como na publicação de 27 de julho de 2023 (Instagram, 2023d). Isso habilita Gonçalves a, por vezes, chamar algumas de suas postagens de "meme-ensaio".

Diferente de Farrish, Gonçalves faz uso tímido de hashtags indexadoras do conteúdo, com uma incidência em apenas 9 publicações das 29 feitas na primeira categoria. As mais prevalecentes são: #historiadaarte; #tiovirso e #historiadaartecomtiovirso; as demais relacionam-se de modo específico com a natureza do tema abordado no *post*. Ademais, no que diz respeito ao engajamento, 2.140 comentários foram deixados nas publicações de divulgação até o final do período de observação.

Na estrutura dos *posts* vê-se um uso abundante do carrossel. A divulgação artística de Gonçalves diz respeito especialmente a fatos artísticos, objetos de arte, conceitos ou noções do universo da história da arte tratados em diversos "*slides*" com imagens e textos frequentemente compartilhando o mesmo espaço, replicando, desse modo, também, a estética mais tradicional do meme. Em Gonçalves, portanto, tem-se a palavra, "mas geralmente ela não reina sozinha, divide espaço com as ilustrações que também se oferecem à nossa percepção, buscando traduzir a aparência da realidade que a palavra imprime" (Souza, 2010, p. 19-20).

A relação do discurso verbal com o visual foi se tornando algo cada vez mais inegável no decorrer do século XX com as sofisticações dos meios de comunicação, culminando na contemporaneidade com as mídias digitais em que "uma das características centrais dessa produção com base digital é a hibridação de signos que, graças ao computador, é levada a consequências antes inimagináveis". No caso de Gonçalves, houve a interessante mescla da linguagem acessível do meme com os códigos do universo da arte (Souza, 2010, p. 11).

Em termos de poder para significar, os símbolos (sendo a linguagem verbal um dos seus exemplares mais cotidianos) mostram-se de forma distinta de uma imagem visual. Logo, uma abordagem mais cautelosa faz-se necessária em relação a Gonçalves, tendo em vista que a combinação de tipos de signos (imagem e palavra; imagem sem palavra e vice-versa), altera notadamente o teor de significação.

Assim sendo, para a análise em questão, selecionou-se uma publicação do dia 29 de agosto de 2023 (Instagram, 2023e), tratando-se da divulgação artística de uma pintura (*Worn Out* – "Exausto" ou "Esgotado" em livre tradução) de Hans Andersen Brendekilde (1857-1942). Na publicação, Gonçalves faz uso de 10 *slides* com relações distintas tecidas entre os diferentes tipos de signo (palavra e imagem) em cada *slide*. Na prática, observe-se que

[...] palavra e imagem dialogam em diferentes graus: ora o texto se faz proeminente subordinando a imagem, e o diálogo se faz por aproximação temática; ora a imagem adquire tal grau de autonomia que cria relações inusitadas no ler/ver, e o diálogo se instaura nos procedimentos compositivos (diagramaticamente); ora a palavra vira imagem, diálogo que opera a fusão que mina a ordem hierárquica: símbolo transforma-se em ícone (Souza, 2010, p. 39).

Portanto, a partir dessa realidade, analisar-se-á cada uma das 10 imagens que compõe o *post*, tendo em vista destrinchar tais relações de modo mais específico; a começar pelo *slide* primeiro (Figura 12) que abre a postagem:



Figura 12 - Primeiro Slide do post de Vilson Gonçalves

Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Aqui, a palavra predomina sobre a imagem, qualitativa e quantitativamente. É "consumida" como símbolo, pois reside na seara da língua enquanto código, caráter de lei. Conforme Drigo e Souza (2021, p. 104), "o traço mais característico do símbolo é sua convencionalidade [...] o legissigno, suporte primeiro do símbolo [...] funda-se numa lei que habilita alguma coisa, qualquer coisa, a ser um signo". Nesse sentido, um dos exemplos mais explícitos e usuais de sistemas de legissigno é a linguagem verbal.

Por seu turno, as imagens diminutas presentes no primeiro *slide* são caricaturas de Gonçalves feitas pela artista visual Cereja Gabi (@cereja.gabi), de acordo com Sabbadini (2023). Outras da mesma artista estão presentes em diversas publicações do divulgador. Tratase de um signo icônico ou hipoícone, uma vez que estes são signos que representam o seu objeto por semelhança.

Dentro das relações semânticas produzidas pelos dois distintos códigos nesse *slide*, imagem e palavra dialogam de modo a se explicitar uma relação de dominância da segunda sobre a primeira; pois "a dominância textual ocorre quando a imagem preenche funções meramente ilustrativas, decorativas ou didáticas" perante o texto (Souza, 2010, p. 40).



Figura 13 - Segundo *slide* do *post* de Vilson Gonçalves



"Exausto", Hans Andersen Brendekilde, 1889, óleo sobre tela, 207x270cm, Museu de Arte Funen, Odense

Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

No segundo *slide* (Figura 13) observa-se uma reprodução da obra em questão, largamente posicionada. Imagens podem ser entendidas como signos que representam o ambiente visual, como um desenho ou uma imagem cinematográfica.

Na classificação da linguagem visual de Lúcia Santaella, enquanto "rede de referência para deslindar o modo como palavra e imagem representam seus objetos, bem como verificar seu potencial interpretativo", esta obra qualifica-se como uma forma figurativa, isto é, uma imagem que tece relações revestidas de referencialidades, compondo, desse modo, o universo da secundidade em Peirce (Souza, 2010, p. 21).

Por se tratar de uma imagem do tipo pintura, fala-se em signo icônico ou hipoícone de segundo grau (diagrama); assim é porque a aparência assemelha-se ao objeto representado.

Sob uma perspectiva qualitativa, tons ocres, terrosos e quentes prevalecem em todas as dimensões da obra. Um tom vermelho mais intenso na figura central destaca-se; na mente de um intérprete, essas qualidades podem ser convertidas como alarmantes. No entanto, se contrastadas com o tom sutil de azul da figura inferior na obra, a suavidade ganha presença, equilibrando a cena.

Na seara da secundidade, a dimensão das posturas das personagens num contexto austero gera uma atmosfera dramática de um tipo de aridez solitária. Apesar do tom azul, essa

parece ser a única coisa sutil e suave em toda a cena; todo o resto sugere distanciamento, desconforto e inquietação.

As informações verbais que acompanham a obra, tanto acima dela quanto abaixo explicitam seu título com dupla ênfase. Nesse caso, num contexto interpretativo, uma tensão pode ser percebida entre os aspectos qualitativos e os aspectos indiciais, entretanto, devido a insistência do título da obra, a natureza indicial prevalece: o verbo, aqui, passa a funcionar como índice, pois aponta para um existente: a obra.

Nesse sentido, torna-se importante salientar que, durante esses processos interpretativos, as especificidades do próprio signo podem fazer prevalecer seus aspectos qualitativos, existenciais ou convencionais, apesar dos esforços, intenções e da experiencia colateral do intérprete perante a obra.

Figura 14 - Terceiro *slide* do *post* de Vilson Gonçalves

ela mostra uma mulher gritando de desespero, ajoelhada ao lado de um homem morto

o tītulo, *Exausto*, nos dá uma pista importante:

ele morreu de tanto trabalhar



Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Pela primeira vez vê-se, no terceiro *slide* (Figura 14), a promoção de um estado de equilíbrio visual entre imagem e texto, pondo-os lado a lado em proporções similares, realizando, consequentemente, um recorte na obra.

A linguagem verbal promove uma linha específica de interpretação. Se, por um lado, "Exausto" dá uma pista textual importante do que se passa na imagem, por outro lado, "ele

morreu de trabalhar" direciona as possibilidades interpretativas a uma mais específica – aquela que Gonçalves promove em sua concatenação de ideias. A construção de semioses é, portanto, orientada. Por causa disso, na teia da relação entre os distintos códigos, a forma dominante do texto sobre a imagem prevalece, pois o primeiro forja sobre a segunda uma visão particular diante das possibilidades plurais da imagem, que carrega alguns graus de ambiguidade.

Ainda, o outrora aspecto indicial do título da obra, agora inserido na concatenação de ideias, sugere informações adicionais. Tanto fez-se uso dos aspectos qualitativos (cores, formas, texturas) quanto dos aspectos referenciais para mobilizar sentidos e, desse modo, direcionar os esforços interpretativos.

Figura 15 - Quarto slide do post de Vilson Gonçalves

Brendekilde foi um representante do movimento artístico conhecido como Realismo social

realistas sociais buscavam representar as condições sociais da classe trabalhadora europeia do século XIX em suas obras



"Retrato de Hans Andersen Brendekilde", Anônimo, século XIX

enquanto a maioria dos seus colegas pintava temas fantásticos, cenas históricas gloriosas, passagens da Bíblia e temas de beleza singela...

Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

No quarto *slide* (Figura 15), o texto entra em maior evidência e proporção. Aqui, a palavra funciona como índice ao apontar para Andersen Brendekilde. A imagem, por se tratar de uma fotografia do autor da obra, é índice – guarda relação física forte com o objeto que referencia; "a conexão ou a ligação factual entre o signo e o objeto é o que autoriza o índice a funcionar como tal. O índice nos liga ao mundo real, chama, insiste, leva-nos até o objeto" (Drigo; Souza, 2021, p. 95).

Na relação com o texto, no entanto, a imagem se torna uma ilustradora-acessório do texto, mais uma vez. Além disso, o estilo do artista como caráter de lei é evidenciado, residindo na seara da terceiridade. Trata-se do objeto para além dele mesmo, expandindo a forma, revelando-se símbolo.

Figura 16 – Quinto e sexto slides do post de Vilson Gonçalves



o trabalho que destrói os corpos daqueles que precisam dele pra não morrer de fome deixando pra trás só alguém gritando um grito que, aliás, ninguém parece estar ouvindo

Fonte:

captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

A partir desse momento (Figura 16), as informações adicionais levantadas textualmente, isto é, para além daquilo que se observa no recorte da obra, mas partindo dela, enveredam-se pelo campo do simbólico, das convenções culturais e das leis; trata-se da terceiridade. Ao longo dos próximos *slides* cria-se uma concatenação das possibilidades interpretativas da obra associada a seu contexto maior. A obra começa, portanto, a permanecer propriamente no caráter simbólico.

A relação entre a palavra e a imagem ganha a forma complementar, pois nota-se a equivalência de códigos. Conforme Souza (2010, p. 40-41) "são potencializados os vários recursos de expressão semiótica de cada sistema de linguagem e ambos se tornam necessários para se compreender o significado global da mensagem". Portanto, aqui vê-se Gonçalves realizando um jogo interpretativo no qual aquilo que é falado é tecido numa relação direta com aquilo mostrado, tendo em vista o desenvolvimento da interpretação ainda em curso.



Figura 17 – Sétimo slide do post de Vilson Gonçalves

como vocês podem imaginar, ele era socialista

Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

A imagem do sétimo *slide* (Figura 17), a mesma fotografía usada no quarto *slide* (Figura 15), ganha maior evidência; trata-se de um signo indicial. Na relação entre os códigos, uma nova forma emerge: a discrepante, pois, na imagem, não há indícios visuais daquilo pregado pela palavra.

Há uma incoerência entre texto e imagem provocada quer pela não-intencionalidade do produtor da mensagem que não estabelece vínculos de sentidos entre palavra em imagem, quebrando a contiguidade contextual; quer pela intencionalidade do autor que, ao provocar estranhamento no receptor, desencadeia um novo olhar. Neste caso, aquilo que, num primeiro momento, parecia discrepante passa a ter sentido surpreendente aos olhos do observador (Souza, 2010, p. 41).

Tendo em vista que o recurso mais comum usado por Gonçalves, de modo geral nas publicações, é o humor, a imagem e a palavra podem sugerir um traço cômico proposital a partir de uma aproximação de informações não óbvias, mas amarradas ao discurso em desenvolvimento na concatenação geral.

Figura 18 – Oitavo e nono slides do post de Vilson Gonçalves

falar aqui da honra de alguém que ganhou uma "vida honesta" com seu próprio suor é uma afirmação vazia

aqui não existem o reconhecimento e as riquezas prometidas aos que se esforçam

nem mesmo a promessa de um lugar eterno no Céu para aqueles que sofreram durante a vida



aqui só existe a realidade mais dura: uma vida humana, carregada de todo o potencial que qualquer vida humana possui, perdida para produzir riqueza

uma vida humana sacrificada em nome de um deus implacável:

o trabalho



Fonte:

captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Nos *slides* finais (Figura 18), o signo enquanto símbolo (terceiridade) já está estabelecido, pois as semioses desencadeadas expandem o objeto para além de si, adentrando o campo da metáfora. Nesse caso, a metáfora é aquilo que se apresenta para além do visível. Assim "a relação que o intérprete estabelece entre o objeto e o modo como o signo representa esse objeto, ou seja, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro" (Souza, 2010, p. 35).

Dentro do diálogo que a palavra tece com a imagem, a forma complementar prevalece. Após a série de símbolos que a imagem passa a representar, o texto se torna essencial para o deslindamento dessas perspectivas em andamento. Segundo Souza (2010, p. 41), "a imagem possui lacunas que são preenchidas pelo texto ou vice-versa. O olhar do observador dirige-se, na mesma medida, de um código para outro"; mesmo a disposição da imagem, ao lado do texto em proporção similar, parece sustentar essa relação.



Figura 19 – Décimo slide do post de Vilson Gonçalves

Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Finalmente, o derradeiro *slide* (Figura 19) (re)introduz apenas a obra, livre de quaisquer inscrições textuais – algo importante, pois deixa ver que Gonçalves reconhece que "a transcrição linguística não pode substituir a unicidade do êxtase visual" (Drigo; Souza, 2021, p. 23).

A representação visual coloca o usuário do signo numa posição de visão panorâmica, sinótica, na qual tudo vem, ao menos à primeira vista, de maneira instantânea, enquanto a língua permanece submetida à linearidade do discurso, à temporalidade do signo (Drigo; Souza, 2021, p. 23).

Muito embora seja verdade que a inteireza da obra numa disposição total enriqueça o processo interpretativo ao não o limitar à linearidade do discurso, após a dança simbólica de que a imagem foi partícipe, vê-la apenas como qualidades de primeiridade – cores, formas, texturas – livres de representações de terceiridade torna-se um processo mais custoso, muito embora não impossível.

Ao mesmo tempo, não se pode dizer que as interpretações promovidas limitaram ou esgotaram as possibilidades da obra, pois uma imagem encerra múltiplos significados, não se resumindo a uma interpretação, ou se esgotando nela; afinal, "toda a imagem é polissêmica por implicar uma 'cadeia flutuante' de significados subjacente a seus significantes, podendo o receptor/leitor escolher alguns significados em detrimento de outros" (Souza, 2010, p. 40).

As escolhas interpretativas de Gonçalves, nesse sentido, não foram aleatórias. Alguns desses significados são sugeridos ou orientados pela própria forma da imagem, sua composição; "forma, neste contexto, é a maneira pela qual o artista confere às linhas, às cores, às massas o poder de expressar determinado conteúdo" (Souza, 2010, p. 35). Contudo, as escolhas de palavras para expressar esse conteúdo, ainda que tenham função elucidativa, "essa elucidação é seletiva e, portanto, ideológica" (Souza, 2010, p. 40).

Todavia, conforme Drigo e Souza (2021, p. 23), também se reconhece que

[...] a expressão linguística tem um uso mais flexível e universal do que a representação analógica perceptiva, ou seja, ela possibilita a geração de novos signos que não cessam de obedecer a regras operatórias (lógica, gramática etc.), assegurando assim uma renovação de imagens.

Na verdade, o próprio divulgador trata de deixar claro tais fatos quando diz:

[...] normalmente vocês encontrarão as referências bibliográficas e audiovisuais que uso pra fazer meus posts na legenda ou nos comentários, o que não quer dizer que eu sou neutro, imparcial [...] eu sou limitado pelo que eu não li, pelos recursos que eu não tenho pra investir em mais livros, pelas minhas falhas pessoais e preferências [...] isso quer dizer que eu nem sempre vou dizer tudo que você gostaria de ouvir sobre um artista ou movimento artístico em particular [sic] (Instagram, 2024d).

Gonçalves, portanto, para tecer sua interpretação faz uso de sua experiência colateral com o objeto. Na legenda da publicação (Instagram, 2023e) (Figura 20), pode-se rastrear algumas dessas referências externas que guiaram tal interpretação, elas representam o objeto dinâmico que circunda seu recorte (ou objeto imediato), isto é, a obra.

Figura 20 – Legenda do post de Vilson Gonçalves

tiovirso 39sem · Desculpe gente, prometo que o próximo post vai ser engraçado.

Referências:

JÄNICKE, Stefan. Visualizing Denmark's Cultural Heritage,

HA Brendekilde. Danish Biographical Lexycon.

Social Realism. Art Terms. MoMA (site).

THORNE, Abigail. Work (or, the 5 jobs I had before YouTube).

Philosophy Tube (YouTube), 18/12/2020.

#tiobrendekilde #historiadaarte #realismo #realismosocial #arterealista #trabalho

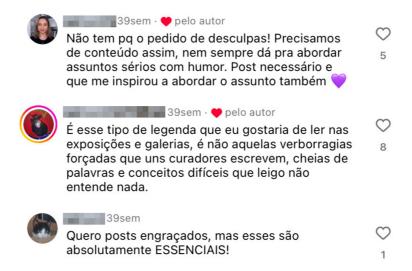
Fonte: captura de tela do *post* de Vilson Gonçalves. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Além das hashtags indexadoras, outro aspecto notável na legenda da publicação é o pedido de desculpas de Gonçalves. Enquanto divulgador artístico, como promove o deslindamento da informação artística pautado na lógica do meme, a característica mais emblemática de suas publicações é o humor para comunicar, pois tal abordagem promove aproximação e familiaridade com algo (a arte) que historicamente adquiriu caráter criptografado no que diz respeito aos seus códigos. De acordo com o divulgador:

[...] minha intenção é atingir primeiro as pessoas que, a princípio, não se sentem atraídas pelo mundo da arte – ou que nunca encontraram um espaço seguro pra fazer perguntas básicas sem ser chamadas de burras (o que, infelizmente, ainda é muito comum em espaços de arte (Instagram, 2024d) [sic].

Apesar da primazia dada ao meme na divulgação artística, Gonçalves não se limita a essa ferramenta para sustentar a forma clara e simples da comunicação, tendo em vista deslindar a "poética" no objeto de arte, descriptografando-o e acessando o público. A forma comunicativa clara e simplificada emerge como uma prioridade para o divulgar, algo que o público pode se beneficiar em alguma medida, especialmente dentro do universo, ainda fechado, da arte. (Figura 21).

Figura 21 – Três comentários deixados no post de Vilson Gonçalves



Fonte: nomes apichelados para conservar as identidades dos comentadores: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

Finalmente, dessa linguagem do meme abordada por Gonçalves, a palavra e a imagem são emblemáticas. O diálogo observado entre estes distintos códigos promove distintas relações em momentos igualmente diferentes. O que se nota é que

Dispostas lado a lado num veículo híbrido, palavra e forma visual também se leem: ora se aproximam numa relação mimética cujo objeto é o espelho da intersemiose; ora a imagem recorta o texto verbal, privilegiando relações metonímicas; ora a imagem amplia o texto verbal, acrescentando elementos que enriquecem a rede de sentidos (Souza, 2010, p. 43).

Vê-se, portanto, nesse formato escolhido de divulgação, que a relação de interpretação do objeto se torna mais direcionada tendo em vista fazer ver uma semiose específica. Nesse sentido, conforme Santaella (1996, p. 69)

[...] o símbolo, por sua vez, faz deslanchar a remessa de signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe.

Se uma semiose particular não tem o poder de esgotar a obra, em alguma medida, diante de uma intenção mais didática perante o objeto de arte, a forma aberta da obra pode estreitarse, e a comunicação da obra pode circunscrevê-la. Nesses termos, gerar distintas semioses torna-se algo mais desafiador; muito embora também se observe que, nesse processo, do cunho pedagógico é dada a oportunidade de explorar um formato de interpretação que, posteriormente, pode ter sua estrutura replicada diante de outro objeto de arte, servindo assim de instrumental para o sujeito em seu encontro subjetivo com outras obras.

Dentro dessas análises das formas de divulgação artística promovidas por cada um dos divulgadores, há especificidades no processo de divulgação devido não apenas os formatos de publicação disponibilizados pelo Instagram enquanto rede social digital, mas também devido às singularidades da comunicação que cada sujeito observado promove.

No que diz respeito ao primeiro ponto levantado, não se anula o fato de se tratar, durante todo o tempo, de reproduções de obras veiculadas digitalmente. Nesses termos, as formas de acesso são distintas para cada sujeito. Logo, se por um lado o nível de percepção das qualidades das obras altera-se devido ao processo transmidiático e as singulares de cada "suporte" para a obra nos distintos veículos, por outro lado ressalta-se que, na realidade cotidiana, diversos são os modos pelos quais as obras são ofertadas à apreensão. Tendo em vista esse fato, é limitadora uma perspectiva que descarta a potência das obras em rede devido suas limitações, pois cada suporte apresentará suas próprias vantagens e desvantagens.

Tensiona-se também o acesso às obras e aos próprios divulgadores no ambiente digital, pois tanto a realidade algorítmica pode funcionar como bolhas reprodutoras de gostos (câmaras de eco) quanto os gostos em si são formados numa teia complexa que envolve uma cadeia de competências e acessos construídos e desenvolvidos em realidades culturais e educacionais; por isso, disponibilizar as obras em tal contexto não representa sua imediata apreensão.

Considerando-se que a apreensão do objeto de arte é algo possível por essas vias, pode ser desafiador para o sujeito tal apreensão se o universo do acesso à arte residir somente na simples esfera da oferta do objeto sem estar apoiada em uma rede de literacias (sejam elas formais, informais ou não formais), especialmente no que diz respeito ao contexto atual da arte, que carrega a herança das barreiras simbólicas ainda hoje, além de suas preocupações mais políticas/conceituais – mais desafiadoras cognitivamente – no que diz respeito à arte moderna e contemporânea.

Assim, no contexto da divulgação artística do sujeito não institucionalizado, importam também as formas da divulgação que enfatizam diferentes aspectos da obra a depender de como é dado esse processo, numa tentativa de promover a aqui chamada literacia artística.

Na divulgação despendida pelo Museu do Agora, além de boa parte das obras de arte que compõem o acervo do museu (construído a partir das publicações que formam o corpo do perfil) ser de artistas contemporâneos ainda atuantes, nota-se também uma primazia dada aos aspectos qualitativos das obras, estas abertas à livre contemplação, tal qual o é num museu *in situ*. Assim, no encontro com o público, percebe-se que, nas obras,

[...] os significados engendrados [...] independem do repertório relativo à arte que o intérprete possua, ou seja, a possível produção de sentidos não está vinculada à identificação, por esse intérprete, de aspectos de uma ou outra tendência de arte, mas se faz com a sua experiência sensorial, que pode desencadear analogias, associações (Drigo; Souza, 2021, p. 154).

Se a ênfase estiver na primeiridade, nas qualidades das obras, em seu poder de envolver e embalar o intérprete nas redes tecidas pelas formas, cores, texturas, a relação do intérprete com o objeto, por ser menos direcionada no ato de divulgação, ganha mais espaço. O jogo da significação se torna fluido e poroso, pois a obra se apresenta e lá permanece, e o intérprete, em sua inteireza, basta para acessá-la.

Do intérprete, nesse caso, exige-se somente uma atitude estética. Na esteira de Pereira (2012, p. 186, grifo do autor), trata-se de um estado de abertura e porosidade; de primeiridade. "Não como uma intencionalidade, uma premeditação, uma antecipação racional do que está por vir, mas como uma disposição contingente, uma abertura circunstancial ao mundo [...] A atitude estética é uma atitude *desinteressada*."

Trata-se, portanto, mais do encontro do sujeito com a obra, do que com a expectativa de que de lá ocorra uma significação do mundo. Pois tal atitude é "primeira", nos termos peirceanos, o que se traduz em evitar procurar submeter o objeto a algum esquema explicativo produtor de conceitos.

Posteriormente, observa-se Lilian Farrish. De modo geral, há uma preocupação de cunho cultural e social no seu processo curatorial das obras a serem divulgadas – com uma frequente escolha de obras de arte contemporâneas. Seus discursos tendem a atravessar as camadas sociais que compõem a condição humana em sua complexidade, frequentemente reconhecendo as alteridades, suas tensões no mundo, por fim, os outros.

Farrish, em seu processo de divulgação, tende a partir daquilo que se observa, dos existentes que se vê para então compor suas formas significativas. Vê-se, portanto, um formato de divulgação em que se destacam os atributos observados na obra, a secundidade: os nomes, os existentes, a discriminação dos aspectos que insistem e resistem na mirada ao objeto.

Dali emerge uma outra relação: constata-se que se está diante de um outro que existe, apesar do eu, não uma obra, mas a obra, com atravessamentos, com discursos, com origens e finalidades que podem ser diferentes dos atravessamentos, discursos, origens e finalidades da mente intérprete, tecendo uma relação menos confortável ou sutil. Trata-se de uma forma de divulgação que "nos introduz no universo do existir, do embate, do eu frente ao não eu, da resistência diante da vida" (Drigo; Souza, 2021, p. 95).

Finalmente, em Vilson Gonçalves, a história da arte ganha ênfase. Nesse caso, são explorados os produtos culturais (a arte de modo mais frequente, mas não somente), e as visões de cultura, isto é, os modos de ver. Tais fatos recaem no universo da terceiridade, com suas convenções e leis. A particularidade de Gonçalves é a preocupação comunicativa aberta, acessível, larga e didática; para tanto tende a fazer uso do humor pela via do meme enquanto recurso gerador de familiaridade e desmontador de tensões – algo recorrente nas redes quanto a comunicação de informação.

Assim, prevalece um formato de divulgação pautado nos esclarecimentos daquilo que se vê; imediatamente transporta-se para o universo das significações, pois os códigos que circundam os produtos culturais são decodificados. A natureza da relação do sujeito intérprete com o objeto é mais direcionada para fazer ver uma das possíveis concatenações de ideias. Neste caso, prevalece uma "veia" mais professoral e didática; "o traço marcante [...] é o convite à aprendizagem, ao pensamento reflexivo, território da terceiridade"; de seu formato de divulgação culminam possibilidades instrumentais para o sujeito diante do objeto (Drigo; Souza, 2021, p. 103).

A partir dos pressupostos vistos acima, a depender da proposta, se contemplativa, discriminatória ou generalizante, diferentes formas de relacionamento com a obra são tecidas.

Entretanto, no cenário contemporâneo, com suas barreiras simbólicas que ainda configuram obstáculo para uma vivência mais plena do objeto de arte, seja no nível de primeiridade, secundidade ou terceiridade, torna-se interessante refletir sobre a oferta do objeto num campo de competências, de tal sorte que o encontro com a obra configure uma apreensão significativa.

Competência, nesse caso, representa "uma combinação de conhecimentos, habilidades e atitudes consideradas necessárias para um contexto determinado"; neste caso, o contexto da arte, tendo em vista a potencialização da excelência pessoal do sujeito, culminando numa literacia artística (Ferrés; Piscitelli; 2015, p. 3).

Em se tratando do divulgador artístico autônomo no cenário das redes sociais digitais, de modo mais preciso no Instagram, tais competências atravessam o inegável lugar das mídias; das competências midiáticas. Na proposta de Piscitelli e Ferrés (2015), a competência midiática diz respeito ao domínio de conhecimentos, habilidades e atitudes relacionados a seis dimensões básicas (Linguagem; Tecnologia; Processos de interação; Processos de produção e difusão; Ideologia e valores; e Estética).

A partir dessas dimensões, pensa-se nos âmbitos dos sujeitos que, em algum grau, dialogam com as mensagens. O "âmbito de análise" diz respeito àqueles nos processos de recepção e interação, e aqueles nos processos de produção dessas mensagens residem no "âmbito de expressão". Desses âmbitos são desenvolvidos os indicadores cruciais para o desenvolvimento das dimensões, que juntam as competências necessárias a um contexto.

A partir da análise do documento proposto por Piscitelli e Ferrés (2015) e do divulgador artístico, depreende-se que o âmbito em que a figura aqui delineada é partícipe é o da expressão.

Nesse sentido, o quadro abaixo (Quadro 2) deixa ver a relação das seis dimensões básicas, o âmbito de atuação delas e os principais indicadores que melhor traduzem as características observadas no trabalho dos divulgadores artísticos tendo em vista a promoção de uma literacia artística.

Quadro 2 – dimensões, âmbito e indicadores da atuação do divulgador artístico

Dimensão	Âmbito	Indicador
Linguagem	Expressão	Capacidade de modificar produtos existentes, dando a eles um novo significado e valor.
Tecnologia	Expressão	Capacidade de elaborar e manipular imagens e sons a partir do conhecimento de como

		se constroem as representações da realidade.
Processos de interação	Expressão	Atitude ativa na interação com as telas, entendida como oportunidade para construir uma cidadania mais plena, um desenvolvimento integral, para transformar o indivíduo e o seu entorno.
Processos de produção e difusão	Expressão	Capacidade de selecionar mensagens significativas, apropriar-se delas e transformálas para produzir novos significados.
Ideologia e valores	Expressão	Capacidade de elaborar produtos e modificar os existentes para questionar valores ou estereótipos presentes em determinadas produções midiáticas.
Estética	Expressão	Capacidade de se apropriar e de transformar produções artísticas, potencializando a criatividade, a inovação, a experimentação e a sensibilidade estética.

Fonte: elaboração própria.

Ao mobilizar na sua atuação capacidades curatoriais, modificadoras e apropriadoras dos produtos cultural-estético-midiáticos que produz e atravessa, propondo novas concepções, elaborações e formas de relação nos contextos em que atua, questionando, ainda, noções hegemônicas, o divulgador artístico mostra-se como um ator relevante em ambos os processos de competência midiática e literacia artística.

A competência midiática compreende o impacto das mídias na sociedade, especialmente no contexto da cultura das mídias (Santaella, 2005a) e da cultura da conexão (Jenkins; Green; Ford, 2014), em que o sujeito se apropria mais de seu papel cocriador de sua realidade histórico-cultural. Desse modo, o objetivo é contribuir para a autonomia do sujeito, tendo em vista um pensar crítico, investindo inclusive numa atitude crítica acerca das próprias formas do pensamento crítico, conforme Buckingham (2022).

No seio da literacia artística, igualmente reside o ímpeto de contribuir para a autonomia do sujeito não apenas diante da obra, mas em todo o circuito e universo artístico. A cena artística não é composta apenas pelos iniciados em arte. No contexto da literacia artística, a autonomia do indivíduo deve possibilitar a emersão de discursos acerca da arte que, muito embora não partam de seres institucionalizados, sejam igualmente válidos e reconhecidos em sua potência.

O divulgador artístico não institucionalizado em sua prática renova o compromisso do cidadão (e também seu) não apenas com a estética, mas com o corpo social e cultural. Guarda em seu cerne uma relevância social quando se apropria ativamente de seus códigos culturais, propondo novos signos, questionando outros, descriptografando e deslindando uns tantos outros.

Decorre daí a relevância histórica da experiência que simultaneamente o divulgador artístico promove e vivencia, pois a arte termina por ser também uma ativadora da compreensão da própria experiência do ser no mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O divulgador artístico não institucionalizado no contexto das redes sociais digitais desponta como uma figura nova, fruto de um processo histórico que tem como marco a convergência da comunicação com a arte, mas que apenas na contemporaneidade encontrou as condições ideais para sua emersão.

Enquanto os sujeitos que compõem o corpo social assistiram crescer seu poder pessoal para cocriar sua realidade histórico-cultural, viu-se a flexibilização dos lugares culturais tão bem demarcados. Isto é, fragmenta-se a certeza dos lugares daqueles que gozavam de uma posição que exclusivamente discorria e daqueles que, aparentemente, tão somente ouviam.

Os ganhos com a flutuação dessas fronteiras permitiu a emersão de sujeitos que, muito embora não fossem institucionalizados, criassem, ainda assim, discursos acerca da arte, igualmente potentes e legítimos.

Entende-se que, em nenhum outro momento na história, foram articulados tão intimamente arte, internet, público e artista a ponto de se produzir uma figura autônoma (não institucionalizada) que despende esforços na qualidade de comentador das informações acerca da arte de forma acessível e gratuita a diversos públicos nas redes sociais com vista à popularização dos referenciais e códigos do universo artístico.

Destrinchar o universo da arte sob pontos de vista menos elitizados e mais cotidianos traz abertura para um cenário historicamente criptografado: o cenário da arte. Tal figura revela ser uma nova peça fundamental para o circuito da arte na sociedade – peça essa desvinculada dos já tradicionais, institucionalizados e legitimados lugares e papéis da arte, como os museus, as galerias e outros espaços culturais/expositivos e seus respectivos museólogos, galeristas, curadores, críticos, educadores e outros profissionais da arte.

Ao adotar posturas dotadas da capacidade de transformar os produtos culturais existentes, ofertando-lhes novos significados e valores, demonstrando maestria na elaboração e reelaboração das ferramentas midiáticas, criando formas de conhecimento, o divulgador artístico se mostra como potente figura propositora de uma literacia artística.

Para além do universo da arte, sua atitude guarda uma relevância social, pois qualquer ato que vise popularizar conhecimento, deslindando os fenômenos para abrir suas formas às pessoas, é, pela própria natureza, um ato social de cunho político.

A arte, nesse caso, é uma conformadora de saberes. É, simultaneamente, uma via pela qual se constroem representações da realidade e uma via pela qual o conhecimento das realidades é apreendido. Desse modo, apreender o objeto artístico trata-se, antes, de um processo educativo, cultural e intencionalmente movido, e que, na mesma medida, é atravessado por disputas comerciais, ideológicas e de poder.

Nesse cenário, o divulgador artístico é figura que coexiste com as demais, já delineadas no circuito da arte e da cultura. Se por um lado não representa ameaça àqueles já reconhecidos, respeitados e legitimados, isto é, aos institucionalizados, por outro lado é também detentor de um ponto de vista não hegemônico que guarda o poder de desmanchar certezas até então historicamente inquestionáveis, pois sua emersão já foi, por si só, um borrar de fronteiras histórico.

Assim é, porque os meios de comunicação estão emaranhados ao modo de produçãoeconômico-político, de tal sorte, que as mudanças nesses meios conformam novas possibilidades culturais, dentre as quais o divulgador artístico é uma delas.

Finalmente, considera-se que o divulgador artístico, como aqui delineado, constrói uma possibilidade outra de exercício da autonomia. Assim, acredita-se que, se esse lugar for largamente explorado por todo o corpo social, em múltiplos contextos de divulgação e literacias, a consequência pode ser a transformação profunda na dinâmica da própria democracia e da forma de se exercer a cidadania.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, L. **El malefício de la mariposa de Federico Garcia Lorca**: reflexões e análise. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, 2012. Disponível em:

https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12304/1/d.pdf. Acesso em: 19 jul. 2024.

APPLE STORE. Instagram. 2024. Disponível em:

https://apps.apple.com/br/app/instagram/id389801252. Acesso em: 07 nov. 2024.

BARIANI, B. B. A importância da hipermídia como experiência estética na produção do conhecimento. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-12092013-162438/pt-br.php. Acesso em: 15 maio 2023.

BARROS FILHO, C; POMPEU, J. A filosofia explica as grandes questões da humanidade. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2013.

BAUDRILLARD, J. A arte da desaparição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BHASKAR, M. Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

BORBOLETA E MARIPOSA: veja diferenças e saiba como ajudam no equilíbrio da natureza. **Portal do Governo de São Paulo**. 2023. Disponível em: https://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/borboleta-e-mariposa-conheca-as-diferencas-quetornam-esses-insetos-tao-distintos/. Acesso em: 13 jul. 2024.

BOTELHO, I. Desafios para a realização de pesquisa sobre práticas culturais no universo das novas tecnologias da informação e da comunicação. In: **Comitê Gestor da Internet no Brasil**. Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros: TIC Domicílios 2017. São Paulo: CGI.br.

BOTELHO, I. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. Espaço & Debates — **Revista de Estudos Regionais e Urbanos**, São Paulo, Neru, n. 43-44, 2003. Disponível em:

https://centrodametropole.fflch.usp.br/sites/centrodametropole.fflch.usp.br/files/inline-images/espaco debates.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022.

BOURDIEU, P. DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUCKINGHAM, D. **Manifesto pela educação midiática**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

CUNHA, F. P. **Cultura digital na e-arte/educação**: educação digital crítica. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-31082015-150049/pt-br.php. Acesso em: 20 mar. 2023.

DRIGO, A. O; SOUZA, L. C. P. Aulas de semiótica peirciana. 2ª ed. Curitiba: Appris, 2021.

EBAC, **NFTs:** este é o futuro da arte? Escola Britânica de Artes Criativas & Tecnologia (EBAC), 2023. Disponível em: https://ebaconline.com.br/blog/nft-futuro-da-arte. Acesso em: 15 abr. 2023.

ECO, Umberto. A definição da arte. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ESCAVADOR. **Vilson André Moreira Gonçalves**. 2024. Disponível em: https://www.escavador.com/sobre/4539510/vilson-andre-moreira-goncalves#profissional. Acesso em: 31 de maio de 2024.

EXAME. "Instagram não é mais um app para compartilhar fotos", diz chefe da rede. Gilson Garrett Jr. 2021. Disponível em: https://exame.com/tecnologia/instagram-nao-e-mais-um-app-para-compartilhar-fotos-diz-chefe-da-rede/. Acesso em: 03 out. 2023.

EXPRESSIONISMO Abstrato. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3785/expressionismo-abstrato. Acesso em: 08 nov. 2024.

FERRÉS, J.; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21183. Acesso em: 11 nov. 2024.

FRANCO, Luiz Fernando P. N. Cultura na veia, saudade em lata: por uma crítica da economia do espírito. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de

Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, n. 22, p. 65, 1987. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=7963. Acesso em: 23 mar. 2023.

FRANÇA, J. C. S. **In situ, ex situ**: o virtual como elemento-chave entre o objeto de arte e seus usuários. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-17042019-110308/pt-br.php. Acesso em: 20 mar. 2023.

GABRIEL, M. C. C. **Arte transmídia na era digital**. 2012. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-22092015-104912/pt-br.php. Acesso em: 20 mar. 2023.

INSTAGRAM. 2023a. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CuzazbCPWVU/?igsh=cGp1ODdjbm52d2U2. Acesso em: 17 jul. 2023.

INSTAGRAM. 2023b. Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/CwdIu85IcaW/?igsh=bnoxeTZrb3d0bTM5. Acesso em: 23 ago. 2023

INSTAGRAM. 2023c. Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv. Acesso em: 14 ago. 2023.

INSTAGRAM. 2023d. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CvNzCrKPWLW/?img index=1. Acesso em: 27 jul. 2023.

INSTAGRAM. 2023e. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CwhHyEisRqL/?img_index=5. Acesso em: 29 ago. 2023.

INSTAGRAM. 2024a. Disponível em: https://business.instagram.com/instagram-post-tips?locale=pt BR. Acesso em: 24 de junho de 2024.

INSTAGRAM. 2024b. Disponível em: https://about.instagram.com/pt-br/features/reels. Acesso em: 24 de junho de 2024.

INSTAGRAM. 2024c. Disponível em: https://www.instagram.com/museu.do.agora/. Acesso em: 10 jul. 2024.

INSTAGRAM. 2024d. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/C8Ze 0XuAfn/?img index=1. Acesso em: 25 jun. 2024.

JENKINS, H; GREEN, J; FORD, S. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside video**. 2022. Disponível em:

https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2022/05/Inside-Video-2022-Kantar-IBOPE-Media.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Inside video**. 2024. Disponível em:

https://kantaribopemedia.com/inside-video-2024-2/?submissionGuid=f43f3d88-fa90-435b-86f4-cf5f80470b17. Acesso em: 03 nov. 2024.

LAVADO, T. Instagram escolhe Brasil para testar nova ferramenta dos Stories que lembra o TikTok. G1. 2019. Disponível em:

https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2019/11/12/instagram-testa-cenas-no-brasil-nova-ferramenta-de-edicao-de-stories-que-lembra-o-tiktok.ghtml. Acesso em: 03 nov. 2019.

LEONARDO, G. B. **A arte em redes rociais**: práticas de pós-produção de Anne Horel e Petra Cortright. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/handle/10/8499. Acesso em 23 mar. 2023.

LINKEDIN. 2024a. Disponível em: https://br.linkedin.com/in/luiza-adas-86b90a150. Acesso em: 10 jul. 2024.

LINKEDIN. 2024b. Disponível em: https://www.linkedin.com/company/museu-do-agora/. Acesso em: 10 jul. 2024.

LIMA, D. F. C. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. *In*: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZALEZ DE GOMEZ, Maria Nélida (Org.). **Interdiscursos da ciência da informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro; Brasília: Ibict/DEP/DDI, 2000. p. 17-40. E-book. Disponível em: https://livroaberto.ibict.br/handle/1/443. Acesso em: 13 set. 2022.

LIMA, F. R. B. **Imagem & tecnologia**: webmuseu de arte. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93645. Acesso em: 23 mar. 2023.

MANOVICH, L. **Instagram and Contemporary Image**. 2016. Disponível em: https://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image. Acesso em: 07 nov. 2024.

MANOVICH, L. **Remixability and modularity**. 2005. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf. Acesso em: 01 set. 2022.

MARIA FILÓ. Entrevista: Lilian Farrish. 2024. Disponível em: https://blog.mariafilo.com.br/entrevista-lilian-farrish/. Acesso em: 12 nov. 2024.

MARIN, S. P. **Comunicação virtual de museus**: a informação sobre arte nos sites da TATE e do MAC. 2011. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-134957/pt-br.php. Acesso em 23 mar. 2023.

MARQUES, A. **Reels do Instagram**: o que é, como fazer e como funcionam os vídeos curtos na rede social. 2024. Disponível em: https://tecnoblog.net/responde/como-usar-reels-do-instagram/. Acesso em: 25 jul. 2024.

MARTINO, L. M. S. **Teoria das mídias digitais**: linguagens, ambientes, redes. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MENEGHETTI, D. Quais símbolos têm ligação com o divino e o sobrenatural? **Superinteressante**. 2017. Disponível em: https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-simbolos-tem-ligacao-com-o-divino-e-o-sobrenatural. Acesso em: 13 jul. 2024.

MERCADO, L. P. Pesquisa Qualitativa Online Utilizando a Etnografia Virtual. **Revista Teias**, [S.l.], v. 13, n. 30, p. 169-183, dez. 2012. Disponível em: https://www.e publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24276. Acesso em: 23 de maio 2023.

MORAES, J. N. L. Informação artística, museu e público: a "poesia das coisas" e os horizontes da divulgação artística em museus de arte. In: Seminário de Informação em Arte, 5., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: REDARTE, 2018. Disponível em: https://www.doity.com.br/anais/5-seminario-de-informacao-em-arte/trabalho/43977. Acesso em: 09 set. 2022.

MORAES, J. N. L. **Museu, informação artística e "poesia das coisas"**: a divulgação artística em museus de arte. 2014. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://ridi.ibict.br/handle/123456789/807. Acesso em: 9 set. 2022.

PANORAMA Mobile Time/Option Box. 2023. Disponível em: https://www.mobiletime.com.br/pesquisas/uso-de-apps-no-brasil-dezembro-de-2023/. Acesso em 4 nov. 2024.

PEREIRA, M. V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. *Pro-Posições*, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 183-195, jan./abr. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pp/a/sQFMpDZ3pfqhFYjwQVmLVQL/abstract/?lang=pt#. Acesso em: 09 nov. 2024.

REAL, N. Conheça Lilian Farrish, influencer que discute arte e política. Folha. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/hashtag/2024/04/conheca-lilian-farrish-influencer-que-discute-arte-e-politica.shtml. Acesso em: 21 de abril de 2024.

SABBADINI, J. **Tio Virso**: a história da arte nunca foi tão divertida. Folha de Londrina, 2023. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/tio-virso-a-historia-da-arte-nunca-foi-tao-divertida-3228613e.html?d=1. Acesso em: 31 de majo de 2024.

SANTAELLA, L. O que é semiótica? São Paulo: Brasiliense, 1996.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005a.

SANTAELLA, L. Semiótica aplicada. São Paulo: PioneiraThomson Learning, 2005b.

SANTOS, B. C. Arte como processo cultural: por uma ampliação do humano. **Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación**. Servilha, n. 5, p. 341-368, set. 2009. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3674209. Acesso em: 02 jan. 2023.

SOUZA, L. C. P. **A trama do texto e da imagem**: um jogo de espelhos. São Paulo: Annablume, 2010.

SZUBIELSKA, M.; IMBIR, K. The aesthetic experience of critical art: The effects of the context of an art gallery and the way of providing curatorial information. **PLoS ONE**, v. 16, n. 5, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0250924. Acesso em: 20 set. 2024.

TECNOBLOG. Chefe do Instagram admite que plataforma focou demais em vídeos. Paula Alves. 2023. Disponível em: https://tecnoblog.net/noticias/2023/01/23/chefe-do-instagram-admite-que-plataforma-focou-demais-em-videos/. Acesso em 03 out. 2023.

VELOSO, A. C. Brasil é o terceiro país que mais consome redes sociais. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2023/03/brasil-e-o-terceiro-pais-que-mais-consome-redes-sociais.ghtml. Acesso em 03 nov. 2024.

APÊNDICE A – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

As palavras-chave "Informação em Arte"; "Divulgação Artística"; "Arte"; "Redes Sociais"; "Experiência Estética" e "Educação Estética" foram as norteadoras para se selecionar oito pesquisas feitas nos últimos vinte anos³.

O primeiro termo, isto é, Informação em Arte, diz respeito à própria disciplina em que o conceito Divulgação Artística está inserido e fundamentado por Moraes (2014) e é articulado na presente pesquisa, justificando, desse modo, o segundo termo selecionado para a busca feita.

Por sua vez, os termos terceiro e quarto são utilizados por abarcarem o objeto de trabalho do divulgador artístico (a arte) ao seu lugar de atuação (as redes sociais), que prevê espaço, ainda, não apenas para que a informação artística se dê e se popularize, mas para que, igualmente, por ela, experiências estéticas possam ocorrer, abrindo margem também para uma educação estética (literacia artística), justificando, assim, os dois últimos termos utilizados.

Foi selecionada a já mencionada tese em Ciência da Informação de Moraes (2014), "Museu, informação artística e 'poesia das coisas': a divulgação artística em museus de arte", na data 23/03/2023, utilizando a palavra-chave "Divulgação Artística".

Em sua pesquisa, a autora verifica como os museus de arte se comunicam com o público não familiarizado com o universo da arte, fundamentando, a partir daí, o conceito de divulgação artística sobre o qual esta pesquisa se vale e busca ampliá-lo.

Moraes (2014, p. 16) reconhece que o processo de divulgação configura alternativa eficaz para a promoção do encontro entre o público e a poética de uma obra de arte (a poesia das coisas). Tudo isso visando melhor compreender, no interior de sua tese, "a dimensão informacional e comunicacional dos museus de arte, a fim de promover reflexões acerca do desafío de se formular exposições voltadas à divulgação artística nesses museus".

No mesmo dia, 23/03/2023, valendo-se da palavra-chave "Informação em Arte", selecionou-se a dissertação em Ciência da Informação de Lima (2012, p. 7): "Imagem & tecnologia: webmuseu de arte".

-

³ Optou-se por pesquisas mais recentes, pois, no contexto das pesquisas relacionadas às redes, à internet e ao universo digital, "recente" ganha um uso cauteloso devido às vicissitudes do contexto contemporâneo, que têm o poder de tornar obsoletos mesmo os estudos dos últimos 10 anos.

A proposta de seu trabalho era a identificação das "características que indicam as transformações da estrutura de apresentação da obra de arte na sua transposição para ambientes virtuais quando digitalizadas". Lima (2012) entende que uma obra de arte produzida em um suporte e transposta para outro altera seu sistema semiótico para outro modelo, causando rupturas e mutações no que chama de "qualidade estética" da obra transposta.

Lima (2012) intercambiou arte, internet e ciberespaço, procurando compreender a função da informação imagética nos ambientes digitais dos webmuseus de arte MUVA (Museo Virtual de Artes El Pais) e Google Art Project (atualmente conhecido como Google Arts & Culture), além de verificar e comparar os catálogos impressos de museus de arte tanto entre si quanto entre suas versões digitais nos sites do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

As conclusões naquele momento obtidas por Lima (2012, p. 104) ainda são relevantes; mesmo que o autor tenha verificado perdas informacionais, "tanto estruturais e formais quanto na função e no conteúdo da obra" ocorridas no processo de transposição das peças artísticas para os ambientes virtuais, foram inegáveis também os ganhos qualitativos em função (Informativa/simulativa/interativa) e em conteúdo (Imagem; ficha técnica; análise comentada da obra; hiperlinks), bem como em extensividade das peças, "pois eles aproximam as pessoas, recontextualizando as obras e servindo como um instrumento tradutor do acervo" (Lima, 2012, p. 107).

Desse modo, o que se verifica em Lima (2012, p. 108) é que as novas possibilidades delineadas por esses ambientes promovem um processo tanto de fascínio quanto de facilitação da aproximação da obra com o sujeito que a acessa, "pois criam simulacros de ambientação, também aurático, de forma que o sujeito, embora saiba que não esteja mais em um ambiente convencional, imerso nessa nova estrutura, se sinta da mesma forma surpreendido, acometido por emoções". Finalmente, observa-se a instauração de novas formas estéticas igualmente possibilitadoras de vivências profundas da obra.

Na data 20/03/2023, por meio da palavra-chave "Informação em Arte", a tese em Artes Visuais "Arte transmídia na era digital" de Gabriel (2012) fora selecionada. Em sua pesquisa, a autora procurou verificar o processo específico de transmídia, visando entender como a apropriação dos ambientes digitais pela arte carrega potencial tanto de propor novas formas de produção quanto de interação artística.

Para tanto, Gabriel (2012) realiza um panorama histórico da relação humanocomputador no pré e pós-web, compreendendo que, na proliferação de tecnologias e plataformas digitais de comunicação e informação, houve uma adição de novas formas de interatividade, hibridação e convergências entre arte e tecnologia, possibilitando, nesse sentido, formas criativas em arte antes não possíveis.

Ao analisar peças de arte que se beneficiaram dos processos transmidiáticos, Gabriel (2012, p. 20) verificou que tais processos "criam poéticas e estéticas particulares somente possíveis no ambiente tecnológico atual".

Assim, uma das principais colaborações de Gabriel (2012), em diálogo com esta pesquisa, está no fato de se compreender, nesses processos transmidiáticos, novas formas de contato da arte com o público, por meio de obras que podem ser tanto essencialmente digitais quanto híbridas; fato é que esses novos ambientes digitais vêm se mostrando uma realidade irrecusável.

A autora completa, em coerência com Santaella (2005a) e Jenkins, Green e Ford (2014), afirmando que:

[...] as funcionalidades de sistemas computacionais que o ambiente digital oferece – zoom, busca, filtros, etc. – passam a fazer parte das mídias interativas, e dos trabalhos de arte, permitindo que o público não apenas participe, mas também altere e transforme as obras. Esta dimensão de participação do público em termos estruturais das obras de arte é uma característica favorecida pelo ambiente digital, no qual bits se misturam de modo muito mais fluido e dinâmico do que em qualquer meio atômico. As potencialidades poéticas em decorrência disso são inéditas e incontáveis (Gabriel, 2012, p. 199-200).

Nesses termos, numa dinâmica em que o artista explora poeticamente ferramentas tecnológicas, sua atuação acaba por transcender a utilidade original pensada para aquela ferramenta, compondo novas linguagens ao passo que deixa ver uma realidade em que "a arte afeta o ambiente transmídia também, tanto quanto é afetada por ele", conclui Gabriel (2012, p. 201).

Na sequência, da busca realizada na data 23/03/2023, a partir das palavras-chave "Arte" e "Redes Sociais", selecionou-se a dissertação em Artes "A arte em redes sociais: práticas de pós-produção de Anne Horel e Petra Cortright", de Leonardo (2017), por se investigar a produção artística dada especificamente nas redes sociais, ao passo que também carrega o frescor de uma pesquisa mais recente, complementando, assim, o outrora observado por Gabriel (2012).

Leonardo (2017) traçou um histórico relativo às transformações sofridas pela arte desde o período oitocentista até o momento presente, observando seu processual desprendimento de um suporte físico ao longo dos anos, conforme emergiam novas possibilidades tecnológicas.

Possibilidades estas que culminam numa plena desmaterialização da arte e seu forte caráter experimental articulado às redes socais, chamando atenção, ainda, para o fato de que a história da arte é um processo dinâmico que não cessou quando a arte se desmaterializou.

Leonardo (2017) assim afirma, pois pôde perceber que, naquele momento, a arte produzida articulada às redes sociais – isto é, tendo as redes como lugar de acesso e produção principal das obras – tinha pouco foco institucional de importantes centros de arte em suas páginas no Instagram (MoMA PS1, Tate Modern, LACMA e Artforum) – locais verificados pelo autor para compor sua análise de conteúdo.

Leonardo (2017) credita a tais centros parte significativa da responsabilidade de pautar importantes discussões em arte, à medida que ajudam a construir a própria história da arte, seja em seus ambientes físicos com exposições, seja em seus espaços digitais com publicações (posts).

Ainda, o autor complementa tal histórico e análise de conteúdo com um estudo de caso das artistas Anne Horel e Petra Cortright, além de se valer de entrevistas dos artistas Scorpion Dagger e Ailadi Corteletti.

Nessa perspectiva, Leonardo (2017) soma ao esclarecer que a modalidade de arte em redes sociais ingressa no meio artístico como mais uma possibilidade de produção e acesso à arte, coexistindo com as demais, porém — e aqui reside uma importante reflexão do autor — atenta para o fato de que a pouca adesão de público aos perfis dos artistas analisados naquele cenário pode ter sido em decorrência, num primeiro momento, ao fator horizontalizante da arquitetura das redes, somado ao modo como os usuários as utilizam, sendo tais usuários mais propensos a se conectar aos seus pares já conhecidos, replicando seus gostos já formados fora das redes, estando, finalmente, menos suscetíveis a uma postura de exploradores de novas possibilidades (dentre as quais a arte feita nas e para as redes é uma).

A partir desse pensamento, e em paralelo à atuação do divulgador artístico nas redes sociais, torna-se fundamental também explorar em que grau sua ação não reverbera tão somente nos seus pares, os já "iniciados" na arte, dentro das bolhas de gosto algorítmicos.

Entretanto, num segundo momento, a pouca adesão de público aos perfis dos artistas analisados por Leonardo (2017) também poderia se justificar, conforme salientou o autor, pela pouca atenção dada a essa categoria de arte por parte das grandes instituições (Museus, Galerias e Mídia especializada), enquanto fortemente detentoras da fala especializada acerca da arte, pautando assim, em seus discursos, o que é relevante para a arte, em grau mínimo, ou, em grau máximo, até mesmo o que vai ser lido como arte ou não. Desse modo, a suspeita de Leonardo (2017, p. 119-120) para tal atitude advém de um contexto em que tais instituições

[...] têm sua atuação guiada, talvez nem tão inadvertidamente assim, por padrões mercadológicos que, para continuarem funcionando, exigem que a obra seja um objeto físico: pela reticência do público em ver a arte numa tela digital — as imagens podem ser vistas, por exemplo, nas redes sociais, no conforto dos lares — e temendo a falta dessa plateia em potencial, o que pode significar uma diminuição no dinheiro arrecadado com os ingressos, os museus preferem arte física para preencher seus espaços expositivos.

No entanto, tão intensa quanto a observação do autor são as transformações nas tecnologias que afetam profundamente o próprio circuito de arte. A exemplo, cita-se a cada vez mais íntima aproximação dos museus com os ambientes digitais, como já observado por Lima (2012) e, a seguir, por França (2018), ou, ainda, a questão do mercado digital da arte, pautada pelos debates acerca do NFT⁴ e, mais frequentemente, da arte criada por inteligência artificial (IA), que tensionam a supracitada justificativa do autor.

Nesse cenário, ainda que a pesquisa de Leonardo (2017) venha a se beneficiar de discussões ainda mais recentes a respeito da arte que se faz, que se distribui e que se acessa pelas redes, o autor contribui quando salienta que uma reeducação em relação às novas artes em rede seja feita – uma literacia artística – tanto para a tomada de consciência a respeito de sua existência, quanto pelas novas possibilidades em si de ser acessada, modificada e mesmo cocriada pelo público pelas vias do digital, pois nesses modos novos reside uma potência interativa inegável, ao passo que seu desenvolvimento não pode ser contido.

Na sequência, em 20/03/2023 selecionou-se a tese em Artes "*In situ, ex situ*: o virtual como elemento-chave entre o objeto de arte e seus usuários" de França (2018), localizada a partir da busca pela palavra-chave "Informação em Arte".

Fora selecionada por ser uma das pesquisas mais recentes na intersecção das áreas aqui em voga, bem como pelo horizonte visado pelo autor, que, aqui, configura peça essencial para

⁴ Do inglês "*Non-Fungible Token*", NFT caracteriza um selo de autenticidade digital. Trata-se de um tipo de tecnologia que possibilita adquirir e validar uma propriedade digital, de obras de arte a memes (EBAC, 2023).

se compreender como se tem estudado arte, comunicação e informação em interface com a internet e os ciberespaços.

Nesse sentido, o autor endereça-se à discussão que articula os espaços físicos tradicionais ocupados pelos museus (*in situ*) e sua presença nos novos ambientes virtuais (*ex situ*), diante da possibilidade de o museu poder, agora, preencher um espaço nunca explorado, porém não mais enquanto possibilidade remota que configure "escolha" ao museu, uma vez que os espectadores contemporâneos já são seres habituados a uma recepção e intermediação por meio de aparelhos, conforme o autor.

Desse modo, França (2018, p. 12) procura compreender quais, entres os modelos tecnológicos disponíveis de emissão de conteúdo via redes de comunicação, tornam-se os mais adequados e viáveis ao museu para interagir de modo eficiente com o espectador, de tal sorte que a "experiência da recepção virtual *ex situ* se torne tão ou mais valiosa do que o olhar e a sensação direta do espectador *in situ*"; isso porque o autor compreende que, no acesso remoto ao conteúdo artístico, ainda que tal fato não se dê de forma simples a todos, vai residir a expansão de uma oportunidade antes dada somente àqueles que detinham do recurso de locomoverem-se até tal conteúdo.

É nesse sentido que França (2018, p. 139) delineia o que para esta pesquisa é fundamental: o potencial informacional que carregam os meios eletrônicos

[...] de aglutinar, indexar e relacionar informação [...] relativa ao objeto de arte. Tendo como elemento-chave a participação efetiva do público e seu papel ativo na construção de significados - e levando em conta que tal participação ocorre, na atualidade, pela intermediação realizada através dos dispositivos móveis [...] - é natural que surjam intermediações baseadas em tais ferramentas.

Com base nisso, França (2018) entende que, hoje, é dada aos museus a oportunidade, por meio da digitalização, de tornarem disponíveis ao público não somente exposições virtuais de suas coleções, mas também as suas pesquisas, relatórios, interpretações, catálogos e outros documentos, visando criar uma base de conhecimento acessível e aberta.

Para tanto, reconhece que o melhor modelo tecnológico de armazenamento, análise e disseminação de informações a ser usado por um museu para se atingir o público é aquele que reúna aspectos que guardam resiliência diante da obsolescência tecnológica característica da contemporaneidade, bem como que seja compatível com a realidade do museu de manutenção do meio escolhido. Para França (2018, p. 149), portanto, independentemente da estratégia adotada, o fundamental para esses espaços seria alcançar uma forma integradora do *in situ* com o *ex situ*.

Em continuidade, a dissertação em Estética e História da Arte "Comunicação virtual de museus: a informação sobre Arte nos sites da TATE e do MAC" de Marin (2011) fora selecionada na data 23/03/2023, a partir da palavra-chave "Informação em Arte", por apresentar um recorte complementar às pesquisas de França (2018), Gabriel (2012) e Lima (2012) ao investigar as possibilidades que se abrem para a arte diante do ciberespaço, propondo uma análise sobre como se apropriaram desse espaço duas instituições consagradas: o MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no Brasil, e a TATE, na Inglaterra.

Ao verificar e comparar as ações realizadas por ambas as instituições para a promoção da informação sobre arte no ambiente digital, Marin (2011) compreendeu a existência de três tipos de ações: aquelas que poderiam representar uma mera instrumentalização do espaço digital do museu para a promoção de seu espaço físico; aquelas que permitiam o acesso à arte no ciberespaço a partir de propostas que visavam replicar o formato tradicional expositivo de obras (*in-situ*); e aquelas que ofertavam experiências digitais exclusivas, jamais replicáveis dentro de uma físicalidade do museu, aproveitando, de fato, as potencialidades únicas dos ambientes digitais.

A postura da autora é fundamentada a partir da defesa do alto potencial de interatividade existente no ciberespaço, capaz de transformar a relação do público com as obras em níveis jamais possíveis num contexto físico com uma peça originalmente distante de qualquer proposta de interatividade, além do próprio poder de oferta da informação sobre arte ser ampliado.

Ademais, Marin (2011, p. 6) valiosamente contribui para estes debates quando salienta que, perante uma obra de arte num ambiente digital não reside mais um público como tradicionalmente compreendido, pois "o Ciberespaço institui um novo tipo de espectador/internauta que se relaciona com os bens culturais de maneira contrária à já sacralizada pelas instituições museológicas surgidas nos séculos passados", em conformidade com Santaella (2005a), Jenkins, Green e Ford (2014), bem como com Gabriel (2012).

Soma-se a isso, também, o reconhecimento da existência de um espaço – o ciberespaço – em que vozes vorazmente se colocam, compondo diversos discursos e desfazendo outros. Nesse sentido, Marin (2011) reflete sobre o lugar de legitimação encontrado por essas instituições ao atuarem no ciberespaço.

A autora reconhece que as polifonias existentes nos ambientes digitais abrem margem para possibilidades de construção de discursos pouco confiáveis e confusos, disseminados livremente. Logo, a solução adotada pelos museus, enxergada por Marin (2011), para

legitimarem seus discursos artísticos, repousa no peso de seus próprios nomes e reconhecimento construídos anteriormente e fora do ciberespaço.

A partir dessa noção, reflete-se sobre o discurso do divulgador artístico. Uma vez que sua ação não repousa sobre a legitimidade de um nome pré-construído fora do ciberespaço, ou do lugar de fala institucional, a autoridade de seu discurso para propor reflexões acerca da informação artística residiria de outros lugares, lugares esses que a própria autora dá dicas quando reflete sobre a construção de novos comportamentos possibilitados pela própria arquitetura das redes numa cultura da conexão/cultura das mídias:

Essa nova realidade que o Ciberespaço impõe ao cidadão atual transforma também sua relação e seu modo de perceber a realidade. A forma de se comunicar, de se relacionar, ler, raciocinar e escrever é agora mediada pelo Ciberespaço e compartilhada por milhões de outros usuários da Internet. Na esfera cultural, essas transformações afetam também a maneira como as Artes e os Museus, até então únicos legitimadores e reconhecedores do potencial artístico de determinada obra, vão se relacionar com seus visitantes, sejam eles no mundo virtual ou presencial (Marin, 2011, p. 22).

Portanto, se não se pode mais falar de uma postura passiva adotada pelo usuário de mídias digitais, porque, conforme Marin (2011, p. 24), "ele quer se comunicar, manifestar sua opinião, conhecer, pesquisar, compartilhar e construir um discurso", e ainda, se pela via do ciberespaço tal realidade é mais facilmente concretizável, resta, então, criar reflexões sobre o lugar de sua produção de discursos, sua legitimação e peso social nos debates acerca da arte, dentre os quais a figura do divulgador artístico se insere.

Ainda fazendo uso da palavra-chave "Informação em arte", na busca realizada na data de 20/03/2023, selecionou-se a tese em Comunicação "Cultura digital na e-arte/educação: educação digital crítica" de Cunha (2008) pelo enfoque dado à discussão do papel da tecnologia no ensino formal da arte.

A partir de uma análise crítico-reflexiva da legislação, da publicação do Ministério da Ciência e Tecnologia, o Livro Verde, e dos PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais), que naquele momento pautavam as discussões e ações acerca da inclusão digital, da Sociedade da Informação no Brasil e das diretrizes educacionais brasileiras com foco nas suas implicações no processo de ensino/aprendizagem da arte, Cunha (2008, p. 6) compreendeu que quando os esforços para a expansão dessa inclusão digital (educação midiática) orbitam atitudes meramente tecnicistas, essas ações se tornam "eficientes instrumentos (e veículos) ditatoriais da indústria e-cultural massiva para a consolidação dos interesses da elite capitalista".

Segundo Cunha (2008, p. 259):

A exclusão digital no Brasil se caracteriza fundamentalmente pela má articulação dos aspectos socioeconômicos e educacionais. O conceito de universalização, que tem como premissa o acesso para todos, deve ser utilizado para facilitar a vida da humanidade, e não como instrumento do capitalismo, para fortalecer a exploração dos menos favorecidos em prol dos interesses da burguesia.

É sob esse prisma que Cunha (2008, p. 17) defende uma apropriação crítica do digital, propondo uma educação digital libertadora por meio da chamada e-arte/educação, uma vez que compreende o ciberespaço como um lugar que deve ser marcado pela pluralidade de identidades não-homogeneizadas, multiculturais, multidialogais, multidisciplinares e assimétricas, fazendo frente aos "hábitos padronizados, massificados, das sociedades capitalistas".

Tais hábitos refletem comportamentos carentes de leitura e interpretação críticas enquanto atitudes ativas, porém não acessáveis se a ênfase do processo de ensino formal da arte estiver na exploração técnica e instrumental do computador.

Cunha (2008, p. 100) afirma ser este o comportamento padrão fortalecido pelas iniciativas legais "através de decretos com acentuada ênfase no setor econômico de pouca solidez social", que, finalmente, acaba por atribuir "a responsabilidade da inclusão digital ao terceiro setor, que atua como sustentáculo desta ação social" (Cunha, 2008, p. 108).

Assim, Cunha (2008) engendra a e-Arte/Educação, ou Sistema e-Triangular, ou, ainda, Sistema Triangular Digital, enquanto proposição derivada da Proposta Triangular, sistematizada por Ana Mae Barbosa.

Sustentada por três pilares, a proposta atravessa a ideia de e-contextualizar (ênfase na informação artística circundante à obra – o contexto – com vista à ampliação de seu sentido no espaço-tempo), de e-ler (ênfase na formação do participador-intérprete crítico da obra – a leitura), e de e-fazer (ênfase na produção em arte/vivência produtiva empírica), objetivando "o desenvolvimento crítico da percepção digital; da mente digital; do pensamento digital, em prol da fluência sensório-congitiva-interpretativa acerca do mundo digital" (Cunha, 2008, p. 237).

No entanto, diante de uma realidade composta por múltiplos níveis de desigualdade, Cunha (2008, p. 212) entende que "os graves problemas que nossa sociedade enfrenta atualmente tornam essencial a contribuição de outros indivíduos e instituições para o processo educacional"; nesse momento, a autora dá abertura para a ação desempenhada por outros atores, emergindo a atuação desempenhada pelo divulgador artístico não institucionalizado na direção de uma popularização das Artes Visuais dada no seio das redes socias digitais.

Finalmente, da pesquisa feita na data 13/05/2023, a partir das palavras-chave "Educação estética"; "Experiência estética" e "Redes sociais", a dissertação em Ciências da Comunicação "A importância da hipermídia como experiência estética na produção do conhecimento", de Bariani (2013), fora selecionada.

Em seu trabalho, Bariani (2013) investiga a hipermídia enquanto fenômeno que traça novos paradigmas à comunicação e ao conhecimento. A autora traçou um diálogo entre a obra de arte e a hipermídia pautada nos estudos de Gadamer que salientam a relevância de uma experiência estética propiciada pela obra de arte para o desvelamento de verdades.

A autora compreende a hipermídia como lugar de encontro entre a razão e o sensível de forma não hierarquizada, representando, desse modo, uma outra possibilidade de se adquirir conhecimento, não inferior às formas tradicionais instituídas pelo método científico objetivo que, em dado momento, separou a subjetividade da ciência, configurando, para Bariani (2013), um equívoco, por limitar a forma de se compreender o mundo.

Nesse sentido, seu apoio em Gadamer pauta-se no postulado de que a busca pela experiência da verdade "ultrapassa os limites científicos metodológicos e alcança a filosofia, a historicidade e a arte" (Bariani, 2013, p. 35).

Nesse contexto, a arte e seu desvelamento são encarados como igualmente promovedores da compreensão da realidade, para além da ciência. Logo, tão eficaz quanto as literacias científicas, aquelas outras literacias que dizem respeito à estética, à arte e ao sensível se tornam cruciais para uma avaliação mais "inteira" dos contextos humanos, e das historicidades que constroem.

A autora, tendo em vista uma abordagem empírica das teorias articuladas, debruça-se sobre o "Beco das Palavras", uma hipermídia naquele momento presente no Museu da Língua Portuguesa, e sobre o "Rio de Janeiro Virtual", na Caverna Digital da Cidade Universitária – parte do Laboratório de Realidade Virtual e Aumentada da Universidade de São Paulo – ambos compreendidos por Bariani (2013, p. 71) como obras de arte a partir de um conceito de arte enquanto "arremate da realidade e retorno a si mesmo".

Uma das verificações de Bariani (2013, p. 22) orbita a ideia de que, no cerne das hipermídias, há o abandono de um sistema central, hierárquico e linear de construção de conhecimento para um formato mais multilinear, modular e dinâmico; logo, "o aspecto não

sequencial da hipermídia expressa a ideia de que a compreensão não é uma consequência exclusiva da exposição linear de conteúdos".

Na prática, tal estrutura "aberta" permite ao indivíduo uma abordagem mais autônoma e um trajeto mais personalizado numa hipermídia.

Em diálogo com esta pesquisa, uma das principais consequências dessa "forma aberta, conforme Bariani (2013, p. 20-21), mas já salientado por Marin (2011), Santaella (2005a), bem como por Gabriel (2012) e Jenkins, Green e Ford (2014), está no fato de que

[...] o leitor transformar-se também em produtor de texto, uma vez que o hipertexto permite associação de dados, anotações próprias e a criação de trajetos aleatórios neste contexto de conteúdos afins. [...] O mais relevante desta questão é reforçar que, independente da complexidade e das possibilidades de uma hipermídia, a grande diferença do leitor do hipertexto para o do texto impresso está no fato de que o primeiro não quer ser mero espectador e adota uma postura ativa.

A ênfase numa postura ativa valida uma vivência individual enquanto característica das "Ciências do Espírito", que, diferente das "Ciências Duras", aquelas vão para além de modelo cristalizado ao abrir margem para vivência, uma vez que "a compreensão foge às amarras do método e abraça a experiência, o ser-no-mundo. Viver e compreender são intrínsecos um ao outro" (Bariani, 2013, p. 45).

Finalmente, é sob esse prisma que, para Bariani (2013, p. 46), a experiência estética hipermidiática é validada para a construção de conhecimento, porque a arte, longe de uma perspectiva que a coloca como uma representação da natureza, passa a ser a possibilitadora do encontro do ser humano consigo mesmo no mundo, assim chegando na compreensão de que "a experiência estética é a verdade genuína daquilo que se experimenta".

Como visto, apesar de os trabalhos acima acessados não rastrearem o divulgador artístico, eles têm o mérito de mapear as interfaces sobre as quais sua ação emparelha-se como uma das possibilidades ofertadas na contemporaneidade, fruto da relação arte/comunicação.

Possibilidades essas que gravitam distintas áreas, campos e disciplinas em que tais pesquisas se deram, como a Museologia, a Estética, a História da Arte, a Crítica da Arte, a Ciência da Informação, a Educação, a Informação em Arte, além da própria Comunicação.

As discussões pautadas nessas áreas em interface, na intersecção dos temas Informação em Arte, Educação Estética, Comunicação, Arte, Divulgação Artística e Redes Sociais, todas apontam para relações complexas e dialogais dadas nos núcleos de suas áreas com fortes

implicações no corpo social; tal fato deixa mostrar a relevância em se pesquisar, nos novos cenários, novos sujeitos sociais, dentre as quais o divulgador artístico apresenta-se.