



O perfil "Museu do Agora" no Instagram: uma análise semiótica da arte veiculada nas redes sociais

The "Museu do Agora" profile on Instagram: a semiotic analysis of art on social media

El perfil "Museu do Agora" en Instagram: Un análisis semiótico del arte en las redes sociales

Antonio Anderson da Silva – Universidade Uniso | Sorocaba | São Paulo | Brasil.

E-mail: ad.antoni123@hotmail.com. | Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-4477-5638>.

Luciana Coutinho - Universidade Uniso | Sorocaba | São Paulo | Brasil.

E-mail: luciana.souza@prof.uniso.br. | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1995-8791>.

Resumo: O presente artigo tem como tema a arte nas redes sociais, e, como objetivo, compreender a dimensão do processo de apreensão do objeto de arte nelas veiculado. Para tanto, procurou-se entender o estreitamento da relação da arte com as novas mídias e as possibilidades que esses ambientes ofertam para a veiculação, acesso e produção de arte. A fundamentação teórica envolveu Santaella e Leonardo, acerca da arte nas redes sociais; e Jenkins e Botelho, acerca da dimensão das novas relações estabelecidas pelas mídias contemporâneas. Valeu-se de uma análise semiótica peirceana da arte veiculada pelo Museu do Agora na rede social Instagram. Finalmente, refletir sobre a arte veiculada nas redes sociais atuais ajuda a compreender a natureza específica que a arquitetura das redes oferta à experiência da arte.

Palavras-chave: comunicação e arte; instagram; museu do agora.

Abstract: The present article focuses on art on social media and aims to understand the dynamics of how art objects are perceived within these platforms. To achieve this, the study examines the closer relationship between art and new media, as well as the possibilities these environments offer for the dissemination, access, and production of art. The theoretical foundation draws on Santaella and Leonardo's work on art in social networks, and Jenkins and Botelho on the new dimensions of relationships formed by contemporary media. A Peircean semiotic analysis was applied to the art shared by the "Museu do Agora" on Instagram. Ultimately, reflecting on art displayed on today's social networks helps to understand the unique nature that the network architecture offers to the experience of art.

Keywords: communication and art; instagram; museu do agora.

Resumen: El presente artículo tiene como tema el arte en las redes sociales y tiene como objetivo comprender la dinámica del proceso de aprehensión del objeto de arte en estos espacios. Para ello, se analiza el estrechamiento de la relación entre el arte y los nuevos medios, así como las posibilidades que estos entornos ofrecen para la difusión, el acceso y la producción de arte. La fundamentación teórica incluye a Santaella y Leonardo sobre el arte en redes sociales y a Jenkins y Botelho sobre las nuevas relaciones establecidas por los medios contemporáneos. Se utilizó un análisis semiótico peirceano del arte difundido por el "Museu do Agora" en Instagram. Finalmente, reflexionar sobre el arte difundido en las redes sociales actuales ayuda a comprender la naturaleza específica que la arquitectura de las redes ofrece a la experiencia del arte.

Palavras claves: comunicação y arte; instagram; museu do agora.

1 Introdução

Na contemporaneidade há um movimento de produção de discursos e tomada de posturas mais ativas por parte do público dentro de sua própria cultura, conforme Santaella (2005a). Num primeiro momento isso se observa devido à crescente relevância e presença que passam a ter na sociedade as redes sociais, que conformam novos espaços para a produção e veiculação constante de produtos, discursos e bens culturais.

O Brasil, a exemplo, em 2022, ocupou a quinta posição entre os países com mais usuários de redes sociais no mundo, segundo a Statista (2022); e no que diz respeito ao tempo gasto nessas redes, a posição do país, até 2019, era a segunda, segundo o relatório da GlobalWebIndex (Dino, 2019).

Botelho (2003, p. 16) ressalta que

[...] as pesquisas internacionais apontam para um movimento mundial no sentido do aumento do consumo cultural em domicílio, movimento este relacionado diretamente à diminuição de preços de equipamentos eletrônicos e às dificuldades e ameaças do viver em grandes conglomerados 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.

Nesse sentido, conforme Botelho (2003), o que se tem observado é que cada vez mais estreita associação do lazer com o lar, refletida em ações como o descanso, a recreação e o consumo cultural elaboradas na intimidade doméstica; enquanto isso, o usufruto da cidade associa-se ao trabalho. Assim sendo, “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).

Num segundo momento, o que se observa é o potencial cognitivo que carregam as mídias digitais. De obras de arte outrora distantes de qualquer proposta interativa, ganhando, agora, um tom intimista com o público, a museus inteiros que só existem no digital; estas entre outras possibilidades se fazem presentes nas discussões contemporâneas devido sua relevância e forte presença.

Nesse sentido, torna-se interessante investigar uma dessas possibilidades sob a luz da semiótica peirceana: o Museu do Agora, uma proposta de museu existente na rede social Instagram que veicula diariamente obras de arte, especialmente das artes visuais, ao passo que deixa ver a complexidade inerente à dinâmica das redes.

2 Arte nas redes sociais

Com a popularização das novas mídias, viu-se a emergência de novas formas de interação entre públicos e produtores, seus conteúdos e canais de acesso e distribuição. O que vem se tornando fato é que não mais “importa se você é fã de memes de internet ou de vídeos do Youtube, se é executivo de um canal de TV ou trainee de marketing de alguma grande empresa. Pois os papéis mudaram” (Jenkins; Green; Ford, 2014, p. 10).

Sob essas condições, em matéria de arte, Santaella (2005a, p. 14-15) salienta dois grandes impactos sociais derivados da chamada Cultura das Mídias. O primeiro diz respeito à possibilidade de uma maior divulgação e popularização de formas artísticas devido, por exemplo, à intensificação da veiculação de uma mídia dentro de outra, como os filmes veiculados em televisões, fotografias em livros, ou obras de arte em dispositivos móveis via redes sociais.

[...] tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um maior número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela, mesmo que seja por meio de reproduções em cartões postais, calendários, ou por meio de programas de televisão, vídeos etc. Essa popularização das artes facilitada pelas mídias é sem dúvida responsável pelo aumento considerável do número e do tamanho dos museus e das galerias, e pelo impressionante aumento de público que frequenta esses lugares.

Conforme Botelho (2018, p. 41), apesar de as formas tradicionais de acesso e apreciação da cultura e da arte ainda estarem presentes, a cultura digital redefine fronteiras, abrindo espaço para novas práticas de apropriação de conteúdos. Tal fato deixa ver que em curso está uma mudança de ordem simbólica, que altera as formas de sociabilidade até então vigentes.

Assim sendo, para Santaella (2005a, p. 11), “a comunicação massiva 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 mídias adentrou no campo da arte alterando não apenas o modo como o público vinha acessando-a, mas fundamentalmente como vinha produzindo e pensando seus conceitos, num movimento em que a arte, agora, liberta, por meio da fotografia, da necessidade de representar o mundo, passa a ser cada vez mais conceitual e experimental.

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”.

Esse processo só tem sido possível devido à mudança de paradigma da relação entre instituições produtoras (de produtos materiais ou bens culturais) e sujeitos consumidores. De acordo com Jenkins; Green e Ford (2014, p. 50), há 15 anos, o grau de acesso do público às organizações era limitado, ou mediado – algo lentamente alterado a partir da emergência de diversos meios de comunicação, como em 1990, quando websites corporativos surgiram, trazendo novos graus nessa relação; “ocorreria então uma mudança fundamental na maneira como todos ‘consomem’, na maneira como as pessoas interessadas poderiam buscar conteúdo”.

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

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.

No entanto, se por um lado, na cultura das mídias, 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; por outro lado, Leonardo (2017) atenta para o fato de que existe pouca adesão do público aos perfis de artistas que produzem arte exclusivamente para as redes.

Ainda de acordo com Leonardo (2017), uma das explicações está no fator horizontalizante da arquitetura das redes, somada ao modo como os usuários as utilizam. Observou-se que tais usuários são mais propensos a se conectarem aos seus pares já conhecidos, replicando, desse modo, seus gostos já formados fora das redes. Devido a isso, esses usuários estariam menos suscetíveis a uma postura de exploradores de novas possibilidades – dentre as quais a arte feita nas e para as redes é uma.

Assim sendo, aquelas duas principais características delineadas acima por Santaella (2005a) e seus desdobramentos no corpo social são usadas pela arte para conquistar novos espaços e relações. Entretanto a arte não se esquiva de todo o sistema socioeconômico, de seus interesses e contradições que atravessam todo o corpo social e se infiltram na lógica das redes, assim como na lógica da própria arte.

Apesar da potência carregada pelas redes sociais, em termos de acesso e produção de arte/cultura, vão se pautar dúvidas em relação à real dimensão de apreensão do objeto artístico pelo público. Isso porque da liberdade conquistada pelos artistas emerge uma arte cada vez mais sem rosto, experimental e exploradora das possibilidades, que não guardaria referências com nada antes feito.

Desse modo, para a apreensão do objeto de arte, o sujeito e sua singularidade e subjetividade bastam, no entanto, como posto por Bhaskar (2020, p. 79), 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 então 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”.

Tal fato, se não diminui em potência a capacidade das pessoas de terem suas próprias interpretações e apreensões da obra de arte, também não representa uma imediata aproximação – ou reconhecimento – do universo artístico.

A nova realidade que se insere não representa uma ruptura imediata com os tradicionais hábitos desenvolvidos. Conforme Bhaskar (2020, p. 203), é verdade que nos anos 70 um espectador britânico podia escolher apenas entre três canais e que, com o advento do pós-satélite, mais canais foram adicionados; também é verdade que o VHS conferiu mais autonomia ao espectador, culminando finalmente com a chegada da internet, que ampliou o acesso a diversos bens culturais e artísticos. Todavia, também é verdade que essa abundância de conteúdos não resulta necessariamente em uma ruptura imediata com a principal barreira à aquisição de hábitos culturais: a simbólica; conforme Botelho (2003, p. 13):

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.

Primeiro porque “cada setor se diferencia dos demais pela qualidade e pela quantidade de seus equipamentos privados e por suas possibilidades de acesso real aos bens materiais e simbólicos” (Botelho, 2003, p. 17). Nesse sentido, no cenário brasileiro, a mídia mais comum dentro de casa é ainda a televisão, segundo o relatório anual “*Inside Video*” de 2022 da Kantar IBOPE Media (2022). Nele, afirma-se que 79% do tempo de acesso a vídeos no lar é dedicado a emissoras lineares, estando, portanto, a qualidade e a diversidade de bens culturais acessados por grande parte da população

intimamente ligadas ao que curam e ofertam as emissoras de TV as quais, juntas, em território nacional, alcançam 93% da população, conforme o mesmo relatório.

Segundo, passando para o consumo de vídeos curtos on-line, o mesmo relatório da Kantar IBOPE Media (2022) informa que, dos jovens conectados de 15 a 19 anos, 77% deles consomem o formato de vídeos curtos em um mês. Entretanto, no espaço digital, a curadoria daquilo que é consumido é dada pelos algoritmos, cujo trabalho é mapear e estudar o comportamento digital dos 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, das redes sociais para se acessar arte se confunde com o que “Eli Pariser [...] chama de ‘web de busca e recuperação’: uma câmera que ecoa nossas próprias preferências, incrementada por algoritmos de recomendação que acompanham nosso comportamento” (Pariser, 2011 *apud* Bhaskar, 2020, p. 228).

Diante desse cenário pode-se 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, como verificou Leonardo (2017).

E, finalmente, a partir desse ponto atrela-se a terceira questão que se levanta acerca da própria forma de consumo e produção dentro das redes: com a mesma facilidade que geram diálogos, compõem cacofonias, tornando a abundância de conteúdos em problema a ser solucionado, pois “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).

Assim, apreender o objeto artístico, esteja ele em rede (*ex-situ*) ou não (*in-situ*), trata-se de um processo educativo, cultural e intencionalmente movido, isto é, uma literacia artística, pois, em mesma medida, esse objeto possui atravessamentos comerciais, ideológicos e de poder.

Nesse sentido, para se analisar uma dessas possibilidades de veiculação do objeto de arte nas redes, isto é, o Museu do Agora no Instagram, a seguir explicita-se a semiótica peirceana enquanto metodologia adotada.

3 A semiótica peirceana

Inicialmente, evidencia-se um vasto sistema de produção de significados compartilhado pelos humanos que correm na floresta cultural, comunicando-se, pois estão estruturados como linguagem. Sob esse ponto de vista, de acordo com Santaella (1996, p. 12) “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.

A partir desse contexto, a semiótica se apresenta como uma ciência cujo objeto de investigação são todas as linguagens possíveis, ou seja, “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, Lógica, ou ainda Teoria Geral dos Signos, constitui-se da ciência que explora a natureza do pensamento, suas leis, o raciocínio correto, a razoabilidade; “é a lógica no sentido amplo”, segundo Drigo; Souza (2021, p. 47) e “tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis” (Santaella, 1996, p. 29).

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 definições de signos, demora-se sobre as categorias fenomenológicas de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade representa o estado de presença. Trata-se “de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir”. Similar à postura de um sujeito qualquer diante de uma obra de arte grande, supõe-se uma pintura, cheia de cores. Se em estado de abertura estiver, 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 (Santaella, 1996, p. 43).

Quando um sentir puro passa a ser percebido como residente em um “eu”, numa matéria concreta, singular, corporificado, trata-se da secundidade, que se caracteriza pela “arena da existência cotidiana”, pois diz respeito à externalidade de outras existências, existindo e resistindo, apesar da vontade de um sujeito específico. É a relação cotidiana do estar no mundo em que se constata outros estares no mundo (Santaella, 1996, p. 47).

Assim, dentro da experiência do sujeito diante daquela grande pintura, em matéria de secundidade, o sujeito é penetrado pela consciência; ele então passa a dar nome às coisas. A qualidade de encanto do grande quadro é também abarcada pela “consciência quadro”, enquanto é um existente por si só.

Esse processo é, já, uma resposta sígnica ao mundo, isto é, um encadeamento de pensamentos, que por sua vez é uma forma interpretativa do mundo melhor delineada quando comparada ao quase-signo que representa o estado de sentimento da primeiridade, e que também, por estar na seara do pensamento, é já direcionar-se para a terceiridade.

A terceiridade diz respeito à “camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo”. Desse modo, as elaborações cognitivas ou as sínteses intelectuais se fazem presentes. O supracitado grande quadro é, agora, diante do sujeito, uma pintura rococó, período artístico marcado pela opulência, com exuberante uso de motivos, elementos decorativos e adornos, a exemplo. Trata-se, portanto, de entender como o humano, enquanto ser simbólico, organiza, representa e simboliza o mundo (Santaella, 1996, p. 51).

Nesse sentido, na semiótica peirceana, o signo é aquilo que promove a comunicação ou mediação de algo do exterior à mente. Conforme Drigo; Souza (2021, p. 29), “entre nós e o mundo existe uma camada mediadora de signos que, por sua vez, constitui as linguagens”. Nesse sentido, a análise semiótica, conforme Santaella (2005b) auxilia na compreensão da natureza de um signo, dos sentidos que ele produz (seu potencial para significar) e como isso se configura.

Portanto, em Peirce, signo é algo que representa seu objeto, está no lugar dele de um modo específico e numa certa capacidade. O signo representa algo para um intérprete, que gera em sua mente um efeito, o interpretante.

Conforme Santaella (2005b, p. 5):

[...] na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica, quer dizer, 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].

Portanto, Peirce promove um processo de “classificação” possível para o signo (que pode ser ícone, índice e símbolo) a depender de sua relação com o objeto, que advém do modo como se aborda e se apreende o signo, ou seja, a partir de seus fundamentos, que podem ser qualissigno, sinsigno e legissigno.

Nesse processo, 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.

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 (Drigo; Souza, 2021, p. 27).

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

No primeiro olhar, o contemplativo, privilegiam-se os detalhes qualitativos da imagem. Os signos que daí advêm recebem o nome de qualissigno: formas, cores, texturas. Esses aspectos táteis são percebidos pela mente e “podem ser convertidos pela consciência, que nessa instância se mantém em estado tênue, porosa, em qualidades de sentimento”. Ainda, esses mesmos signos qualitativos na relação com o objeto “caracterizam-se pela semelhança, similaridade com o objeto ou referente que representam e são denominados ícones”. Finalmente, uma mente diante de tais aspectos conjecturará, criará hipóteses acerca do objeto da representação, tentando entendê-lo; de tal relação, entre signo e interpretante, emerge o rema (Drigo; Souza, 2021 p. 131).

O chamado olhar observacional, o segundo olhar, identifica alteridades que insistem, persistem, combatem, portanto, existem. Trata-se do universo da secundidade, o “universo do existir, do embate, do eu frente ao não eu, da resistência diante da vida. Atado ao outro (seu objeto), está o índice, quase-signo que se apresenta à mente que o acolhe como mera constatação” (Drigo; Souza, 2021, p. 95). Portanto, são existentes, sinsignos, que, na relação com o objeto, fazem-se índice. O efeito desse signo na mente do intérprete, dentro da relação do signo com o interpretante, é o de constatar existências e chama-se dicente.

O terceiro olhar se chama interpretativo/generalizante. “O traço marcante [...] é o convite à aprendizagem, ao pensamento reflexivo, território da terceiridade” (Drigo; Souza, 2021, p. 103). Tal modo de ver sintetiza as qualidades dos existentes, compondo associações a partir do repertório cultural do intérprete. Com seu fundamento ou natureza residindo nas convenções culturais que dão a esse signo caráter de lei, chama-se legissigno. Por conseguinte, chama-se símbolo dentro da relação do signo com o objeto; assim, de acordo com Drigo; Souza (2021, p. 104), “o traço mais característico do símbolo é sua convencionalidade [...] funda-se numa lei que habilita alguma coisa [...] a ser um signo”. Na relação com o interpretante, a operação mental envolvida chama-se argumento.

Sob essa ótica, analisa-se a seguir a arte veiculada pelo Museu do Agora.

4 Análise semiótica do Museu do Agora

O Museu do Agora (@museu.do.agora) é um projeto digital iniciado por Luiza Adas durante a pandemia de COVID-19, que, naquele momento, tinha o nome de Museu do Isolamento.

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! (Museu [...], 2024).

Para a presente análise, o perfil foi acompanhado durante todo mês de julho e agosto de 2023, com ênfase nas publicações que compõem o corpo do perfil.

De acordo com Luiza (Museu [...], 2024), o Museu do Agora tem como objetivo a criação de conteúdos acessíveis acerca da arte e da cultura, tornando o perfil uma espécie de portal de conteúdos e referências artísticas.

Durante o período de observação, o Museu do Agora (@museu.do.agora) somava um total de 128 mil seguidores. Na descrição do perfil no Instagram observa-se o nome do canal, sua categoria de perfil (Museu de arte), uma citação descritiva do tipo de conteúdo promovido: "sua dose diária de arte e reflexão" e, finalmente, um indexador do perfil da idealizadora do projeto digital: Luiza Adas.

Observou-se que Luiza utiliza dois formatos de publicação na rede social: *reels* e fotos. Um *reels* é como o Instagram denomina o formato de partilha audiovisual curto de comunicação, geralmente tendo em média um minuto e meio de duração; pode ter música como pano de fundo; pode ser legendado ou ainda editado com maior ou menor riqueza de detalhes, utilizando o próprio editor do Instagram.

As fotos, por sua vez, diferenciam-se dos *reels* por seu caráter estático. Pode guardar elementos textuais ou não textuais, além de igualmente poder sofrer processos de edição.

Nas publicações do museu, de modo geral vê-se legendas que ou tecem breves comentários acerca dos trabalhos de arte publicados 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 na rede social.

De modo geral, a brevidade de textos nas legendas que acompanham a publicação acaba ofertando maior espaço às obras reproduzidas, dando mais ênfase, assim, a seus possíveis efeitos e impactos íntimos no intérprete. Mesmo o uso das hashtags indexadoras do conteúdo é sóbrio, valendo-se, com pouca frequência, dos termos #museudoagora; #segundadasuaarte e #repost.

Devido o museu utilizar dois formatos de publicação, foram selecionadas duas publicações para a análise semiótica, contemplando ambos os formatos.

Inicialmente, selecionou-se a publicação do dia 17 de julho (Figura 1), 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 a hashtag que replica o título da publicação #segundadasuaarte. Tal movimento (Segunda da sua arte) é uma posposta do Museu do Agora para veicular, na data descrita, obras de artistas que anexarem o perfil do museu nas suas próprias publicações e usarem a hashtag #museudoagora.

Figura 1 – Reprodução da obra de Pietra Vilchez no perfil do Museu do Agora



Fonte: Museu [...], 2023.

A análise é iniciada com os aspectos qualitativos observados no objeto. 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 sinónimo icônico remático e sua consciência permanece tênue, porosa. Olhar contemplativo e ausência de tempo e espaço” (Drigo; Souza, 2021, p. 135).

No segundo olhar, por sua vez, o olhar observacional, atenta-se para os aspectos referências 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).

Logo, a peça deixa ver algo que lembra um par de olhos amendoados, receptivos, mas curiosos e atentos, e sobranceiras 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 (Borboleta [...], 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 a mariposa em si a forma adulta dessas espécies focada exclusivamente na reprodução. A partir daí pode-se conjecturar uma possível relação não proposital da sugestão de uma boca não revelada tal qual 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. Logo, 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, nos caracteres de lei. Desse modo, observa-se na imagem, acima dos olhos e sobranceiras, 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 o objeto e do seu entorno. 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).

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 (Museu [...], 2023).

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, no entanto. 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 (Figura 2).

Figura 2 – Quatro *frames* do vídeo publicado por Museu do Agora



Fonte: captura de tela do post do Museu do Agora. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Cwdu85lcaW/?igsh=bnoxetZrb3d0bTM5>.

O *Reel* trata 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 hashtags aplicadas. Para além da descrição supracitada, o museu faz uso de um emoji de uma paleta de tintas.

O vídeo é sóbrio, 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 que ressaltam as qualidades do processo de produção da obra. Trata-se 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).

Consideremos, inicialmente, os aspectos qualitativos impregnados nas cores, linhas, formas, texturas bem como os jogos desses aspectos se oferecendo ao olhar. Vêm deles as primeiras impressões, bem como a habilidade de levar nossa mente a estados propícios às associações, às analogias. É o olhar contemplativo em ato e o poder de sugestão dos aspectos qualitativos que estão em foco nesse momento da análise (Drigo; Souza, 2021, p. 146).

Nesse sentido, 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 a de um pêndulo de relógio que hipnotiza pela natureza do movimento sugerido, que gera aproximação e, pela organicidade da composição, que 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 pudor?

As sugestões em pleno fluxo atravessam a obra e, desse processo, conjecturam-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 somado 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.

Dentro destas análises das formas de divulgação artística despendidas pelo Museu do Agora, nota-se uma primazia dada à obra, que se expõe ao acesso e à contemplação, como em um museu *in situ*. Assim, diante do acesso às obras, percebe-se que nelas.

[...] 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).

Ainda 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,

“o nível de percepção dos aspectos qualitativos da pintura sofre prejuízos diante das transformações que essas mídias nela imprimem, no entanto, são modos diferenciados de apresentação da pintura que permeiam nosso cotidiano e não há como desconsiderá-las” (Drigo; Souza, 2021, p. 134).

Decorre destes fatos a noção de que a apreciação é algo possível por essas vias. 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, algo observado com maior frequência no Museu do Agora, a relação do intérprete com o objeto, por ser menos direcionada, ganha mais espaço. O jogo da criação de sentidos se torna fluido e poroso pois a obra se apresenta e permanece e o intérprete em sua inteireza basta para acessá-la.

5 Considerações finais

Como visto, o objeto de arte, agora na mão do sujeito via redes, ainda guarda potencial de vivência em termos de primeiridade, assim como o objeto num contexto tradicional de apreensão. Entretanto, diante do intercâmbio intenso entre a arte e novas mídias, de modo mais específico a arte veiculada nas redes sociais, observa-se a natureza complexa desse intercruzamento quando se deposita uma lente sob a arquitetura das redes e sua dinâmica sociopolítica.

Compreender esses espaços digitais enquanto ambientes cuja presença digital do sujeito é uma extensão de sua experiência *in situ* auxilia no processo de percepção dos desafios que já existiam no *in-situ* (e não são plenamente superados *ex-situ*) para a arte, especialmente no que diz respeito ao acesso do público diante das barreiras simbólicas.

Apesar disso, as redes guardam um potencial inegável para a veiculação, produção e acesso à arte, alterando a lógica tradicional do intérprete e seu diálogo com a obra, mas também com o artista e mesmo com as instituições, pois as próprias redes formulam novas formas de ser e estar nesses espaços que impactam todo o corpo social e sua produção cultural.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, L. **El maleficio 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: 28 dez. 2024.
- 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. Jornal SP Norte, São Paulo, 5 jun. 2023. Disponível em: <https://www.jornalspnorte.com.br/borboleta-e-mariposa-veja-diferencas-e-saiba-como-ajudam-no-equilibrio-da-natureza/>. Acesso em: 28 dez. 2024.
- BOTELHO, I. Desafios para a realização de pesquisa sobre práticas culturais no universo das novas tecnologias da informação e da comunicação. *In: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros*:

TIC domicílios 2017 = Survey on the use of information and communication technologies in brazilian households: ICT households 2017 / Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2018. p. 47-57. *E-book*. Disponível em: https://www.cgi.br/media/docs/publicacoes/2/tic_dom_2017_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 28 dez. 2024.

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, n. 43-44, 2003. Disponível em: https://centrodametropole.fflch.usp.br/sites/centrodametropole.fflch.usp.br/files/inlin_e-images/espaco_debates.pdf. Acesso em: 27 dez. 2024

DINO. Brasil é o segundo país que mais usa redes sociais. **Terra**, São Paulo, 18 out. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/dino/brasil-e-o-segundo-pais-que-mais-usa-redes-sociais,9e03350563269be3354902c0b37bec3c1lv7m05.html>. Acesso em: 27 dez. 2024.

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

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: 28 dez. 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 vídeo**: novos horizontes e descobertas. São Paulo: Kantar Ibope Media, 2022. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2022/05/Inside-Video-2022-Kantar-IBOPE-Media.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2024.

LEONARDO, Gustavo Barata. **A arte em redes sociais**: práticas de pós-produção de Anne Horel e Petra Cortright. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_11184_Disserta%E7%E3o%20Final%20-%20Gustavo%20Barata.pdf. Acesso em: 27 dez. 2024.

MENEGHETTI, D. Quais símbolos têm ligação com o divino e o sobrenatural? **Superinteressante**, São Paulo, 20 jan. 2017. Disponível em:

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-simbolos-tem-ligacao-com-o-divino-e-o-sobrenatural>. Acesso em: 28 dez. 2024.

MUSEU do agora. [S. l.], 2024. Instagram: @museo.do.agora. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/museu.do.agora/>. Acesso em: 28 dez. 2024.

MUSEU do agora. Pietra é uma a jovem artista que trabalha com diferentes técnicas. [S. l.], 17 jul. 2023. Instagram: @museo.do.agora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuzazbCPWVU/?igsh=cGp1ODdjbm52d2U2>. Acesso em: 28 dez. 2024.

MUSEU do Agora. **Porque museu também vive de presente**. São Paulo, 2024. LinkedIn: @museudoagora. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/museu-do-agora/>. Acesso em: 28 dez. 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.

STATISTA. **Number of social network users in selected countries in 2022 and 2027**. Nova York: Statista, 2022. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/278341/number-of-social-network-users-in-selected-countries/>. Acesso em: 27 dez. 2024.