



# TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

## Crítica Genética e documentos obtidos no Instagram: estudo de caso a partir do perfil da artista Ana Elisa Egreja

*Genetic Criticism and documents obtained from Instagram: case study from the profile of the artist Ana Elisa Egreja*

Priscilla de Paula Pessoa<sup>a</sup>; Eluiza Bortolotto Ghizzi<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, Brasil - priscilla.pessoa@ufms.br

<sup>b</sup> Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, Brasil - eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com

### Palavras-chave:

Processos Criativos.  
Crítica Genética.  
Instagram. Ana Elisa Egreja. Pintura.

### Keywords:

Creative Processes.  
Genetic Criticism.  
Instagram. Ana Elisa Egreja. Painting.

**Resumo:** Artistas brasileiros têm usado suas redes sociais digitais para compartilhar, além de imagens de seus trabalhos, muitas vezes, também, registros dos respectivos processos criativos. Posto que a Crítica Genética investiga as obras de arte a partir de sua gênese, através de documentos gerados durante e após seus processos criativos, o presente artigo aborda a possibilidade do crítico genético valer-se de imagens e textos compartilhados publicamente pelos próprios artistas em seus perfis na rede social Instagram, tratando-os como documentos passíveis de serem considerados dentro de metodologias próprias da Crítica Genética - entendida a partir dos estudos de Cecília Salles - e analisados com base na Fenomenologia e na Semiótica Geral de Charles S. Peirce - conforme revista por Lucia Santaella. Apresentam-se considerações sobre o perfil de Instagram de 20 pintores contemporâneos brasileiros e o estudo de caso mais aprofundado do perfil da pintora Ana Elisa Egreja, a partir do qual investiga-se o papel da fotografia no processo criativo da pintura *Banheiro rosa com polvos*.

**Abstract:** Brazilian artists have often used their digital social networks to share records of their own creative processes in addition to images of their works. Since Genetic Criticism investigates works of art from their genesis through documents which were generated during and after the creative processes, the present article discusses the possibility of the Genetic criticism using images and texts publicly shared by the artists themselves on profiles on the social network Instagram, approaching them as documents that can be considered within the methodologies that are specific to Genetic Criticism - understanding from the studies of Cecília Salles - analyzed based on the Phenomenology along with General Semiotics of Charles S. Peirce - as reviewed by Lucia Santaella. Considerations are given regarding the Instagram profile of 20 contemporary Brazilian painters as well as the more in-depth case study of the painter Ana Elisa Egreja's profile, from which the role of photography in the creative process of the painting *Banheiro rosa com polvos* has been investigated.



## Introdução

A família, um grupo de amigos, colegas de trabalho ou estudo, a vizinhança – estas sempre foram esferas em que pudemos contar coisas sobre nós mesmos, saber da vida dos outros, comentar assuntos públicos, compartilhar preferências de todo tipo e até, por vezes, ser expostos em intimidades que preferíamos tivessem continuado privadas. Recuero (2009, p.24) entende que uma rede social é composta por alguns poucos elementos básicos: atores (pessoas, instituições, grupos) e suas conexões e interações. A dinâmica de uma rede de contatos humanos, portanto, existe desde que existe vida em sociedade.

O que mudou, desde a criação das redes sociais digitais, tem a ver especialmente com a forma e o alcance dos conteúdos, estes antes restritos aos círculos íntimos e presenciais. Para saber, por exemplo, sobre bastidores das produções de um artista visual, teríamos que buscar possíveis informações a respeito em livros, revistas e sites, ou torcer para que concedesse uma entrevista, permitisse visita a seu ateliê, enfim, que admitisse que estranhos interessados em seu trabalho compartilhassem um contexto íntimo. O que ocorre hoje é que um número cada vez maior de artistas, dos mais renomados aos emergentes, alimenta suas redes sociais virtuais não só com conteúdo pessoal, mas com generosa quantidade de imagens e informações sobre seu trabalho e, também, sobre processos criativos.

Castells (1999) corrobora que somos essencialmente uma sociedade em rede, mas que vivemos o que chama de “Era da Informação” - e esta nova ordem social altera de forma profunda os fluxos de informação e a cultura, entre outros campos. Partindo do exemplo citado no parágrafo anterior, dentre tantas questões em que o advento da Era da Informação exerce influência, trabalhamos aqui com a possibilidade de se levantar documentos sobre o processo criativo de um artista buscando-os em seu perfil na rede social Instagram, refletindo sobre como tal prática pode adequar-se a conceitos e metodologias de investigação genética já existentes.

Para pensar a questão, propomos algumas considerações a partir dos perfis de Instagram de um grupo de artistas brasileiros contemporâneos que se dedica à pintura e, mais aprofundadamente, um estudo de caso baseado no perfil de Instagram da pintora brasileira Ana Elisa Egreja. Mas, antes disso, é importante introduzir, de forma breve, conceitos e

metodologias que norteiam os estudos sobre processos de criação, pontuando com esses podem ser considerados a partir das novas possibilidades de obtenção de material para análise.

### **Crítica Genética e seus documentos**

O estudo do processo criativo feito a partir dos registros gerados pelo artista sobre a produção de sua obra (ou um conjunto delas) está embasado na Crítica Genética, linha investigativa que indaga a obra de arte voltando o olhar para sua gênese. O termo aparece pela primeira vez em 1979 como título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os *Essais de Critique Génétique* (GREZILON, 1991), e originalmente voltava-se apenas à literatura, através da análise de manuscritos; mas, logo veio à tona sua vocação para a transdisciplinaridade e atualmente há estudos genéticos em diversas áreas, como Cinema, Publicidade, Teatro, Dança e Artes Visuais. No Brasil, Cecília de Almeida Salles, professora pesquisadora da PUC/SP, tem se dedicado a pesquisas sobre processos de criação que abarcam diversas linguagens artísticas, atuando como um referencial nacional sobre o tema. Uma importante filiação de seus estudos se estabelece com a semiótica peirciana<sup>1</sup>, particularmente, com o potencial dessa semiótica para pensar processos investigativos, no qual ela busca auxílio para descrever os processos de criação por meio de uma dinâmica que admite tendências, ao mesmo tempo em que é sustentada pela “lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final.” (SALLES, 2008b, p. 15).

Salles (2008a) pontua que o que distingue a Crítica Genética de outros estudos, que também têm documentos gerados durante a fatura de uma obra de arte como objeto de análise, é o fato de tomá-los como índices<sup>2</sup> do processo de criação, propondo a compreensão deste processo não só a partir da análise da obra em si, mas também dos rastros deixados pelos artistas, na forma dos chamados documentos de processos:

---

<sup>1</sup> Adota-se como referência para essa semiótica textos de Lúcia Santaella (1983; 2002; 2011). Santaella (1983) define Semiótica como sendo a ciência geral de todas as linguagens e baseia seus estudos na obra do cientista e filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839–1914), que considerava toda produção, realização e expressão humana como uma questão semiótica, passível de ser analisada dentro de uma lógica por ele legada – a semiótica peirciana.

<sup>2</sup> Consultar acerca desse conceito Santaella (1995, cap. 4).

Uma função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. São documentos privados que são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, cópiões, projetos, ensaios, contatos. (SALLES, 2008, p.40).

Resumidamente, a partir do levantamento de documentos de processos, são três as etapas metodológicas da Crítica Genética: constituição de um dossiê genético com os documentos relativos à obra ou conjunto de obras que será analisada; observação do material e estabelecimento de relações entre os diferentes documentos (dando ênfase a aspectos do processo que interessam à pesquisa); análise dos documentos, de acordo com o recorte proposto e a abordagem teórica escolhida.

Cada documento privado deixado pelo artista fornece informações diversas sobre a criação e ilumina, de forma retrospectiva, momentos de seu percurso. Mas cabe aqui também relevar o papel que documentos públicos podem desempenhar numa pesquisa genética, pois, como aponta Salles (2008, p. 41), “entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador”.

Os documentos públicos podem ser encontrados em espaços físicos, como bibliotecas, livrarias e bancas de revistas; mas, como toda informação hoje em dia, o pesquisador deve buscá-los também nas mídias digitais, e, inclusive, naquelas disponibilizadas pelo próprio artista. Neste contexto, a meio caminho entre um documento que era privado e tornou-se público por vontade dos próprios artistas, encontramos textos, fotografias e vídeos sobre processos criativos que estes compartilham na rede social digital Instagram.

### **Levantamento de documentos através do Instagram**

O Instagram<sup>3</sup> é uma rede social digital mundial, usada para compartilhamento de fotos, vídeos e textos entre seus usuários. Nela é possível montar perfis pessoais e institucionais, com a opção que as postagens sejam públicas ou de visualização restrita apenas a

---

<sup>3</sup> O Instagram foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger. Lançado em 2010, tornou-se popular, com mais de 100 milhões de usuários ativos já em 2012; nesse mesmo ano, foi adquirido pelo Facebook. Em 2018, a rede social mundial ultrapassou 1 bilhão de usuários. (STATISTA, 2020).

seguidores autorizados pelo dono do perfil. Os conteúdos podem ser postados de forma que fiquem permanentemente disponíveis, no *feed*, (até 10 fotos ou vídeos de no máximo 1 minuto por postagem) ou de maneira efêmera, nos *stories*, que duram 10 segundos cada e ficam visíveis por 24 horas; *stories* podem ainda ser colocados como destaques, o que os torna permanentes. Também é possível, desde 2018, divulgar vídeos mais longos que um minuto, que são direcionados para outra plataforma associada, o Instagram TV (IGTV).

Como forma de demonstrar a maciça adesão de artistas brasileiros contemporâneos ao Instagram, tomemos como exemplo 20 pintores, cujo trabalho a autora 1 deste artigo tem investigado para sua tese de doutorado<sup>4</sup>; são eles: Ana Elisa Egreja (1983), Ana Ruas (1966), André Griffó (1979), Arissana Pataxó (1983), Arjan Martins (1960), Camila Soato (1985), Daniel Lannes (1981), Eder Oliveira (1983), Eduardo Berliner (1978), Evandro Prado (1985), Eloá Carvalho (1980), Fabio Baroli (1981), Fábio Magalhães (1982), Gabriel Centurion (1978), Maria Fernanda Lucena (1982), Miguel Penha (1961), Rafael Carneiro (1985), Regina Parra (1984), Rodrigo Bivar (1981), Thiago Martins de Melo (1981).

Dentre os 20 artistas, levantamos que 18 mantêm um perfil público no Instagram (apenas Eduardo Berliner não possui um perfil; o de Eloá Carvalho é privado). Assim, neste grupo formado por pintores cujas vertentes temáticas e visuais são bastante heterogêneas, mas em que todos possuem certa relevância no cenário contemporâneo brasileiro, 90% estão ativos no Instagram e liberam seus conteúdos para todo o mundo – um percentual expressivo.

Como tudo o que diz respeito a redes sociais, a dinâmica do Instagram, essencialmente, não é nova - podemos compará-la aos álbuns de fotos que mostrávamos às visitas ou às sessões de vídeos exibidas nas voltas de férias. Santaella (2011, p.18) aponta que “nenhuma tecnologia da linguagem e da comunicação borra ou elimina as tecnologias anteriores. O que ela faz é alterar as funções sociais realizadas pelas tecnologias precedentes”. A autora destaca, ainda, a importância de compreender “a crescente

---

<sup>4</sup> A tese, em desenvolvimento desde 2019 dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens/UFMS, propõe-se a levantar e analisar diferentes percursos trilhados por artistas na utilização de fotografias como referências visuais para a produção de pinturas brasileiras recentes, investigando possibilidades e convergências desta prática. Servem como objetos de análise documentos do processo criativo de 20 pinturas brasileiras produzidas no século XXI, de autoria dos artistas citados no texto.

complexidade das linguagens e culturas humanas, a espessura tempo-espacial que é fruto das misturas cada vez mais intrincadas de formações culturais passadas sob contínua transformação no presente”. Assim, sendo que o Instagram disponibiliza uma nova possibilidade de documentação para a Crítica Genética, considera-se necessária alguma reflexão que oriente possíveis adaptações por parte dos pesquisadores que desejam tomar por documentos conteúdos encontrados nesta rede.

A questão que aqui discutimos diz respeito à validade, à necessidade e aos possíveis ganhos em se pesquisar perfis de artistas no Instagram, quando muitos deles oferecem ao público também outras mídias digitais que tratam exclusivamente dos seus trabalhos (dos 20 artistas que apresentamos, todos possuem um site ou blog próprio, um portfólio digital ou uma página no site da galeria que os representa):

Há os blogs, flickers e sites de artistas que se transformam em exposições permanentes com curadoria própria. Nesses espaços são encontradas as obras do artista ao longo do tempo; muitas vezes é dado destaque na abertura para as obras mais recentes ou para aquelas que interessam ao artista naquele momento. A mobilidade virtual torna o espaço expositivo ágil. Esses mesmos sites podem auxiliar o trabalho de pesquisadores, críticos e curadores, na medida em que oferecem um panorama da obra do artista. (SALLES, 2016, p. 54).

Ocorre que essas mídias em geral tratam apenas das obras em si, tal qual são dadas a conhecer ao público, contendo imagens e textos relativos a elas. É no Instagram, um ambiente digital mais informal e cotidiano, que artistas deixam entrever algo de suas pesquisas e referenciais, das práticas de ateliê e do pensamento em processo. Nesta rede, fotografias e vídeos costumam distanciar-se das publicações tradicionais que trazem imagens formais – como o registro quase que catalográfico da obra acabada. Imagens no Instagram aproximam-se do que Lemos (2007, p.34) chama de produtos pós-máquinas fotográficas - registrados, vistos e descartados, “circulam como forma de fazer contato: enviar a amigos, mostrando onde se está, momentos banais, fora da solenidade”.

Retornando ao exemplo dos artistas supracitados, dentre os 18 que mantêm um perfil público no Instagram, 16 deles colocam em seu *feed* e/ou *stories* registros dos processos criativos que engendram suas pinturas. As exceções do grupo são Arissana Pataxó e Daniel Lannes - os demais, com maior ou menor assiduidade, abastecem seus perfis com fotos e vídeos de referências visuais, esboços, preparações de suporte, paletas de cores,

desenhos estruturais, pinturas em andamento e toda sorte de registros que constituem verdadeiras preciosidades para um pesquisador de processos artísticos.

Cecília Salles define este tipo de documento, dentro do domínio da Crítica Genética, como “arquivos de experimentação”, diferenciando-os dos arquivos de armazenamento:

O sujeito, em meio a seu processo, encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação. A necessidade de criar provisões é geral, no entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até mesmo em processos do mesmo artista. Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e testadas. São possibilidades de obras. (SALLES, 2016, p.41).

Salles (2012, p.759), apesar de não se referir especificamente ao Instagram, ao falar sobre a disponibilização de arquivos de experimentação em redes sociais de artistas, pontua que são “outros arquivos virtuais bastante numerosos que são responsáveis por registros de processos de criação, em suas mais diversas manifestações. Trata-se de mais um desdobramento do arquivo que também dialoga com a criação.”

Talvez o que cause alguma ressalva seja o fato de que, diferentemente do conteúdo do site de um artista (que em geral atém-se só ao seu trabalho), um perfil de Instagram geralmente contém, além de imagens das obras e dos processos, registros extremamente pessoais. Retornando ao exemplo dos artistas estudados na tese, dentre os 18 que possuem um perfil público no Instagram, apenas dois (Arissana Pataxó e Miguel Penha) disponibilizam exclusivamente fotos e vídeos relacionados com sua produção e carreira artísticas; nos perfis dos demais, misturam-se a este tipo de registro da profissão uma infinidade de outros temas da vida pessoal: autorretratos, animais de estimação, viagens, amigos, família, posicionamento político, comidas, pesares, prazeres...

Dito dessa forma, pode parecer invasivo vasculhar o Instagram de um artista atrás de bastidores de sua criação, ainda que sem a má intenção de um *stalker*<sup>5</sup>. Mas, como aponta Santaella (2011, p. 28), o ciberespaço torna-se uma “nova ágora, um espaço que transmuta

---

<sup>5</sup> O termo *stalker* é aplicado ao indivíduo que apresenta comportamento de perseguição e/ou ameaças repetitivas contra uma pessoa. O *cyberstalking* consiste no uso de ferramentas digitais com o objetivo de perseguir ou assediar alguém. (JUSBRASIL, 2020).

trocas e vivências”, e, se pensarmos de forma mais abrangente, desconsiderando a mídia pesquisada, não é isso que faz um pesquisador ao vasculhar incansavelmente, em bibliotecas físicas e buscas na internet, todo e qualquer material público sobre o artista cuja produção investiga? E mais especificamente, não é análogo ao que faz o crítico genético, que vasculha não só arquivos públicos, mas também a esfera privada do artista, ao solicitar a ele e, também, à sua família e amigos (no caso de artistas falecidos) acesso a todo tipo documento gerado ao longo do processo criativo das obras que lhe interessam?

Em um estudo genético, normalmente o dossiê (primeira etapa metodológica) é composto de todo material documental possível de ser coletado, nas mais diversas fontes, acerca do processo criativo de uma obra ou de um conjunto delas. Mas, para fins de um estudo de caso pertinente ao objetivo deste artigo, restringimo-nos a uma aplicação metodológica da Crítica Genética a documentos coletados exclusivamente no perfil público de Instagram de uma das artistas da seleção à qual vimos nos referindo: Ana Elisa Egreja.

### **Dossiê Genético – Ana Elisa Egreja**

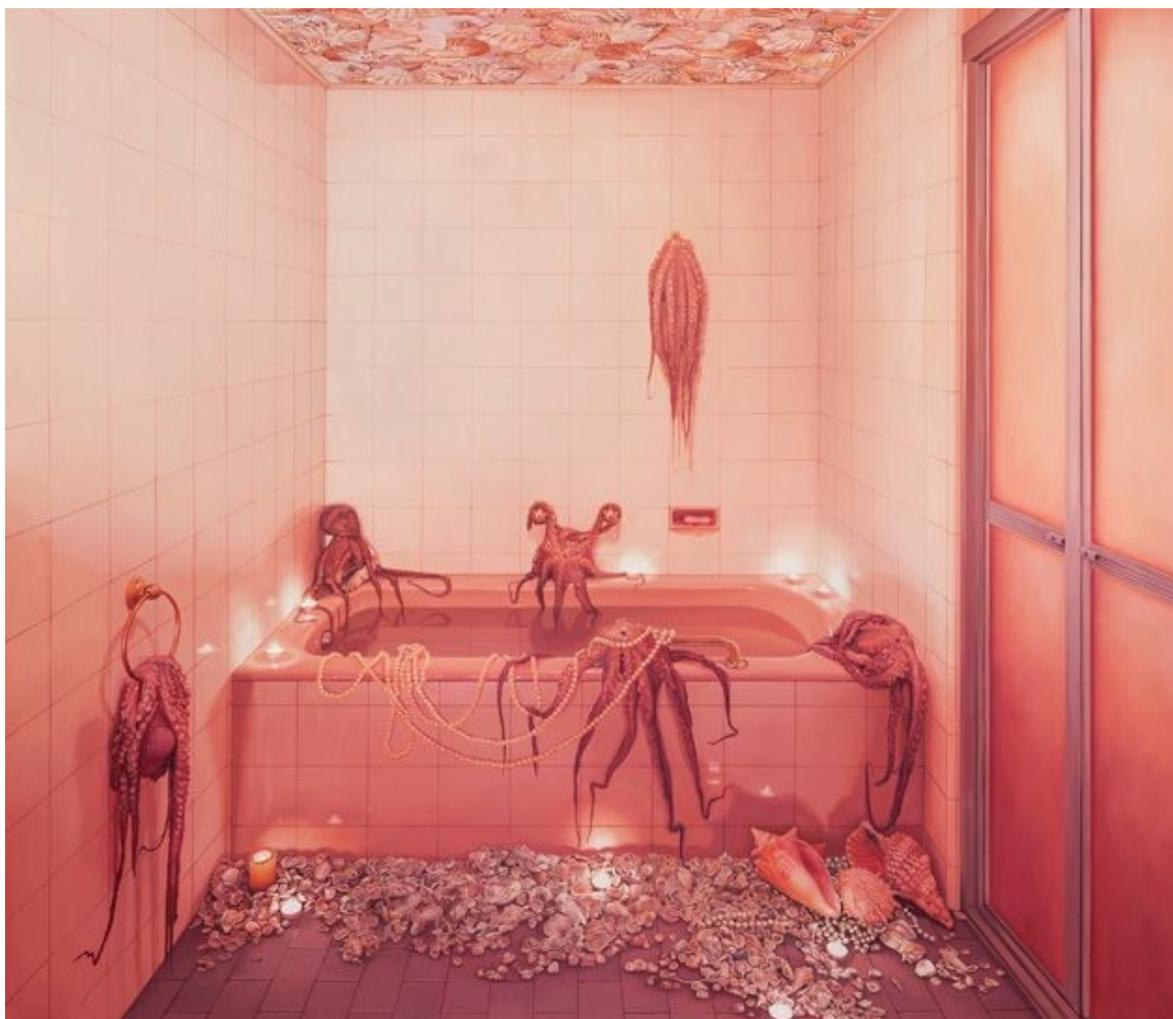
A artista paulista Ana Elisa Egreja (1983) nasceu, vive e trabalha em São Paulo e está presente em qualquer levantamento que pretenda dar conta da emergente pintura brasileira, tendo participado de importantes exposições individuais e coletivas<sup>6</sup> nos últimos quinze anos. A partir de 2005 cursou Artes Plásticas na FAAP-SP, dedicando-se desde então à uma pintura figurativa, com composições caracterizadas pelo excesso de elementos e por um certo estranhamento no confronto entre eles.

A relação entre fotografias e pinturas é intensa no trabalho de Egreja; em diversas entrevistas, a artista deixa claro que, em seus processos criativos, constantemente se vale de fotos para pensar o assunto, a composição e toda a visualidade que pretende para sua pintura, que flerta com um alto grau de realismo, como podemos observar na pintura *Banheiro rosa com polvos* (fig.1).

---

<sup>6</sup> Entre suas exposições destacam-se as individuais na Galeria Fortes Vilaça (São Paulo, 2010), na Temporada de Projetos Paço das Artes (São Paulo, 2010), na Galeria Leme (São Paulo, 2013 e 2017) e no Museu de Arte moderna da Bahia (Salvador, 2018); entre as coletivas, destacam-se *Seven Artists from São Paulo*, CAB Contemporary Art, (Bruxelas, 2012); *Os Dez Primeiros Anos*, Instituto Tomie Ohtake, (São Paulo, 2011) e *Crossing the Borders of Photography*, Somerset House (Londres, Reino Unido). (GALERIA LEME, 2020).

**Fig. 1** – *Banheiro rosa com polvos*. Ana Elisa Egreja. Óleo sobre tela. 190 x 220 cm. 2017. Foto: Filipe Berndt.



**Fonte:** Galeria Leme (2020)

Assim, dada sua relevância no cenário artístico nacional contemporâneo e estabelecido que seus processos criativos interessam à pesquisa desenvolvida pelas autoras acerca da fotografia como referência visual para pinturas, sua produção foi escolhida para nosso estudo de caso. Além destes requisitos, pesou o fato de que, dentre os artistas elencados, Egreja é uma das que mais compartilha, em seu Instagram, registros dos percursos que levam à suas obras.

A coleta e arquivamento de material obtido unicamente a partir de postagens do perfil de Instagram de Ana Elisa Egreja (@anaelisaegreja) teve início no dia 23 de setembro de 2019 e concluiu-se em 20 de julho de 2020, durando cerca de 10 meses. Sobre a preparação de um dossiê, Salles pontua que:

A preparação do dossiê para futura análise exige uma metodologia de trabalho inicial comum a outras pesquisas que lidam com esse tipo de documentação. Estamos nos referindo a uma série de operações necessárias para estabelecer o dossiê a ser estudado. Essas etapas são indispensáveis para dar aos documentos da obra o estatuto de objeto científico, pronto para ser descrito e analisado. (SALLES, 2008, p.33).

A primeira coleta deu-se ainda no dia 23 de setembro de 2019, quando foram feitas as capturas de tela<sup>7</sup> de todas as imagens e textos referentes a processos criativos, disponibilizados pela artista, até então, no *feed* do seu perfil (onde ficam as publicações permanentes), cuja primeira postagem data de 22 de dezembro de 2012. Depois, dada a efemeridade dos *stories*, estabeleceu-se um padrão de visita diária ao perfil da artista, em busca de capturar qualquer documento de processo que fosse postado.

À medida que eram feitas as capturas de tela, via telefone celular, as imagens resultantes já eram imediatamente arquivadas numa pasta criada especificamente para isso e que, por uma programação do próprio aparelho, já indica também as datas dos arquivamentos. E assim, com uma metodologia simples, mas laboriosa e paciente, constituiu-se um dossiê genético composto por 75 imagens, 13 textos e 2 vídeos relativos a processos criativos de Igreja, atendo-se à proposta de compô-lo exclusivamente de documentos obtidos no Instagram.

Ao falar sobre o olhar lançado pelo pesquisador ao dossiê ainda em fase de composição, Salles (2008, p.32) destaca que “mesmo essa fase de preparação dos documentos já está encharcada do propósito geral da pesquisa. O recorte do material já é feito, de certo modo, em função do que nele procuramos, associado àquilo que somos capazes de ver”. Importante notar que, no início da constituição do nosso dossiê, já havia, com efeito, a predisposição a procurar especialmente pelos documentos que indicassem as relações que Igreja estabelece com a fotografia no processo de suas pinturas; porém, ainda não havia a definição de uma obra ou obras específicas a se analisar a partir de sua gênese, nem a certeza de que um perfil de Instagram poderia fornecer material suficiente para se fazer uma posterior análise.

---

<sup>7</sup> O Instagram não possui um comando para que se salvem as imagens nele postadas. Para arquivá-las, é preciso “capturar a tela”, ou seja, salvar em arquivo a imagem inteira que aparece naquele momento na tela do celular ou computador.

Além disso, considerando a base peirciana que permeia a Crítica Genética tal como desenvolvida por Salles e adotada neste estudo, podemos identificar que a esse momento do recorte geral já se sobrepõe, também, o início da segunda etapa, de observação, onde se dá a relação fenomenológica com os registros, com destaque para o primeiro tipo de olhar que devemos lançar para eles, aquele que nos permite “ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação” (CP, 5.42. EP, 2. 147 apud IBRI, 2015, p. 24), por meio do qual temos para com os fenômenos uma experiência de primeiridade, em que eles nos aparecem, de acordo com Santaella (2002, p.07), como “acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada”.

Isso porque o dossiê foi composto-se nas visitas diárias ao Instagram da artista, sem buscar nada tão delimitado ao ponto de perder-se o encantamento e a abertura de possibilidades em relação a cada um dos registros de processos que ela tornava públicos em seu Instagram. Até que veio a proposição e o aceite do resumo que precedeu este artigo, e, com ele, a necessidade de avançar para a próxima etapa metodológica.

### **O recorte do dossiê: *Banheiro rosa com polvos***

Uma vez acertado que publicaríamos um artigo que toma como objeto imagens retiradas do Instagram de Ana Elisa Egreja, foi feito contato com ela, para falar sobre o texto e pedir autorização para a reprodução das imagens. Uma mensagem privada foi enviada à artista através do próprio Instagram, e sua resposta não poderia ser mais positiva e sintonizada com o estudo aqui proposto: “pode usar as imagens, quando posto no insta (sic) já joga no mundo.” (EGREJA, 2020a).

Partiu-se então para a segunda etapa metodológica de um estudo genético, que se inicia na observação do dossiê. Retomando novamente a base fenomenológica, cabe registrar que esta segunda etapa envolve três tipos de olhar para os registros<sup>8</sup>. O primeiro é aquele iniciado com o recorte do dossiê, um olhar contemplativo, desinteressado, no qual ainda não se manifestam os resultados da observação, que vão se tornando mais claros em um segundo olhar, culminando em um terceiro. No segundo olhar estamos resolutamente

---

<sup>8</sup> Uma descrição das três faculdades que Peirce considera necessárias ao estudante de fenomenologia - sintetizadas em *ver*, *atentar para* e *generalizar* - e dos três tipos de experiência fenomenológica - primeiridade, segundidade e terceiridade, pode ser encontrada em Ibri (2015, cap. 01) e em Santaella (2002, cap. 1 e 2), onde essas três faculdades são aplicadas, já no contexto da semiótica, a três tipos de olhar que orientam o “abrir-se para o fenômeno e para o fundamento do signo” (p. 29-33).

buscando distinguir algo que está sendo estudado e, por meio dele, os fenômenos nos aparecem como segundidade, e na sua singularidade, distinguem-se do contexto. No terceiro olhar, procuramos estabelecer relações entre esses elementos singulares, que nos ajudem a compreender o que estamos estudando; nele, os fenômenos evidenciam sua face comum, que permite generalizações, embora ainda no sentido de rumos possíveis.

Salles também corrobora este caminho fenomenológico, afirmando que

Estando de posse do conjunto de documentos a ser estudado, o crítico genético se expõe a esse labirinto criativo e o observa. É nesse sentido que falamos da postura fenomenológica. Os próprios documentos servem de guia controlador, como já foi discutido, para as interpretações que serão feitas. É o momento de observar e estabelecer relações entre os diferentes documentos. (SALLES, 2008, p.67).

O dossiê foi longamente observado, dedicando-se dias à convivência com ele, de modo a observar recorrências no processo criativo em pintura da artista que pudessem ser percebidas através dos documentos, especialmente no que tange à sua relação com a fotografia. Salles (2008) aponta que são essas recorrências que encaminham o crítico ao recorte da pesquisa, guiado por duas questões: o que esse material oferece sobre o processo criativo do artista? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados? Depois de muita reflexão e mudanças de rumo, chegou-se ao recorte de uma única obra a ser analisada, *Banheira Rosa com Polvos* (fig.01), com foco no uso da fotografia como referência visual; pela observação do dossiê, nota-se que houve uma relação intensa e complexa com a fotografia no processo criativo dessa pintura e a documentação levantada pelo Instagram demonstrou-se suficiente para uma análise.

A metodologia da Crítica Genética não é linear, nem estanque: uma vez delimitado o recorte, retomamos as visitas diárias ao Instagram da artista para coletar algum documento pertinente que fosse postado a partir de então. Assim, o dossiê voltou a ser feito, ao mesmo tempo que já se partia para a análise, dado o dinamismo, a efemeridade (no caso dos *stories*) e, por que não, o elemento surpresa que o Instagram sempre reserva. Importante notar também que, ao postar imagens e textos em seu perfil, a artista não obedece a qualquer cronologia ou ordem que uma coleta de material feita presencialmente poderia já induzir. Para facilitar a análise, os documentos do dossiê foram então organizados em pastas contendo documentos sobre: 1. processos criativos em geral; 2.

processos da série da qual a pintura a ser analisada faz parte; 3. processo criativo da pintura. 4. fotografias como referência.

Destacamos algumas das muitas imagens que compõem o dossiê e que se relacionam com o recorte proposto (Figs. 02, 03, 04 e 05), de forma a mostrar com que documentos genéticos lidamos aqui.

**Fig. 02** – *Postagem nos stories em 16 de agosto de 2020. Ana Elisa Egreja.*



**Fonte:** Egreja (2020b)

**Fig. 03** – *Postagem no feed em 17 de abril de 2017. Ana Elisa Egreja.*



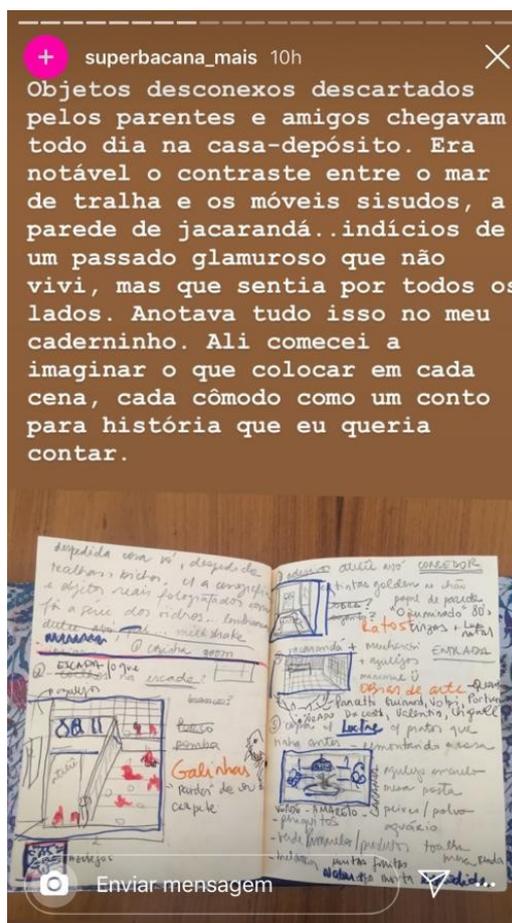
**Fonte:** Egreja (2017)

**Fig. 04** – Postagem 1 nos stories em 27 de abril de 2020. Ana Elisa Egreja.



Fonte: Egreja (2020c)

**Fig. 05** – Postagem 2 nos stories em 27 de abril de 2020. Ana Elisa Egreja.



Fonte: Egreja (2020d)

O pensamento genético deve ir muito além da curiosidade em adentrar em uma esfera privada, que esses documentos possam aguçar - curiosidade reforçada pelo espírito *voyeur* que é peculiar às redes sociais. A coleta, arquivamento, recorte e organização do material obtido no Instagram da artista não nos leva, portanto, ao encontro imediato de explicações e generalizações que definam as características gerais que possivelmente regeram a criação da pintura *Banheiro Rosa com Polvos*, em face ao referencial fotográfico. Salles alerta que:

O crítico genético procura por explicações para o processo criativo. Daí que simples descrições se mostrem insuficientes. Retira-se da complexidade das informações o sistema que organiza esses dados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, são feitas descrições, classificações, e, assim, percebe-se periodicidade e relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O interesse não está em cada forma, mas no modo como se dá a transformação de uma forma em outra. (SALLES, 2008, p.69).

Outra vez, uma etapa fenomenológica se torna premente: a terceiridade, relacionada à “consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento” (CP 1.377 apud IBRI, 2015, p. 35). Agora, contudo, é preciso avançar a partir das relações encontradas e explorar os caminhos possíveis, compreender o modo como eles engendram um processo, ainda que, tal como observou Salles (2008, p. 15), ele deva aparecer para nós mais como uma tendência, não totalmente livre de incertezas. A Crítica Genética, também neste momento, carece de um instrumental teórico que habilite a análise e interpretação do material; assim, de modo coerente com a base teórica já estabelecida para a primeira etapa, nos valem agora, além da fenomenologia, da semiótica peirciana para a próxima etapa.

### **Análise da obra *Banheiro Rosa com Polvos*, face ao seu referencial fotográfico**

Além dos processos criativos, no Instagram de Egreja vimos também registros de diversas de suas obras, e lá conhecemos *Banheiro Rosa com Polvos*. Talvez, em uma primeira visada, a característica que mais se sobressaia nesta obra seja aquela cujo título já enuncia: a cor. A pintura é quase monocromática, sem jamais ser monótona – o rosa, cadenciado em suas mais diversas matizes e tonalidades, banha toda a superfície da pintura. Mas, uma vez que a bruma rosada se divisa e lançamos outro olhar à pintura, somos absorvidos pela familiaridade com os elementos da imagem (a ponto de não falarmos mais de pintura, mas de banheira, pérolas e polvos), ao mesmo tempo que pelo estranhamento por vê-los numa mesma narrativa. Não nos ateremos aqui a toda riqueza possível de ser lida em *Banheira*; mas interessa-nos que as sensações de familiaridade e estranhamento, que brevemente levantamos acima, ocorrem, em grande parte, devido a um aspecto marcante na pintura de Egreja: sua figuratividade, tendendo ainda para um certo grau de realismo – ou seja, ela é capaz de indicar com bastante verossimilhança objetos que nos são familiares fora dela.

Semioticamente, a análise da relação entre a imagem-signo e aquilo que a nossa experiência diz ser o tipo de coisa a que ela se refere (objeto do signo) é orientada pela tríade ícone, índice símbolo<sup>9</sup>. De acordo com Santaella (2002), podemos então destacar na pintura uma relação primeiramente icônica entre a imagem e tais objetos, pois os signos nela contidos representam elementos encontráveis no mundo exterior à pintura,

---

<sup>9</sup> Consultar a esse respeito Santaella (2002, cap. 1 e 2) e, também, Santaella (1995, cap. 4).

através da similaridade inerente à referencialidade - característica principal do ícone e responsável por aquela sensação de familiaridade:

Ícones (isto é, signos icônicos) substituem tão completamente seus objetos a ponto de se distinguirem deles com dificuldade. [...] Assim, quando contemplamos uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e ela é para nós, por um momento, puro sonho – não uma existência particular nem geral. Nesse momento, estamos contemplando um ícone. (CP 3.362 apud SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 144).

Mas, se o alto grau de realismo da imagem, de um lado, prove essa familiaridade e a momentânea perda da consciência de que se trata de uma pintura e não das coisas em si, de outro, quando o tempo impõe um distanciamento, exige ver aquilo que está diante dos olhos como outro, como imagem e não como coisa. O que leva a pensar que aquela aproximação só foi possível porque as imagens de Egreja são dotadas de tal riqueza de detalhes que poderiam nos levar a pensar em registros zoomórficos, não fosse o contexto da narrativa, inclusive com expressão da vivacidade dos seres representados, que é comum em tais registros. Isso conduz a um segundo tipo de referencialidade, o indicial, embora não se trate, no sentido peirciano do termo, de um índice genuíno, mas, degenerado; isso porque esse modo como as imagens referenciam o objeto, observam Santaella e Nöth (1998, p. 148-149), é análogo àquele da pintura mais realista (índices degenerados), que referencia o objeto sem, contudo, estabelecer uma conexão existencial com ele, tal como uma fotografia desse objeto (índices genuínos).

Aliás, o signo indicial também responde pela relação entre o próprio processo que gerou a obra e os documentos, pois, como coloca Salles (2008, p.39), eles são “retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. Sendo o foco da nossa análise o percurso que a artista estabeleceu com a fotografia como referência visual durante o processo criativo, são estas relações indiciais que buscamos compreender através dos documentos obtidos via Instagram.

*Banheiro* faz parte de uma série de pinturas em grandes formatos, intitulada *Jacarezinho 92*, que Egreja produziu entre 2016 e 2017. Em seu Instagram, a artista postou farto material sobre as sete pinturas que compõem o conjunto, tanto na época em que estavam

em processo, como também ao divulgar a exposição<sup>10</sup> em que foram levadas a público e, ainda, nos anos seguintes, rememorou diversas vezes o processo e a mostra (como nas figs. 02, 04 e 05). Assim, foi possível estabelecer que a série tem não só um conceito que lhe dá unidade, mas também que as etapas dos processos que as geraram seguem algo como um método.

Como em grande parte da produção de Egreja, em *Jacarezinho 92* vemos ambientes internos, pertencentes ao que parece uma residência, com muitos elementos que causam familiaridade (do tipo “já estive num lugar parecido”), permeados por outros que geram a quebra dessa familiaridade – como em nossa *Banheira Rosa com Polvos*, em que um tão comum banheiro antigo de azulejos rosas parece ter sido abandonado e tomado por polvos e colares de pérolas. Mas há duas peculiaridades no processo criativo das pinturas da série que pudemos levantar nos documentos. Uma é que todos os ambientes foram pintados tendo como referência cômodos, mobiliários e objetos situados em uma mesma residência, que era a casa onde os avós de Egreja moraram por muito tempo (o título da série faz referência ao endereço) e que há alguns anos a artista vinha ocupando como ateliê. O que nos leva à segunda peculiaridade: em seus trabalhos anteriores, a artista também criava ambientes residenciais, como que abandonados e tomados por flora e/ou fauna inusitados, mas para pensar a visualidade que estas pinturas teriam, lançava mão de colagens digitais, montadas a partir de fotografias diversas encontradas principalmente na internet; já para todas as pinturas de *Jacarezinho 82*, ela continuou recorrendo à fotografia como referência visual, mas ao invés das colagens, partiu para complicadas encenações de suas ideias.

Entre os documentos coletados no Instagram, é possível ver páginas de um caderno em que a artista registrava possibilidades para as futuras pinturas, como na fig. 02, onde há diversas anotações que depois reconhecemos materializadas nas telas de *Jacarezinho 92*, e entre elas destacamos uma palavra no canto inferior direito da imagem: polvos. Assim, dentro do método que levantamos ter se repetido para todas as pinturas da série, uma vez que a artista tinha em mente elementos visuais que gostaria que compusessem cada pintura, uma equipe pertinente àquilo que ela imaginou era chamada para literalmente

---

<sup>10</sup> A mostra *Jacarezinho 92* ocorreu entre 30 de março e 23 de maio de 2017, na Galeria Leme, em São Paulo/SP. Imagens de todas as obras que compõem a série podem ser acessadas, de forma pública, no próprio *feed* do Instagram de Ana Elisa Egreja (@anaelisaegreja)

construir esta situação imaginária. No caso da pintura que analisamos, portanto, o banheiro da casa foi realmente ocupado por polvos - alugados e acompanhados por criadores profissionais - como podemos vislumbrar na fig. 02. Além dos animais, outros elementos cenográficos também foram cuidadosamente dispostos, iluminados e fotografados, tudo sob a direção de Egreja. Uma das fotografias resultantes deste processo serviu de referência visual a *Banheiro Rosa com Polvos*.

Vários registros do Instagram dão conta de que a fotografia referencial acompanha a fatura das pinturas de Egreja não só no momento de fazer o desenho estrutural para o qual elas servem de base, mas por todo o processo. Em diversas imagens, vemos, em meio a tintas, pinceis e outros objetos típicos de ateliês de pintura, um notebook perfeitamente integrado ao ambiente, como na fig. 03. Em outras fotos e vídeos, vemos a artista pintando com o notebook ao lado, e por vezes, é possível ver na tela de seu computador um detalhe ampliado de uma fotografia. Mas, para além destes indícios documentais, comparando a pintura com fotografias como a da fig.02, percebemos que o grau de convencimento e inserção do espectador no ambiente - que a artista alcança através da ilusão de iluminação, volumes, texturas, profundidades, entre outros atributos estranhos ao bidimensional físico da tela - dificilmente seria possível de se obter sem ter como base constante uma referência visual frente aos olhos.

Neste ponto, cabe reconhecer que dois tipos de relações indiciais importantes comprovam-se no processo, retomando aqui a distinção entre índices genuínos e referenciais apresentada por Santaella e Nöth (1998, p.148), que tomam como protótipo da imagem indexical a fotografia, mas, reconhecem que também a pintura realista ocupa o primeiro plano na indexicalidade; porém, é só na fotografia que a conexão imagem x objeto “é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade a partir das leis da ótica. Na pintura realista não há uma tal causalidade. A relação entre imagem e objeto não é existencial, mas referencial”.

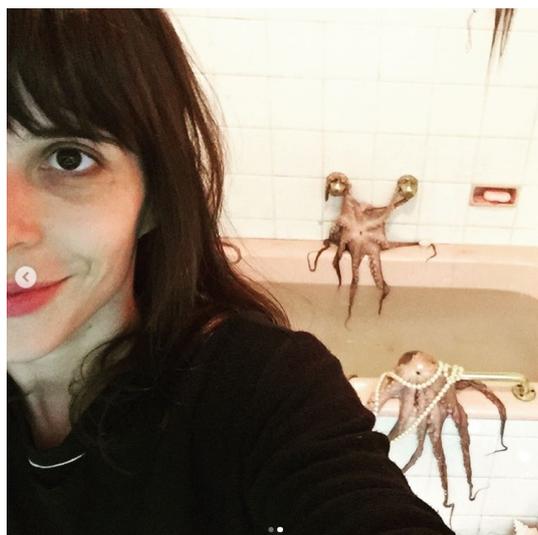
Ainda de acordo com os mesmos autores (1998), nesses casos, não é o aspecto de similaridade com o objeto que constitui a função sígnica principal, e sim o caráter indexical. As duas relações de tipo indexical são relevantes nesta análise: uma que se dá entre a imagem (fotografia) em que Egreja apoiou-se e algum momento da encenação por ela regida; e outra que se dá entre esta imagem fotográfica e a pintura *Banheira Rosa com*

*Polvos*, não de forma plenamente fiel a essa fotografia, mas mantendo elementos que estão na fotografia e garantem a conexão com ela, e, por conseguinte, com a encenação que um dia houve. No primeiro caso, retomando a base fenomenológica que já abordamos, a segundidade é uma relação existencial, e o índice é genuíno; no segundo caso, sendo a segundidade uma referência, temos um índice degenerado.

Seguindo esse caminho, temos que o processo criativo se dá da coisa arranjada/materializada segundo a imaginação da artista (relação icônica entre a materialização e a imaginação), para um signo indicial desta materialização, que se cola nela por uma relação causal (fotografia da coisa) e, em seguida, se afasta por meio da relação referencial produzida pela pintura, desenhando um percurso em que, talvez, de um modo que pode parecer paradoxal, justamente essas muitas mediações e esse afastamento sejam necessários para uma aproximação entre a pintura e aquela imaginação da artista que está na sua origem.

A pintura, dessa perspectiva, é um signo icônico-indicial, semelhança e rastro, de algo que se instalou na imaginação em algum momento da criação ou, talvez, já estivesse guardado na mente da artista antes, tendo encontrado no processo um modo de aparecer. Comparando novamente pintura e fotografia, percebemos que o banheiro fotografado especialmente para o processo criativo de *Banheiro Rosa com Polvos* é, na verdade... branco. Isso nos leva a uma inferência importante: a de que, apesar de muitas decisões conceituais e visuais serem tomadas num momento da criação que antecede o ato de colocar tinta na tela, isso não significa que a fotografia engesse a pintura propriamente dita, fazendo dela um ato mecânico de reprodução de uma linguagem em outra. Criar, sem referência, uma atmosfera convincente de cor, como a que vemos em *Banheiro* (e que aliás foi o primeiro apontamento desta análise), é tarefa para quem tem enorme intimidade com a fatura de pinturas e com a História da Arte. É, talvez, o toque de mestre que mais afaste a obra do aspecto fotográfico e a coloque no universo particular da pintura de Ana Elisa Egreja – autorretratada, no melhor estilo Instagram, na fig. 06.

**Fig. 06** – *Postagem no feed em 15 de dezembro de 2017. Ana Elisa Egreja.*



**Fonte:** Egreja (2017b)

### **Considerações Finais**

A Crítica Genética nunca tem acesso direto ao processo que rege a criação de uma obra de arte, mas apenas a alguns de seus signos - e o pesquisador busca levantar e investigar todos os que lhes são possíveis acessar. No caso deste artigo, restringimos os documentos do processo de *Banheiro Rosa com Polvos* exclusivamente àqueles obtidos através do perfil de Instagram da artista que criou a pintura, de forma a experimentar mais plenamente esta possibilidade de fonte documental, que se abriu ao pesquisador nos últimos anos. Aplicamos as metodologias da Crítica Genética a esta fonte, adaptando-as quando necessário ou pensando especificidades que o Instagram exigiu – como a necessidade de se visitar diariamente o perfil de Egreja, em busca de documentos efêmeros que pudessem ser postados nos *stories*.

A análise, como já foi colocado, também não explora todos os tipos de relações possíveis de se estabelecer entre a obra e seu processo criativo, tendo selecionado aquelas que se mostraram mais proeminentes para tratar da relação entre esse processo e a fotografia. É em razão desse recorte que, embora tenhamos iniciado a análise abordando relações semióticas entre obra e seus objetos de referência, estas avançaram apenas o suficiente para apontar alguns aspectos icônicos e indiciais, estabelecidos como ponto de partida para desviar do caminho do significado da obra para o do processo criativo.

Mas, mesmo guardados estes limites, pode-se afirmar que, ao observar os meandros da criação de *Banheiro rosa com polvos*, quando em contato com a materialidade desse processo registrada através de documentos abertos a público pela própria artista, pudemos conhecer melhor a pintura, e, especialmente a relação que a artista estabeleceu-se com a fotografia que lhe serviu de referencial. Não há, assim, a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para um fenômeno de tamanha complexidade, tal qual é qualquer processo de criação; mas, outrossim, discorreremos aqui sobre a tentativa de se aproximar, partindo de um perfil de Instagram - uma fonte documental não tradicional e cheia de peculiaridades - do processo responsável pela geração de uma obra de arte.

## REFERÊNCIAS

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

EGREJA, Ana Elisa. **[Uso de imagens em artigo para publicação]**. Instagram: @anaelisaegreja. 25 jul. de 2020. 22:30. 1 mensagem de Instagram.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem no feed em 15 de dezembro de 2017**. São Paulo, 15 dez. 2017b. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>. Acesso em: 23 set. 2019.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem no feed em 17 de abril de 2017**. São Paulo, 17 abr. 2017. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>. Acesso em: 23 set. 2019.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem nos stories em 16 de agosto de 2020**. São Paulo, 16 ago. 2020a. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>. Acesso em: 16 ago. 2020.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem 1 nos stories em 27 de bril de 2020**. São Paulo, 27 abr. 2020b. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>. Acesso em: 27 abr. 2020.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem 2 nos stories em 27 de bril de 2020**. São Paulo, 27 abr. 2020b. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GALERIA LEME. **Ana Elisa Egreja**. 2020. Disponível em: <http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/>. Acesso em: 08 set. 2020. Página da artista representada.

GRÉSILLON, Almuth. **Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética**. Estudos Avançados. São Paulo, USP, 1991.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.

JUSBRASIL. **Cyberstalking**. 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/27234202/cyberstalking>. Acesso em: 11 ago. 2020.

LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes. **Revista comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 4, n.10. p.23-40, 2007.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Coleção Cíbercultura. Porto Alegre. Sulina. 2009.

SALLES, Cecília. Arquivos nos processos de criação contemporâneos. *In*: 21º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **Anais**. Rio de Janeiro, RJ. 2012. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/>. Acesso em: 05 jul. 2020, p. 750 -762.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008a.

SALLES, Cecília. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2008b.

SALLES, Cecília. **A complexidade dos processos de criação em equipe**. 2016. 167 p. Relatório (Pós-Doutorado) - Escola De Comunicações e Artes. Universidade De São Paulo. São Paulo, SP.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras. 1998.

STATISTA. **Instagram - Statistics & Facts**. 2020. Disponível em: <https://www.statista.com/topics/1882/instagram/>. Acesso em: 8 set. 2020.

#### NOTAS DE AUTORIA

**Priscilla de Paula Pessoa** ([priscilla.pessoa@ufms.br](mailto:priscilla.pessoa@ufms.br)) - Bacharel em Artes Visuais, mestre em Estudos de Linguagens e doutoranda em Estudos de Linguagens (UFMS). É professora adjunta nos cursos de Artes Visuais/UFMS, nas áreas de História da Arte e Pintura, com pesquisa sobre processos criativos na pintura.

**Eluíza Bortolotto Ghizzi** ([eluzabortolotto.ghizzi@gmail.com](mailto:eluzabortolotto.ghizzi@gmail.com)) - Arquiteta, doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da FAALC/UFMS, membro do Centro de Estudos de Pragmatismo (PUCSP/CNPq).

#### Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?

PESSOA, Priscilla de Paula; GHIZZI, Eluíza Bortolotto. Crítica Genética e documentos obtidos no Instagram: estudo de caso a partir do perfil da artista Ana Elisa Igreja. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 178-201, 2021.

#### Contribuição de autoria

Priscilla de Paula Pessoa: concepção e elaboração do manuscrito; análise de dados; discussão dos resultados; revisão e aprovação.

Eluíza Bortolotto Ghizzi: revisão e aprovação.

#### Financiamento

Não se aplica.

#### Consentimento de uso de imagem

Fig. 1 – Banheiro rosa com polvos. Ana Elisa Igreja. Óleo sobre tela. 190 x 220 cm. 2017. Foto: Filipe Berndt. Fonte: Galeria Leme (2020).

Fig. 02 – Postagem nos stories em 16 de agosto de 2020. Ana Elisa Igreja. Fonte: Igreja (2020b).

Fig. 03 – Postagem no feed em 17 de abril de 2017. Ana Elisa Igreja. Fonte: Igreja (2017).

Fig. 04 – Postagem 1 nos stories em 27 de abril de 2020. Ana Elisa Igreja. Fonte: Igreja (2020c).

Fig. 05 – Postagem 2 nos stories em 27 de abril de 2020. Ana Elisa Igreja. Fonte: Igreja (2020d).

Fig. 06 – Postagem no feed em 15 de dezembro de 2017. Ana Elisa Igreja. Fonte: Igreja (2017b).

#### Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

#### Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

#### Histórico

Recebido em: 28/09/2020

Aprovado em: 31/08/2021