

## O divulgador artístico: uma análise semiótica

### The artistic popularizer: a semiotic analysis

Antonio Anderson da Silva<sup>1</sup>  
Luciana Coutinho Pagliarini de Souza<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como tema o divulgador artístico na cultura conectada, procurando delinear tal sujeito e compreender sua ação no ambiente da rede social Instagram à luz do fazer de Lilian Farrish sob uma análise semiótica. Como objetivo geral, procura-se entender a potência do lugar ativo de novos personagens sociais possibilitados pela cultura da conexão, e, como objetivos específicos, procurou-se compreender a lógica por trás da ação do divulgador artístico no Instagram e examinar as especificidades de sua ação para a promoção da arte. A fundamentação teórica envolveu Jenkins, acerca da cultura da conexão; Santaella, acerca da arte dentro desse contexto e Moraes, para se delinear conceitualmente o divulgador artístico. Valeu-se de uma etnografia virtual para se observar a ação da divulgadora mencionada e da semiótica peirceana como estratégia metodológica de análise. Finalmente, refletir sobre tal figura na cena contemporânea colabora para uma maior compreensão da real dimensão do papel ativo dos sujeitos na cultura da conexão.

**Palavras-chave:** Arte; Divulgação artística; Instagram.

**Abstract:** This article's theme is the artistic popularizer in connected culture, seeking to outline said character and comprehend their action in the environment of the social network Instagram based on Lilian Farrish's actions under a semiotic analysis. As a general objective, we seek to understand the power of the active place of new social characters made possible by connection culture, and as specific objectives, we seek to comprehend the logic behind the action of the artistic popularizer on Instagram and examine the specificities of their action to promote art. The theoretical foundation involves Jenkins, about the culture of connection; Santaella, about art within this culture and Moraes, to outline the artistic promoter. A virtual ethnography was used to observe the action of the mentioned popularizer, and Peircean semiotics as a methodological strategy for analysis. Finally, reflecting on such figure in the contemporary scene contributes to a greater comprehension of the real dimension of the active role of subjects in the culture of connection.

**Keywords:** Art; Artistic popularization; Instagram.

### Introdução

Na cultura da conexão, os participantes de comunidades e de audiências têm reclamado seu lugar mais ativo no processo de construção de significados dentro da mídia, e a consequência tem sido um deslocamento do movimento de propagação da informação – de uma dimensão altamente unilateral e concentrada para uma dimensão mais polilateral e descentralizada – bem como a emergência de novas personagens produtoras de discursos potentes, defensoras de suas perspectivas e pontos de vista.

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação e Cultura na Universidade de Sorocaba (UNISO), Brasil. E-mail: ad.antoni123@hotmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Brasil. Professora do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura na Universidade de Sorocaba (Uniso), Brasil. E-mail: luciana.souza@prof.uniso.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1995-8791>

O lugar da arte nesse cenário é altamente alterado; não apenas se vê a popularização dos objetos de arte via novas formas de comunicação, como também os próprios conceitos tradicionais de arte flexibilizados, mesclados, borrados ou apagados.

Insurge dessa realidade novas formas de se produzir, comentar e se relacionar com a arte. Uma dessas novas possibilidades é o divulgador artístico, figura autônoma, comunicadora de informações acerca da arte para vastos públicos, compartilhando suas interpretações perante os objetos artísticos enquanto goza da posição não institucionalizada de sua fala, pois não se trata de um educador, nem de um crítico de arte, de um mediador ou animador cultural: é um sujeito exercendo sua autonomia, vez e voz.

Desse modo, urge compreender a lógica por trás da ação dessa figura. Para tanto, vale-se de uma análise semiótica do conteúdo produzido pela divulgadora artística Lilian Farrish na rede social Instagram, tendo em vista entender a potência do lugar ativo desses novos personagens possibilitados pela cultura da conexão.

## 2 Arte na cultura conectada

Tem-se visto, com a popularização das mídias, a emergência de novas formas de interação entre público 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).

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”, termo cunhado por Jenkins. Na prática, vê-se, de acordo com os autores Jenkins; Green; Ford (2014, p. 15), “como as pessoas comuns produzem significado e valor num ambiente de comunicação em permanente mudança”.

Nossa abordagem não supõe que as novas plataformas liberem as pessoas de velhas limitações, mas, em vez disso, sugere que as facilidades da mídia digital funcionam como catalisadoras para a reconceituação de outros aspectos da cultura, exigindo que sejam repensadas as relações sociais, que imaginemos de outro modo a participação cultural e política (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 25).

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.

Essa mudança – de distribuição para circulação – sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 24).

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; Ford (2014, p. 25) entendem as particularidades dessa cultura não como subproduto do avanço tecnológico; 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’”.

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 de negócios 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 descentralização.

Esse processo só tem sido possível devido à mudança de paradigma da relação entre instituições produtoras e sujeitos consumidores. De acordo com Jenkins; Green; 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”.

Nesse sentido, segundo Lima (2012), dentro do contexto artístico observou-se obras de arte e sua veiculação nas redes expandindo e alterando as formas de se vivenciar o objeto de

arte; inicialmente “alterando”, pois, conforme o autor, nessa nova realidade, uma obra de arte originalmente produzida em um suporte e transposta para outro transforma seu sistema semiótico para outro modelo, causa rupturas e mutações no que chama de “qualidade estética” da obra transposta. Mas igualmente “expandindo”, pois mesmo que Lima (2012, p. 107) identifique 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, é inegável também os ganhos qualitativos em função (informativa; simulativa; interativa); em conteúdo (imagem; ficha técnica; análise comentada da obra; hiperlinks) e em extensividade das peças, “pois eles aproximam as pessoas, recontextualizando as obras e servindo como um instrumento tradutor do acervo” (LIMA, 2012, p. 107).

Esses novos ambientes pressupõem uma estrutura de ambientação que fascina e facilita a aproximação da obra ao usuário, 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. Pois essa nova estrutura também permite percorrer na profundidade, não apenas na superfície e instaura novas formas estéticas e habilidades cognitivas (LIMA, 2012, p. 108).

Assim, partindo do ponto de que a emergência de novos meios de comunicação molda novos ambientes culturais, transformando interações, hábitos e a própria estrutura social, conforme Santaella (2005a, p. 10), antes da convergência cultural promover maiores intercruzamento, inclusive na relação comunicação-arte, a partir de uma construção ideológica,

a cultura limitava-se a uma divisão em dois campos nitidamente separados: 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.

Desse modo, quando emerge a Cultura de Massa, a defesa de Santaella (2005a) centra-se, não no nascer de um terceiro tipo cultural, mas sim no borrar de fronteiras que antes delimitavam lugares sociais e culturais. Posteriormente, soma-se a isso o nascimento da Cultura das Mídias, a partir dos anos 1970-80, com o advento de novos meios de produção, distribuição e consumo comunicacionais que, conforme Santaella (2005a, p. 13), “trata-se de dispositivos tecnológicos que, em oposição aos meios de massa – estes só abertos para o consumo –, propiciam uma apropriação produtiva por parte do indivíduo”.

Nesse sentido, 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. Este traço fundamental da cultura da conexão está pautado na ideia de um “compartilhamento informal”, isto é, os moldes para a propagabilidade ocorrer não necessariamente seguem modelos institucionais ou corporativos de comunicação; nesse sentido, quanto mais acessível for o material – inclusive em termos de linguagem –, há mais possibilidades para sua propagação, pois “a propagabilidade enfatiza a produção de conteúdo em formatos de fácil compartilhamento”; 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).

Esse aspecto cultural oferta abertura para se compreender o lugar hoje largamente explorado pelo divulgador artístico, figura delineada a seguir.

### 3 Divulgador artístico

O termo divulgador artístico trata-se de uma articulação do termo Divulgação Artística fundamentado por Moraes (2014, p. 20) em sua tese. 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, por sua vez, entende haver no objeto artístico conteúdo informacional, que pode ser acessado a partir de uma análise e interpretação. Posteriormente, a autora verifica, 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 artístico.

Assumindo que a informação artística pode ser objeto de interesse da Ciência da Informação e que, no âmbito de tal disciplina, a noção de divulgação costuma ser empregada para aludir às práticas de comunicação da informação especializada para público leigo, podendo abarcar diferentes especialidades do conhecimento, 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 vão compor 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 questão, 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).

Moraes (2014, p. 16) reconhece o processo de divulgação artística como alternativa eficaz para a promoção do encontro entre o público e a poética de uma obra de arte (a poesia das coisas), configurando, nesse sentido, uma forma de literacia artística. A existência de abordagens de divulgação artística, como panfleto ou folder acerca de uma exposição em exibição na entrada de um museu, a exemplo, é fato melhor compreendido tendo em vista o histórico de desenvolvimento da arte. Santaella (2005a) visita historicamente grandes invenções tecnológicas para a sociedade, e especialmente para a cultura, para a arte e para a comunicação, como a fotografia e o cinema, destrinchando, assim, o impacto de tais inventos e suas 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 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.

No entanto, com a mesma facilidade que a arte se infiltrava pelo corpo social devido os novos meios de comunicação na cultura, igualmente a liberdade conquistada pelos artistas ampliava o teor experimental de suas produções; assim, remarca Santaella (2005a, p. 38):

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.

Isto, sobretudo, num cenário em que, após os anos 1960 e 1970, a arte se tornou mais conceitual e experimental, conforme detalha Bhaskar (2020, p. 79):

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. 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.

Nesse sentido, 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 artística a públicos familiarizados ou não com o universo artístico.

Nesse sentido é que se pauta a ação do divulgador artístico. Em potência e em coerência à cultura da conexão de Jenkins; Green; Ford (2014), 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.

Entende-se, aqui, o uso desse termo como o mais adequado a tal personagem quando articulado o contexto de sua emergência com o intuito de sua ação, especialmente ao ser comparado a outros sujeitos que orbitam o seio artístico já melhor delineados conceitual e socialmente, sendo eles o crítico de arte, o arte-educador, os guias, mediadores e animadores culturais, e outros profissionais institucionalizados da cultura e da arte.

É a partir dessa perspectiva que se justifica 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 de uma figura que livremente acessa obras de arte disponíveis nas redes e produz conteúdos relativos ao processo de interpretação das obras



enquanto “traduz” os códigos artísticos-culturais em material mais acessível ao vasto público – seja esse público de “iniciados” em arte ou não, facilitando, desse modo, a apreensão daqueles códigos outrora exclusivos a uma parcela da população, conforme Santaella (2005a).

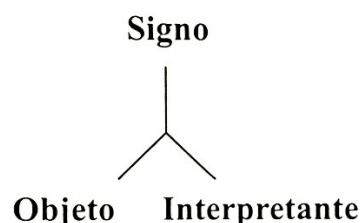
Trata-se, portanto, de uma figura “filha” da cultura da conexão, pois, conforme Santaella (2005a, p. 59), “a mais atual revolução é aquela que permite que milhões de pessoas com renda média possam se tornar produtores de suas próprias imagens, de suas próprias mensagens, de seus próprios sites na internet, enfim, que se tornem produtores culturais sem sair de casa”. Nesses termos urge a compreensão da ação de tal figura nas redes; para tanto, faz-se uso da análise semiótica, delineada a seguir.

#### 4 Análise semiótica

Do ponto de vista da Lógica ou Semiótica peirceana, as imagens podem ser analisadas, percebendo seus signos, apreendendo suas qualidades e significações. O signo é aquilo que promove a comunicação ou mediação de algo do exterior à mente. Conforme Drigo e 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, os sentidos que produz (seu potencial para significar), como isso se configura, entre outras coisas.

Em Peirce, o signo se configura a partir de uma tríade: 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.

O signo representa o objeto, ou como nos diz Peirce, o representado é o objeto. Sendo assim, ele está no local do objeto numa certa medida, sob certos aspectos, mas não é o próprio objeto. Via signo, o objeto afeta uma mente (no caso, pensemos a mente humana) e nela determina algo, o interpretante (DRIGO; SOUZA, 2021, p. 18).



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, 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.

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

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; na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; 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.

Desse modo, 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 “centra-se justamente nos três modos que capacitam qualquer coisa a funcionar como signo: a qualidade, o atributo de ser existente e o caráter de lei” (DRIGO; SOUZA, 2021, p. 131).

Nessa seara, diante da análise de uma imagem, atenta-se para essas três abordagens ou olhares. No primeiro olhar privilegiam-se os detalhes qualitativos da imagem. Assim, por sua natureza ou fundamento serem qualitativos, os signos que daí advêm recebem o nome de qualissigno: formas, cores, texturas. Essas qualidades são percebidas 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).

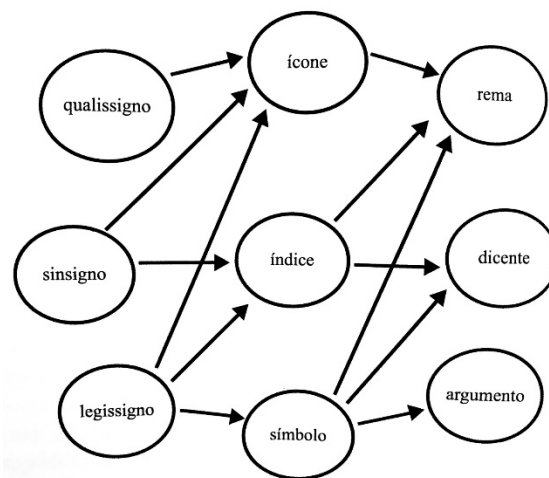
O chamado olhar observacional, o segundo olhar, identifica alteridades que insistem, persistem, combatem, portanto, existem: são existentes, sinsignos, que, na relação com o objeto,

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 chama-se interpretativo/generalizante. 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, é símbolo dentro da relação do signo com o objeto; na relação com o interpretante, chama-se “argumento” a operação mental envolvida.

Fato importante sobre todas essas classificações, de acordo com Drigo e Souza (2021, p. 52), é sua fluidez perante o processo interpretativo. O diagrama abaixo deixa ver as vastas possibilidades que se dão tanto em decorrência da experiência colateral do intérprete quanto daquilo que o signo traz e prevalece em seus aspetos: “se percorrermos sempre tomando com duas setas encontraremos 10 tríades ou 10 classes de signos [...] há estudos mais minuciosos que explicitam 66 classes”.

**Figura 1** – Diagrama para dez classes de signos



Fonte: DRIGO; SOUZA, 2021, p. 52.

Importante é salientar, ainda, que tal 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).

Assim sendo, analisa-se o produto midiático produzido pela divulgadora artística Lilian Farrish no Instagram.

## 5 Análise semiótica de Lilian Farrish

Lilian Farrish é divulgadora artística – comenta sobre o universo das artes visuais nas redes sociais TikTok e Instagram no formato de vídeos curtos de até um minuto e meio. Tal presença digital em múltiplas plataformas é explicado por Jenkins; Green; Ford (2014, p. 35), pois, na cultura da conexão, “as pessoas adotam um leque de tecnologias com base em si e quando uma plataforma específica melhor sustenta as atividades culturais com as quais se envolve”.

Assim sendo, acompanhou-se, durante os meses de julho, agosto e setembro de 2023, na rede social Instagram, as produções de Lilian, com enfoque nas suas publicações no corpo do perfil, a partir de uma adaptação da metodologia etnografia virtual (netnografia), uma vez que a metodologia tem como uma possível etapa o contato com o sujeito/objeto de pesquisa, privilegiando, aqui, apenas a observação; ainda, 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.

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) 114 mil seguidores.

Durante o período de acompanhamento das movimentações feitas por Lilian quanto às publicações no corpo do perfil, vinte e nove postagens foram feitas e divididas em quatro categorias: na primeira enquadra-se conteúdo de cunho artístico (Divulgação Artística), sendo 11 vídeos no total; na segunda, conteúdo de cunho publicitário (publicidade paga), totalizando 12 vídeos; na terceira, conteúdo de cunho cultural, não necessariamente focado no universo artístico, com 4 vídeos e, na quarta categoria, conteúdo relacionado à partilha de experiências ou projetos pessoais, sendo duas publicações no total, uma seguindo o padrão de todas as outras,

em forma de vídeo, e a outra mesclando, numa única postagem, vídeos e fotografias, algo possível de ser feito utilizando uma ferramenta própria do Instagram chamada carrossel.

As publicações da categoria um, Divulgação Artística, foco desta análise, seguem uma estrutura similar: são todos vídeos, todas contêm legendas, música como pano de fundo, mesclam momentos em que a imagem de Lilian 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 exemplificadora da interpretação de Lilian das obras abordadas; há ainda referência aos artistas criadores – às vezes anexando-os à publicação quando possuem perfis no Instagram. Lilian faz uso 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. Ainda, até o final do período de observação, os onze vídeos publicados somavam 892,8 mil visualizações e 870 comentários.

Nesses vídeos, Lilian tende a seguir um padrão de análise similar àquele empregado na análise semiótica: realiza uma descrição objetiva/visual das obras, isto é, suas características e qualidades perceptíveis, em direção a uma descrição contextual, explicitando, nesse momento, 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 de Lilian ao fundo, sendo raros os momentos em que Lilian aparece.

Finalmente, num terceiro momento, sua análise é concluída com a uma descrição subjetiva das obras, dos impactos e sensações íntimos sentidos; é quando sua imagem prevalece na tela e, a partir daí, suas reflexões extraídas orientam-se em direção à relevância e associações das obras com discussões contemporâneas, indo para além da obra, mas vinculando-se a ela. Para tanto, Lilian 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.

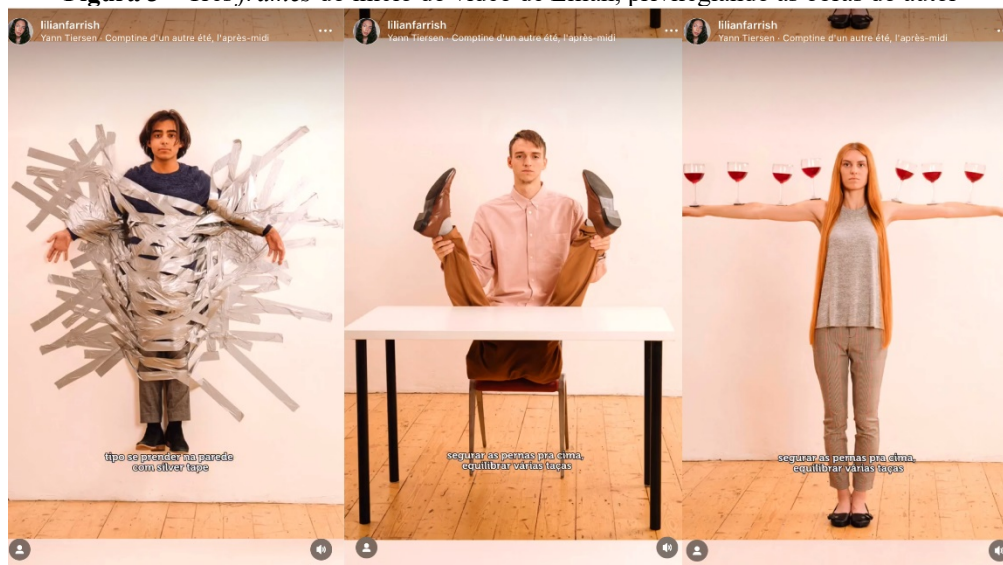
Os vídeos são invariavelmente encerrados com um duplo incentivo de Lilian: à exposição das reflexões tidas pelo público no espaço dos comentários – sendo este também um mecanismo para engajamento digital – e ao acompanhamento de Lilian nas redes sociais, tudo

à luz da frase “pensou algo diferente com essa obra? Me conta aqui nos comentários e me segue para mais dicas de arte”.

Assim sendo, para se fazer uma análise a partir da lógica peirceana, selecionou-se um vídeo publicado por Lilian Farrish (2023) no dia 23 de agosto de 2023, de 1:08 minuto de duração. Na descrição do vídeo discriminam-se os nomes do artista, Max Siedentopf, e da obra, *passport photos*. Ainda, Lilian 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 Lilian ao longo do vídeo é legendado, justificando, assim, fragmentos residuais de sua fala nos frames recortados do vídeo para a análise.

A análise é iniciada enfatizando os aspectos qualitativos das imagens da obra exibidas por Lilian e seus possíveis efeitos. A obra em si usa como suporte a fotografia, sendo uma a uma exibida no início do vídeo de Lilian.

Figura 3 – Três frames do início do vídeo de Lilian, privilegiando as obras do autor



Fonte: Prints do vídeo de Lilian Farrish<sup>3</sup>.

Nas imagens prevalecem tons quentes: salmão ou rosa podem se converter em qualidade de conforto ou acolhimento na mente observadora, despertando interesse; tons mais intensos, como vermelho ou laranja, podem ser traduzidos como mais alarmantes e menos confortáveis de serem observados a longo prazo, mas chamam a atenção para si. Há ainda o cinza espacial

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv>>. Acesso em: 14/08/2023.

ou prateado, colaborando para uma atmosfera austera, mais neutra, somado ao plano 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).

Todas essas qualidades visualmente perceptíveis como qualidades dos objetos são reforçadas no discurso inicial de Lilian, narrando ao fundo do vídeo suas próprias descrições: “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”. Nessas falas, Lilian destaca o aspecto “absurdo” das ações das personagens enquanto uma outra possível qualidade convertida pela mente observadora.

Posteriormente, verificam-se os aspectos referencias e seus possíveis efeitos, procurando atestar o caráter de existente presente nas imagens; trata-se do olhar observacional. 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.

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 veem-se pessoas de rostos sérios, livres de grandes expressões, realizando ações ou vivenciando situações desconexas e contrastantes entre si, mas igualmente contrastantes em si mesmas. Observa-se tal contraste na neutralidade do rosto inserido numa cena curiosa, sugestiva e nada ordinária ou neutra. Outro possível contraste reside no plano 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 plano de frente: ações não habituais e possivelmente provocadoras advindas das pessoas retratadas, que trajam tons chamativos. Ainda, o contraste segue nas formas e linhas, ora orgânicas, ora geométricas.

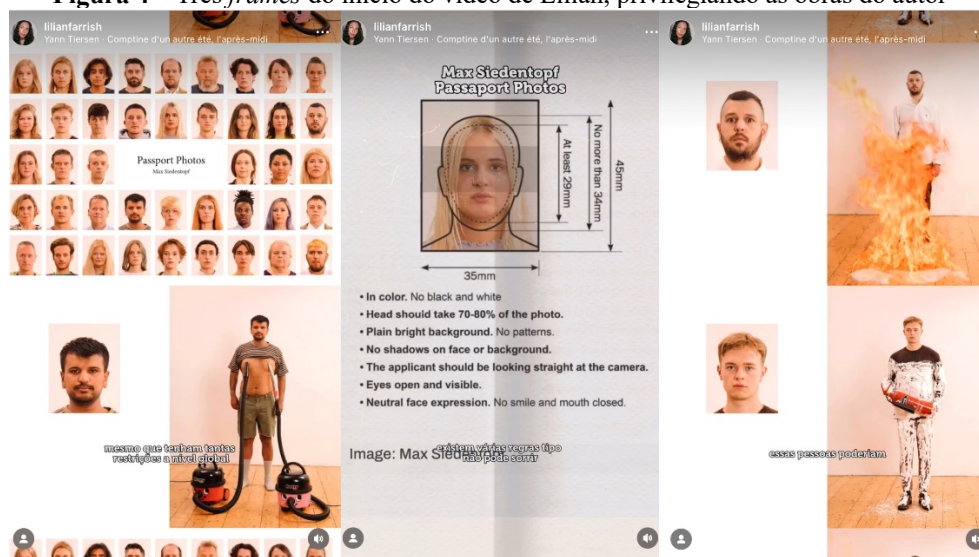
Outro aparente contraste é encontrado entre o nome da obra, um aspecto indicial – “fotos de passaporte”, em tradução livre – com a imagem que se vê, pois fotos de passaporte são rigidamente reguladas para garantir uniformidade, algo não atestado nas fotografias se vistas de modo amplo. Uma fotografia 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 Lilian, 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.

Figura 4 – Três frames do início do vídeo de Lilian, privilegiando as obras do autor



Fonte: Prints do vídeo de Lilian Farrish<sup>4</sup>.

Nesse momento, as falas de Lilian ganham um tom ilustrativo com mais imagens da obra, porque no segundo olhar, a existência daquilo que se vê só é atestada considerando-se 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).

A partir dessas visões, desagua-se na terceira visão, o olhar interpretativo ou generalizante: os aspectos simbólicos e seus possíveis efeitos, isto é, o poder representativo da obra. Dentro desse processo interpretativo do signo, faz-se importante a noção de “experiência colateral” diante de um objeto, pois se o intérprete possui um referencial vasto, ou certo grau

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv>>. Acesso em: 14/08/2023.



de intimidade com um objeto dinâmico, uma experiência colateral prévia, isso impacta no nível de interpretabilidade de um signo.

No caso de Lilian, 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 fotografia 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.

Lilian 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, recortes de matérias que endossam sua tese ao passo que sua imagem também ganha primazia em termos de tempo de tela.

**Figura 5** – Três *frames* do final do vídeo de Lilian, privilegiando sua imagem e discurso



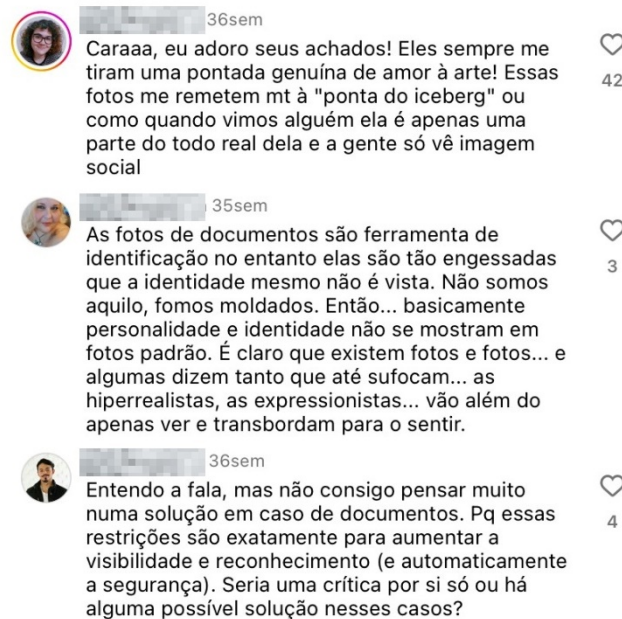
Fonte: *Prints* do vídeo de Lilian Farrish<sup>5</sup>.

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).

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv>>. Acesso em: 14/08/2023.

Por isso que a fala final de Lilian – “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. 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), pois devido “o caráter generalizante que é inseparável deste nível do signo”, abre-se a possibilidade também à “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”; e tal continuidade é perceptível nos comentários deixados pela comunidade (DRIGO; SOUZA, 2021, p. 27).

**Figura 6** – Três comentários deixados no vídeo de Lilian



Fonte: *Prints* do vídeo de Lilian Farrish<sup>6</sup>.

As perspectivas por vezes até mesmo contrárias observadas são tecidas com base no potencial significativo que carrega a obra, sendo este infinito, mas também baseadas nas experiências colaterais que carrega cada intérprete. O que se verificar, conforme Drigo e Souza (2021, p. 141), 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

<sup>6</sup> Nomes apichelados para conservar as identidades dos comentadores. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv>>. Acesso em: 14/08/2023.

obra, é diversificada”. Por isso, Lilian nunca esgota a obra e, pelo contrário, ao expor suas percepções, em algum grau a populariza e estimula mais semioses em outras mentes a partir de seus próprios referenciais.

Finalmente, de acordo com Santaella (2005, 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”.

## 6 Considerações finais

Sob esse prisma, o paradigma da propagabilidade na cultura da conexão permitiu o autorreconhecimento do sujeito como uma figura também autônoma e produtora de discursos relevantes, cocriando, assim, com mais ênfase a própria realidade cultural inserida. O divulgador artístico, no âmbito das redes sociais, pode ser entendido enquanto um ator ativo no processo de aproximação e popularização do universo da arte para diferentes públicos.

Finalmente, enxerga-se que apenas na contemporaneidade foram reunidas as condições ideias para a emergência da figura aqui abordada, pois se entende que em nenhum outro momento na história foram-se 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 artísticos, essa figura compõe, nesse sentido, nova peça fundamental para o circuito da arte na sociedade, peça essa desvinculada dos já tradicionais, institucionais 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 profissionais da arte.

Ademais, compreende-se que faz parte dessa ação interpretativa/analísadora 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 da comunidade sobre as obras e os cenários artísticos em discussão, entendendo que na sua ação interpretativa não reside o ímpeto de ser aquele que detém perspectiva elevada quanto a um objeto de arte, mais aquele que pode promover encontros e discursos válidos e potentes, ainda que não fale do lugar institucionalizado.

## Referências

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

DRIGO, A. O; SOUZA, L. C. P. **Aulas de semiótica peirciana**. 2ª ed. Curitiba: Appris, 2021.  
FARRISH, L. Max Siedentopf: passport photos. **Instagram**. 2023. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Cv7rfdwswbl/?igsh=eHdvYTE0MnBpMXZv>>. Acesso em: 14/08/2023.

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

LIMA, Fábio Rogério Batista. **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: 23/03/2023.

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: 23/05/2023.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. 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: 09/09/2022.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **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: 09/09/2022.

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: 21/04/2024.

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

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

*Recebido em:* 19/06/24

*Aceito em:* 22/07/24