MÍDIAS E VISUALIDADES EM AÇÃO:

saberes, práticas e formas de circulação

Iara Lis Schiavinatto
Organizadora



LPPE Laboratório de Pesquisa e Práticas de ensino

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mídias e visualidades em ação [livro eletrônico] : saberes, práticas e formas de circulação / organizadora Iara Lis Schiavinatto. -- Rio de Janeiro : Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino (LPPE), 2026.
PDF

Vários autores.
Bibliografia
ISBN 978-65-981437-2-5

1. Comunicação 2. Cultura visual 3. Divulgação científica 4. Imagens 5. Mídia 6. Mídia - Criação 7. Mídia digital I. Schiavinatto, Iara Lis.

26-411154.2 CDD-302.23

Índices para catálogo sistemático:

1. Mídia : Comunicação de massa : Sociologia 302.23

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB - SP-010133/O

MÍDIAS E VISUALIDADES EM AÇÃO: saberes, práticas e formas de circulação © 2026 por Iara Lis Schiavinatto (Organização) está licenciada sob Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional. Para visualizar uma cópia desta licença, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

LIVRO NATO-DIGITAL
INTERATIVO

Dica: clicando no número da página retorna ao sumário.

Projeto e Coordenação Geral
Iara Lis Schiavinatto

Projeto Editorial
Iara Lis Schiavinatto
Lucas Ogasawara de Oliveira
Tania Arrais de Campos

Projeto Gráfico e Diagramação
Traço Publicações e Design - Flávia Fábio e Fabiana Grassano

Design e Diagramação do Catálogo
Aninha de Carvalho

Agradecimentos
Denise Carvalho
Gabriela Aparecida de Souza da Silva
Giovana Marília Moura de Alencar
Keio University Graduate School of Media Design (KMD)
Kouta Minamizawa
Maria Carolina Torres Vianna
Maria Luiza Robles Arias
Melissa Vessalli Merlim
Murilo Monte Zuccon
Samuel da Fonseca Martins
Sulamita de Oliveira Michenin
Thais Alves Santos
Vinicius Garcia do Nascimento
Vitória Andrade de Freitas
Yoko Ikenoue

Fotografias
Bruna Carpigiani Bruno
João Pedro Fontes Saco
Gabriel Lima
Samuel da Fonseca Martins
Vinicius Garcia do Nascimento

Este livro é um dos resultados do PQ/CNPq vigente de Iara Lis Schiavinatto. Ele aborda a sistematização de uma pesquisa metódica sobre visualidade conjugada a culturalização das temporalidades, como políticas de memória e de história.

O Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino funciona, na UERJ, desde 2002. Ao longo dos anos passou a agregar, ao seu caráter extensionista, reflexões e agendas de pesquisa sobre temas contemporâneos e, mais recentemente, acerca de questões que envolvem as dinâmicas sociais de circulação das ideias e de seus portadores, as interlocuções entre universidade e sociedade (e as tensões que essa relação necessariamente implica) e as aberturas metodológicas e epistêmicas que circunscrevem o contato entre disciplinas, práticas de produção e circulação intelectual e os diferentes atores sociais e políticos implicados nessas dinâmicas. O Repositório Digital do LPPE é uma iniciativa voltada à organização, preservação e disponibilização de fontes, acervos, bases de dados e materiais produzidos no âmbito das pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino em História. Concebido a partir dos princípios da Ciência Aberta e das Humanidades Digitais, o Repositório busca ampliar o acesso ao conhecimento histórico, garantir maior visibilidade à produção acadêmica do LPPE e de seus parceiros e oferecer uma infraestrutura digital capaz de integrar documentação, dados de pesquisa e produtos de divulgação científica.

Sumário

PARTE 1. Introdução 6

Formação Partilhada e Imaginação Crítica em Estudos de Mídia e Visualidades 7

Entre a Sala de Aula e a Exposição: Contexto de Produção 10

Cuidar, Aprender, Expor: A Experiência Formativa de Mídias e Imagens em Ação 21

Programa da Disciplina História e Imagem: Laboratório de Cultura Visual e Mídia 29

A Contribuição da Exposição Mídias e Imagens em Ação no Desenvolvimento da Extensão Universitária 34

Cultura Visual no Ensino Superior em Ciência 36

Curadoria de Memórias Sensíveis 38

PARTE 2. Exposição: *Mídias e Imagens em Ação*, 2025 40

Unimídia e a Experiência Formativa: Entre Fazer, Pensar e Expor 89

Resenhas sobre Exposição *Mídias e Imagens em Ação* *94*

Processos de aprendizados em Ação: Notas sobre a visita à exposição "Mídias e Imagens em Ação", na BORA/Unicamp. 94

Olhar, Imagens e Mensagens: As Partes Acionárias e o Movimento Interno que Emerge 100

Exposição *Mídias e Imagens em Ação* – artefatos visuais, atração e dispositivo 101

Ferro, Cor e Memória: cultura visual emergente 103

PARTE 3. Agenciamentos, Arquivos e Inteligências 105

Materialidade das Imagens, Circulação dos Saberes e Responsabilidades Públicas 106

Ecologias da Imagem: Visualidades, Técnica e Experimentação no Ensino–Pesquisa–Extensão 108

Entre Temporalidades e Materialidades: Ecologias de Mídia e Práticas de Visualização na Exposição 114

Entre o Arquivo e a Cena Expositiva: Curadoria, Materialidade e Disputas do Visível 123

Arquivos e Coleções como Dispositivos de Poder: Materialidades, Silenciamentos e Tecnologias 124

Violência na Visualidade: Curadoria como Prática de Ver e Desver ... 127

Co-dependências e Interdependências entre Mídias, Imagens e IA: Recursos Naturais e Trabalho Humano 132

Agenciamentos Entre Mídias, Imagens e Inteligências Humanas e Não-humanas 134

Mídias e Imagens Seguem em Ação 137

Fontes e Bibliografia 139

Fontes 139

Bibliografia Citada 140

Sobre os autores 143

PARTE 1

Introdução



Formação Partilhada e Imaginação Crítica em Estudos de Mídia e Visualidades

Iara Lis Schiavinatto
Lucas Ogasawara de Oliveira
Tania Arrais de Campos



Figura 01: Visitantes debruçados sobre a vitrine da estação Daguerreótipo.

O que acontece quando uma disciplina de graduação se transforma em laboratório de imagens, mídias, acervos e exposição? Este e-book nasce dessa experiência, realizada no curso de graduação da Midialogia do Instituto de Artes da Unicamp, no primeiro semestre de 2025. Ao longo do semestre, investigar, documentar, analisar, selecionar, montar e escrever foram práticas inseparáveis: cada uma delas produzia novas perguntas e fazia rever as anteriores. A disciplina articulou, assim, referenciais das visualidades e dos estudos de mídia; a atenção às formas históricas de produção, circulação, recepção e consumo das imagens e às políticas de história e memória que as atravessam; o trabalho



Figura 02: Estudantes durante uma das aulas teóricas da disciplina.



Figura 03: Professora e tutores da disciplina apresentando aos estudantes a planta baixa do espaço expositivo da BORA.

direto com acervos, museus e coleções; e a experimentação de procedimentos curatoriais e expográficos. O projeto da exposição foi pensado como um processo iterativo, feito de aproximações, deslocamentos, escolhas e retornos entre pesquisa, conceituação e espacialização. O resultado não é apenas o registro de um curso ou de uma exposição, mas a reunião de textos e experimentos que tornam visível uma aposta pedagógica: aprender a pesquisar imagens e mídias fazendo, testando, deslocando e compartilhando modos de ver.

Essa experiência se organizou em quatro eixos que se entrelaçaram ao longo do percurso. O primeiro foi o conceitual, que nos levou a pensar as imagens e as mídias em sua historicidade, atentando para seus modos de produção, circulação, difusão, recepção e consumo, bem como para as políticas de história e memória que as constituem. O segundo foi o colecionista, marcado pelo encontro com acervos, museus e coleções e pela compreensão de que ensinar e pesquisar também significa estabelecer relações concretas com instituições, objetos, documentos pessoais e públicos, fazendo da extensão uma dimensão efetiva da formação. O terceiro foi o metodológico e pedagógico, no qual experimentar procedimentos de investigação, documentação, análise e curadoria significou aprender fazendo, testar hipóteses, rever escolhas e construir coletivamente problemas e respostas. O quarto foi o expográfico, que transformou a pesquisa em espaço e fez da exposição um processo de pensamento: selecionar, aproximar, deslocar, montar e espacializar as obras produziu novas relações e, com elas, novas possibilidades de leitura. Mais do que etapas sucessivas, esses quatro eixos funcionaram em permanente interlocução, fazendo da disciplina um laboratório

no qual pesquisar, ensinar, criar e expor constituíram movimentos de um mesmo processo.

Como laboratório, a disciplina articulou os estudos de visualidades e de mídia a uma prática sistemática de investigação sobre os modos de ver e os regimes de visibilidade que organizam a experiência contemporânea. Nesse percurso, o arquivo foi tomado como dispositivo — com suas tecnologias, seleções, ordenamentos e formas de mediação — capaz de produzir não apenas documentos, mas também modos de conhecer, lembrar e tornar visível. As atividades envolveram pesquisa em acervos e coleções, análise de materiais visuais, exercícios curatoriais e o desenvolvimento de um projeto expográfico a partir dos objetos e documentos encontrados nessas coleções. Assim, o contato com os acervos não constituiu apenas uma etapa da pesquisa: tornou-se parte do próprio processo de formular perguntas ao estabelecer relações e experimentar formas de apresentação.

As discussões em sala de aula partiram de algumas noções fundamentais — artefato visual, arquivo, visualidade, materialidade, temporalidade e espacialidade — para investigar como os objetos visuais se constituem e ganham sentido em contextos sociais e historicamente situados. Nessa perspectiva, as imagens não foram tomadas como objetos passivos ou meramente representativos, mas como formas materiais e relacionais: como são produzidas, arquivadas, mediadas, postas em circulação, apropriadas e reinterpretadas por dispositivos técnicos, sociais, econômicos e ambientais. Essa compreensão deslocou também o olhar sobre os objetos reunidos na exposição, entendidos como mídias ativas, isto é, como artefatos que fazem circular e que articulam temporalidades, afetos e saberes, estabelecendo relações entre sujeitos, objetos, espaços e experiências. Olhar para esses objetos significou indagar o que representam, privilegiando, contudo, suas linhas de força: o que fazem, que relações produzem, que memórias mobilizam e que modos de ver tornam possíveis.

Entre a Sala de Aula e a Exposição: Contexto de Produção

Iara Lis Schiavinatto
Lucas Ogasawara de Oliveira
Tania Arrais de Campos

Figura 04: Mídias e Imagens em Ação no espaço expositivo da BORA. Do primeiro ao último plano, vê-se as estações Cor, Daguerreótipo, Ferro e Hercule Florence.



O e-book enfoca a exposição *Mídias e Imagens em Ação*, realizada na Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (BORA) da Unicamp, entre 2 e 10 de junho de 2025. A mostra resultou de um processo coletivo em que a sala de aula se expandiu para o espaço público da biblioteca e da Unicamp, articulando práticas de experimentação, reflexão e montagem no campo das mídias e das imagens. A exposição constituiu-se como um laboratório de pensamento em ação, no qual reflexão teórica e exercício prático se entrelaçaram, notadamente durante o processo de montagem. As discussões críticas e metodológicas alimentaram a criação, enquanto as dinâmicas de montagem, devolveram novos sentidos às questões conceituais que as orientavam, mantendo sempre, como horizonte, a problematização da configuração e dos protagonismos dos públicos envolvidos.

A vocação pública de produção, transmissão e partilha de saberes do projeto se afina com a posição da própria BORA. Danielle Thiago Ferreira, parceira, que coordena esta Biblioteca, comentou:

> "Consideramos, em nosso entendimento, que a Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (BORA) mostrou ser um espaço especialmente significativo para a exposição Mídias e Imagens em Ação, realizada pelos estudantes do curso de Midialogia do Instituto de Artes da Unicamp. A escolha da BORA como sede da exposição ampliou o alcance do projeto ao conectá-lo com a missão da biblioteca: preservar, valorizar e difundir o patrimônio bibliográfico, artístico e cultural da universidade. Ao acolher uma mostra que explora as mídias e suas relações com as imagens contemporâneas, a BORA reafirma seu compromisso não apenas com a conservação e salvaguarda, mas também com a ativação de seu acervo e espaço como lugar de diálogo, criação e experimentação. A realização de exposições na biblioteca é parte fundamental de seu trabalho de difusão, pois promove o encontro entre públicos diversos, fomentando a interdisciplinaridade e o acesso crítico ao conhecimento, o que reforça a função da Biblioteca como *um espaço vivo de trocas intelectuais e artísticas na Universidade."*

Mídias e Imagens em Ação convida a uma reflexão crítica sobre como os artefatos visuais permanecem, transformando nossa compreensão do mundo contemporâneo. Através dos acervos selecionados, os itens exibidos transitam entre o raro e o comum, o único e o massificado, o preto & branco e a cor. A mostra privilegia as materialidades visuais, destacando suas formas de produção, circulação, consumo e massificação em seus respectivos tempos, em um diálogo diacrônico e sincrônico com questões contemporâneas. Nesse movimento, o passado não aparece como algo simplesmente conservado: é recomposto no presente pelas relações estabelecidas entre objetos, temporalidades, espaços e olhares.

Essa operação de recomposição do passado no presente ganhou forma concreta no percurso expográfico, organizado em seis estações. Cada uma delas estabeleceu relações entre artefatos visuais do século XIX e as culturas das mídias contemporâneas, fazendo dos objetos e de suas materialidades pontos de partida para experimentar diferentes temporalidades, técnicas e modos de ver. Na exposição, foram produzidas seis estações, cada uma articulando materiais de arquivo do século XIX e relações materiais com mídias contemporâneas, atravessadas por suas dinâmicas de poder. A primeira foi dedicada a Hercule Florence, ressaltando sua inventiva pesquisa imagética na Vila de São Carlos - hoje

na cidade de Campinas. Foram expostas duas câmaras escuras montadas pela artista visual Ana Angélica Costa, produzidas em uma oficina realizada pelo pesquisador Roger Sassaki, a partir de descrições e desenhos de Florence. Uma câmera lúcida também foi disposta para a experimentação do público, que pôde realizar suas próprias reproduções em desenho por meio de um mecanismo utilizado por viajantes, artistas, artistas amadores, desde meados do século XVIII, nas viagens, na pesquisa de campo, na apreciação da natureza e nos espaços domésticos.



Figura 05: Vitrine da estação Ferro, com exibição do Álbum da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, e de ferrótipos, das coleções do Centro de Memória da Unicamp e de Marli Marcondes.

Na sequência, a estação focada no Ferro apresenta seis exemplares de ferrótipos[1] em variações de tamanho e uso. Há *cartes de visite* e ferrótipos colorizados, provenientes do acervo do Centro de Memória da Unicamp (CMU) e da coleção de Marli Marcondes.[2] Também do acervo do CMU, foi exibido um álbum de fotografias da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, mostrando imagens da confecção de cabines de trem e da construção de linhas férreas na paisagem paulista. Atrás da vitrine onde foram expostas tais imagens, via-se um mapa do Brasil com as atuais estradas de ferro que cortam o país. Quem andava pela exposição também era guiado por uma reprodução de trilhos, instalada no chão da BORA, sugerindo o percurso da exposição e simulando a importância do trem e da ferrovia nos oitocentos, sendo estruturas de transporte de escalas geográficas, econômicas, sociais e políticas variadas – do global ao local.

Em frente à estação voltada à cultura material do ferro, encontrava-se a vitrine da estação Daguerreótipos. Nela, dois exemplares desse gênero fotográfico estavam posicionados em seus pequenos estojos e, entre eles, um manual de coloração de 1858, todos pertencentes à coleção

[1] O ferrótipo é um processo fotográfico no qual a imagem fotográfica, diretamente como um positivo único, é criada sobre uma placa fina de ferro. Tornou-se popular no século XIX devido ao seu baixo custo e à praticidade no manuseio dos materiais, que eram mais resistentes e permitiam um preparo ágil para a execução das fotografias dentro e fora de estúdios.

[2] Marli Marcondes é graduada em Ciências Sociais, museóloga e mestre em Multimeios, especializou-se na conservação e no restauro de fotografias e de obras diversas, com ênfase em processos realizados com sais de prata e em suportes frágeis de diferentes temporalidades. Foi servidora da área fotográfica do CMU. É especialista em processos fotográficos do século XIX e em seus primeiros encontros com o papel. Publicou pesquisas, ministrou cursos e compartilhou seu conhecimento em distintos espaços, sempre orientada pela precisão técnica e pela sensibilidade histórica. Cultiva um olhar de colecionadora que reconhece, nos fragmentos e nas imagens esquecidas, narrativas latentes. Nesse gesto, afirma o ato de reunir, estudar e proteger fotografias como forma de sustentar a continuidade da experiência visual e de assegurar que seus vestígios permaneçam vivos para além de seu próprio tempo.



Figura 06: Estudantes em visita guiada na estação Daguerreótipo.

de Marli Marcondes. Olhando com atenção para aquelas fotografias, era possível perceber a aplicação de cor sobre os retratos, evidenciando o trabalho material de colorização que acompanhava a produção e a experiência dessas imagens. O manual introduz, no conjunto, uma questão da ordem da memória sensível: ao deter-se consistentemente na noção de cor e nas maneiras de produzi-la e nomeá-la, remetia também à necessidade de precisão na descrição das tonalidades, particularmente quando essa nomeação incidia sobre a representação dos sujeitos segundo perspectivas racializadas e racistas. A cor, nesse caso, era um recurso técnico e ornamental, trazendo à tona sua dimensão sensível da memória, que implica modos de reconhecer, classificar e representar corpos na chave científica da raça, colaborando na consolidação da fotografia como uma performance visual colonial.[3] Explorando esse tema, um vídeo-ensaio chamado MANUAL_DAGUERRE produzido pelos alunos foi exibido na estação, permitindo conhecer mais sobre as técnicas de colorização e sobre o daguerreótipo e, ao mesmo tempo, interrogar os sentidos históricos atribuídos à cor e à sua representação.

Neste lado da exposição, ao fundo, a estação Cor aprofundou esse tema, agora aproximando as técnicas e os materiais para a colorização fotográfica analógica e sua passagem para o digital. Um vídeo-ensaio chamado “Colorização: entre o século XIX e o Photoshop”, feito por estudantes do curso, foi projetado sobre a parede e enquadrado por uma moldura. Ele demonstra a aproximação entre os gestos do colorista com seu pincel e pigmentos e os gestos do editor

[3] EDWARDS, Elizabeth. “A fotografia e a performance da história”. ArtCultura, [S. l.], v. 23, n. 42, p. 27–47, 2021. DOI: 10.14393/artc-v23-n42-2021-61871. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61871>. Acesso em 8/09/2026.

de imagens no Photoshop. A estação também exibiu uma caixa de pigmentos da Kodak para colorização manual das fotografias, da coleção de Marli Marcondes, e ofereceu aos visitantes-participantes a manipulação de transparências sobre um retroprojetor. Com as várias camadas transparentes de cor de uma mesma imagem projetada, era possível ver a formação e a variação de sua coloração a partir da sobreposição dos tons.

Seguindo o trilho que guiava a exposição para o outro lado da BORA, havia ainda duas estações. A primeira era introduzida por um grande tecido de parede de nome *Tentando costurar minhas veias* (2024) de Mayara Pereira, estudante-artista

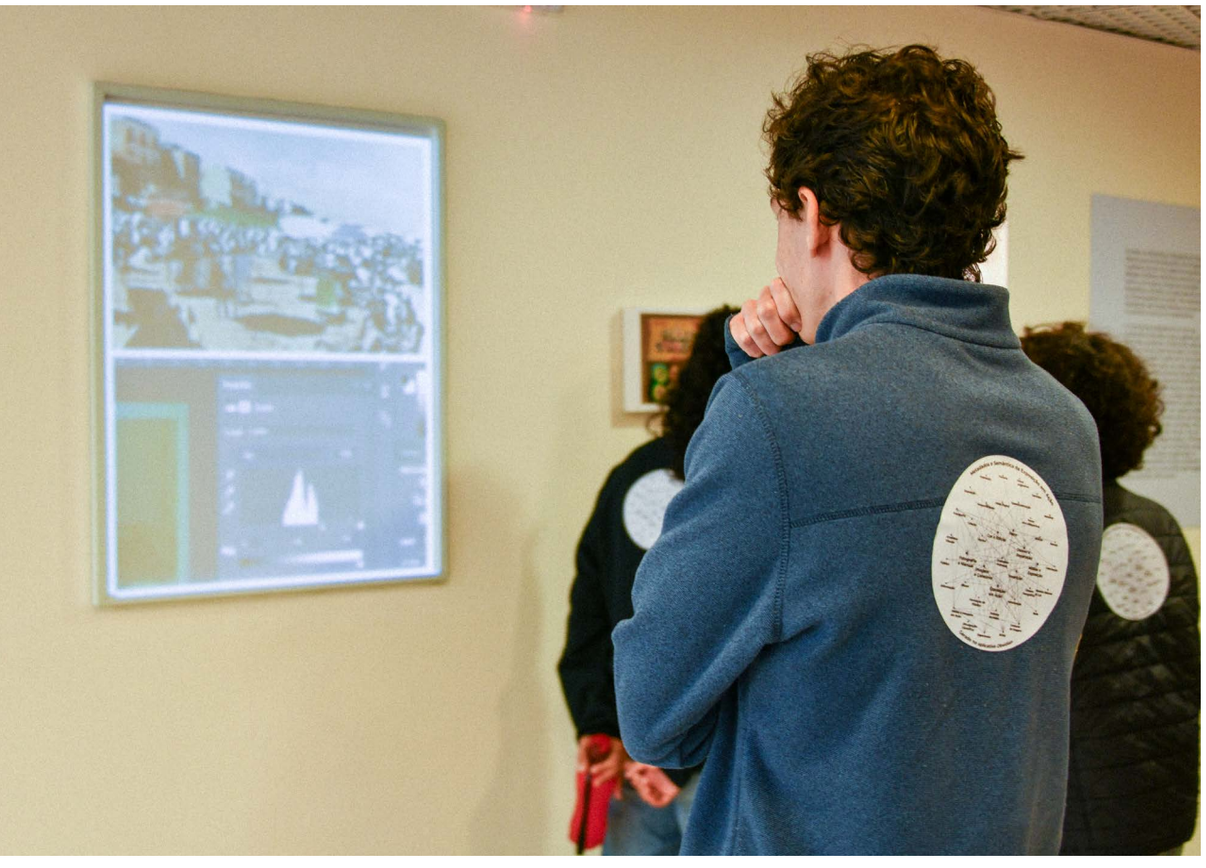


Figura 07: Visitante, com o adesivo da semântica e metadados da exposição colado em suas costas, na estação Cor.

da Midialogia. Na obra, ela montou sua árvore genealógica e geográfica, com imagens de seus parentes e indicações de suas origens quilombolas e indígenas, até a sua chegada na Universidade Estadual de Campinas. Ao lado dela, foi exibida a obra *Danse des Sauvages de la Mission de St. José* (2022) do artista visual e curador Denilson Baniwa. Depois de ver essas duas obras, o visitante se depara com outras duas fotografias, agora do século XIX, de Marc Ferrez — um registro da Exposição Antropológica de 1882 e um retrato de 1876 de uma mulher e seu filho dos povos Aimoré, na época nomeados genericamente de "botocudos", expostos sobre um fundo branco, ao lado de uma fita métrica. Nesta fotografia, que se quer científica e neutra, o filho pequeno se aconchega às costas da mãe. Ela, por sua vez, é desnudada pelo fotógrafo e permanece, assim, na fotografia – tornando-se um objeto de estudo. A sequência da estação opera com a ideia de *ver* e *desver*, com as produções contemporâneas propondo alternativas ao olhar de uma antropologia científica do século XIX.

O gesto curatorial, ao colocar essas imagens em relação, contrapõe diferentes modos de ver-desver. Ele interroga as condições históricas que produziram determinados sujeitos como objetos de conhecimento e, simultaneamente, os modos pelos quais essas imagens foram incorporadas à memória histórica e cultural. Trata-se, portanto, de uma operação que articula política de história e política de memória, pois, ao fazer o passado reaparecer no presente sob outras relações e outros olhares, a montagem desloca sentidos naturalizados, reabre a disputa sobre o que e como se lembra, e cria condições para que esses sujeitos possam deixar de ocupar o lugar que lhes foi atribuído pelo olhar dito científico do século XIX.



Figura 08: Estudantes em visita guiada na estação Exposição Universal.

Por fim, vemos a estação orientada pelo Álbum da Exposição Universal de 1900 em Paris, gentilmente cedido pelo colecionador Jorge Coli.[4] O tema dá sequência às demais estações, contemplando o espetáculo da massiva visitação à Paris moderna. "Cidade-luz", como se dizia. Construída com ferro, vidro e eletricidade, convivia com as simulações de construções de povos de mundos coloniais. Tudo registrado e exibido fotograficamente no Álbum, tema de nosso estudo. As páginas do Álbum aberto exibem uma imagem de uma construção sul-africana "de grande simplicidade" reproduzida na seção colonial nos Jardins de Trocadero, e outra imagem panorâmica do interior do Palais du Génie Civil et des Moyens de Transport, onde foram exibidos meios de transporte "de grande interesse". Ao lado desta vitrine, vemos outras fotografias do Álbum, reproduzidas lado a lado, fixadas sobre uma parede em vidro do espaço expositivo. Um vídeo-ensaio chamado "Álbum 1900" realizado por estudantes do curso trabalhou com essas imagens e com a ideia do espetáculo de massas nesta Exposição Universal. Esta estação ficou situada em uma área envidraçada da BORA.[5] Ao permitir a visão do passeante do espaço da BORA, pelo lado externo, criou-se um efeito visual na parte de fora e de dentro de sobreposição de camadas espaço-temporais entre os trânsitos e as paisagens desta Exposição Universal e da exposição *Mídias e Imagens em Ação*.

Nomeadas as seis estações, cabe dizer que, no plano conceitual, destaca-se a centralidade do arquivo como dispositivo conceitual, metodológico e contemporâneo. O arquivo, enquanto regime de seleção, ordenação e disponibilização de vestígios, estrutura e mobiliza práticas históricas e culturais, mas também condiciona modos de ver e de produzir sentido no presente. Suas materialidades e técnicas de classificação inscrevem temporalidades heterogêneas, que

[4] Jorge Coli é professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e membro da Academia Brasileira de Ciências. Mestre em Histoire de l'art et archéologie pela Université de Provence, doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com Livre-Docência e Titulação em História da Arte e da Cultura pela Unicamp, e pós-doutorado na New York University. Foi professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, que também dirigiu, e professor convidado em diversas instituições internacionais, entre elas Princeton e Panthéon-Sorbonne, tendo sido contemplado com a Chaire des Amériques. É professor honorário da Universidad Nacional de Colombia. Crítico de arte com atuação reconhecida, é membro da Association Internationale des Critiques d'Art e da Association des Historiens de l'Art Contemporain. Recebeu, entre outras distinções, o Prêmio Florestan Fernandes (CAPES), o Prêmio Gonzaga Duque (ABCA), o Prêmio Zeferino Vaz (Unicamp) e o Prêmio Almirante Álvaro Alberto para Ciência e Tecnologia (CNPq/MCTI, categoria Humanas, Sociais, Letras e Artes). Pesquisador CNPq 1A.

[5] A arquitetura destas exposições em larga proporção em Paris foi construída com ferro e vidro. Assim, dois temas presentes em *Mídias e Imagens em Ação* recompunham duas culturas materiais de primeira grandeza do século XIX – como também se via nas *Passagens* estudadas por Walter Benjamin.

mobilizam políticas de história e de memória, circulação e acesso. No contemporâneo, em que a produção visual é massiva e contínua, o arquivo se torna ainda mais decisivo – um dispositivo[6] – para compreender como dados, imagens e documentos são continuamente reinscritos em plataformas digitais. É nesse horizonte que situamos o diálogo entre arquivos oitocentistas e mídias digitais proposto pela exposição. Ao leitor não escapa que no tempo presente a cultura digital é atravessada pela sintaxe da memória (ela opera memória, deleta memórias, recupera memórias, define sua infraestrutura e qualidade em função da extensão dela). Ela ainda informa e molda também o patrimônio digital. A definição deste patrimônio engloba conteúdos nato-digitais tanto quanto aqueles em formatos analógicos que foram digitalizados. Nesta vertente, experimentamos explorar a noção conceitual e processual de arqueologia das mídias[7], notando relações sincrônicas e diacrônicas entre os objetos visuais expostos — provenientes de coleções privadas e arquivos públicos — e experiências visuais contemporâneas, produzidas e/ou compartilhadas continuamente em ambientes digitais, compondo complexos arcos sensoriais acerca da profusão exponencial das imagens na vida social em escala planetária.

A multiplicação incessante de imagens no contemporâneo conduz, forçosamente, a condições específicas de gerenciamento de dados, sendo uma delas a Inteligência Artificial, cujo funcionamento depende de informações acumuladas e catalogadas em grandes centros de processamento (*data centers*). Trabalhamos com diferentes situações midiáticas — fotografias em vários formatos e técnicas, manuais impressos, mapas, vídeo-ensaios, websites, literatura especializada e obras de arte — compondo um programa de estudos sustentado por práticas teóricas e artísticas em permanente interlocução, em sintonia com a proposta de produzir uma exposição de mídias e imagens heterogêneas em ação.

Dessa forma, o argumento de que **memória é esquecimento**, enunciado pelo notável historiador Edgar de Decca (1946-2016), encerra a exposição. Longe de significar apenas uma oposição entre lembrar e esquecer, essa formulação permite interrogar as operações seletivas que constituem toda política de memória: aquilo que se conserva, se arquiva, se torna visível, se coloca no horizonte e se transmite implica, necessariamente, naquilo que é deixado de lado, silenciado, perdido, desaparecido, enevoado, apagado, dormente ou esquecido. Nesse sentido, a política de história também está em jogo, pois toda produção de conhecimento sobre as formas de culturalização das temporalidades e suas recomposições, de agências humanas e não-humanas, de narrativização, de regimes de verdade, políticas de memória e de história conjugadas à linhas de força estão acionadas e enredadas. Entre o excesso contemporâneo de imagens e a impossibilidade de tudo conservar, a exposição encontrou no argumento de De Decca uma chave para pensar criticamente os próprios regimes de verdade, visibilidade e apagamento que atravessam arquivos, mídias, memórias,

[6] AGAMBEN, G. "O que é um dispositivo?" In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. P. 27-51. Chapecó, Argos, 2009; DELEUZE, G. "O que é um dispositivo?" In: Dois Regimes de Loucos. P. 359-369. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2016.

[7] HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (org.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. California, University of California Press, 2011; PARIKKA, Jussi. *A Geology of Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015; PARIKKA, Jussi. *O que é arqueologia das mídias?* São Paulo, Annablume, 2015.

políticas, direitos humanos e civis. Este argumento perpassou a exposição como um todo, como se lê a seguir.



Figura 09: Painel com “Memória é esquecimento”, de Edgar de Decca.

Com esse percurso em vista, podemos retornar à própria concepção e realização da exposição, observando como essas questões se materializaram na seleção, disposição e relação entre os objetos apresentados.

A exposição evidencia práticas visuais e midiáticas, cujas reverberações se prolongam no presente e continuam a ser mobilizadas por diversos usos e reusos. Os objetos exibidos nas instalações funcionam simultaneamente como testemunhos históricos e como imagens e mídias ativas, dotadas de agência e capazes de interpelar o espectador. Nesse conjunto, o daguerreótipo — imagem única e irreproduzível — configura um contraponto tanto à investigação visual de Hercule Florence, desenvolvida em Campinas[8] a partir da década de 1830 e orientada para técnicas de reprodutibilidade e para o “papel inimitável”, quanto à própria cultura digital contemporânea. Uma de suas características é a multiplicação compulsiva, pelo fluxo incessante e pela circulação instantânea de imagens. Embora contemporâneos, Hercule Florence (1804–1875) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) produziram objetos fotográficos distintos, revelando modos diversos de conceber técnica, imagem e mediação na emergência da cultura fotográfica.

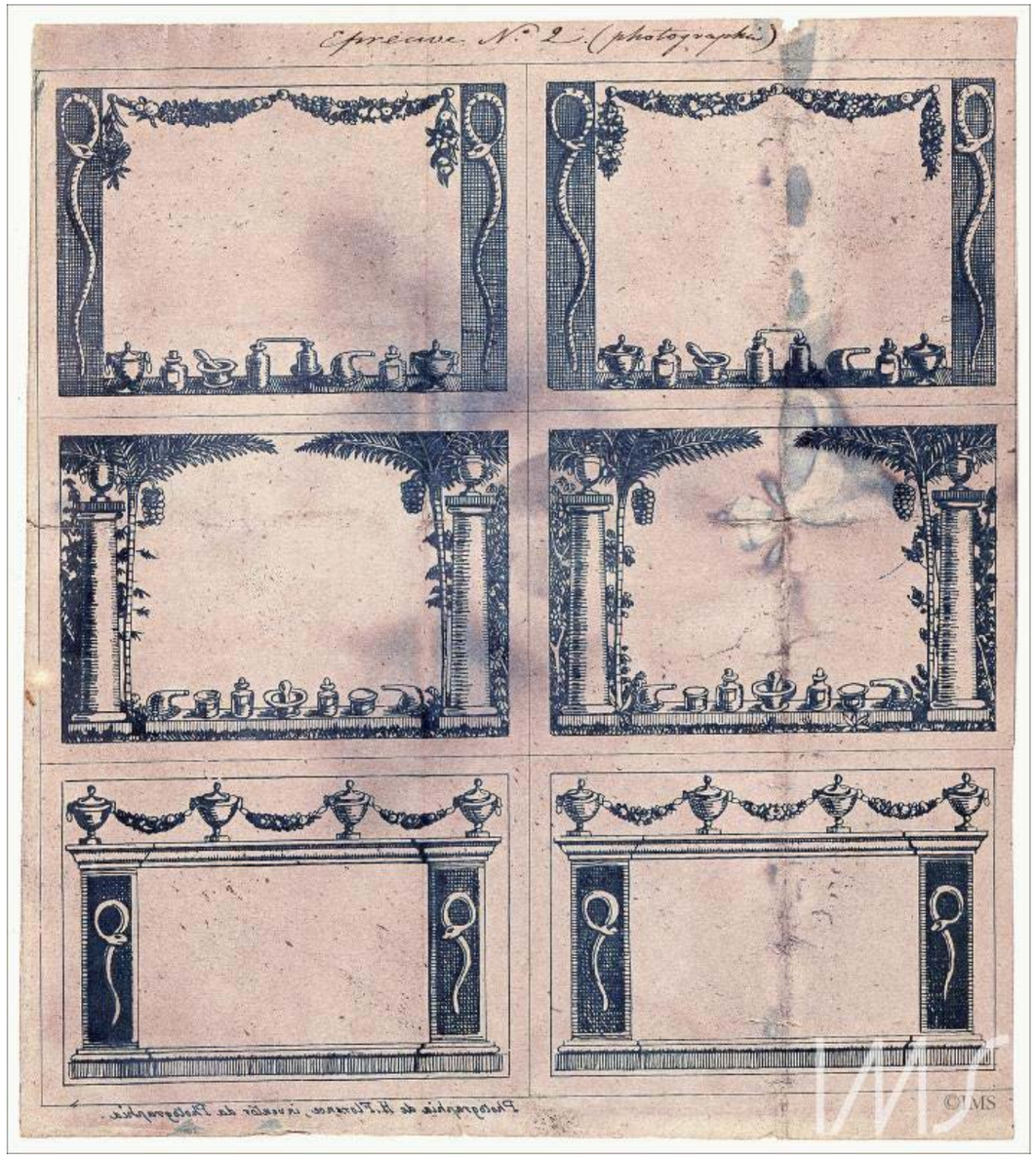


Figura 10: Epréuve N°2 (photographie). Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Hercule Florence, Campinas, 1833. Reprodução: Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/hercule-florence Acesso em: 12/12/2025

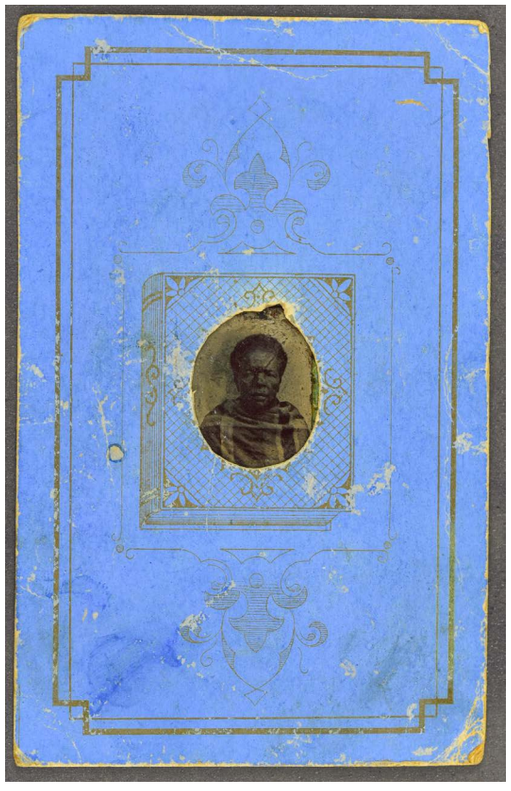
[8] Até o início da década de 1840, Campinas tinha por nome Vila de São Carlos. Aí, Hercule Florence escolheu morar desde 1830 até a sua morte em 1879.



Figura 11 e 12: Hercule Florence. Papel Inimitável, IHF.
Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Papel_inimitavel,_do_acervo_do_Instituto_Hercule_Florence.jpg&sa=D&source=docs&ust=1763980813307889&usg=AOvVaw3Ylm1q3Lm0OWUAjqZ_KJH7. Acesso em: 19/11/2025.

Esse diálogo entre materialidade, técnica e visualidade também aparece nos comentários de estudantes. Considerando o ferro um material que atravessa a modernidade oitocentista, das ferrovias ao ferrótipo, Vitória

Freitas disse que o ferrótipo, vindo do acervo do Centro de Memória da Unicamp, retrata "Mamãe Caetana", mulher escravizada. Forjado sobre um suporte de ferro, complementa a estudante, o retrato inscreve materialmente a presença histórica de sujeitos cujas vidas sustentaram, de modo violento, a formação social e econômica de Campinas. A pequena imagem — concentrada, densa, irredutível — preserva um dos raros vestígios visuais dos rostos negros escravizados na região, convocando o reconhecimento de sua memória, de sua agência e de sua permanência.



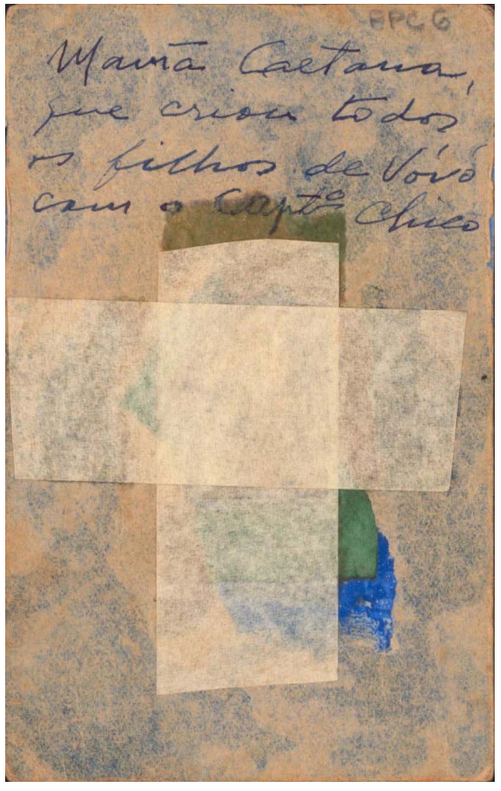


Figura 13 e 14: Autor Desconhecido
Título: [Ferrótipo de mulher escravizada] "Mamãe Caetana"
Ano: [Entre 1860 e 1900]
Procedência: Coleção Família Pompêo de Camargo Neto
Dimensões: 6,9 x 10,9 cm (carte de visite) / 2 x 2,5cm (ferrótipo)
CMU

O ferro também retorna, na análise do estudante Murilo Monte Zuccon, a respeito da estação do parque ferroviário na América Latina entre os séculos XIX e XX, articulando técnica, imagem e condição ambiental. Segundo ele, a malha ferroviária latino-americana, com seus 89 mil quilômetros que transportam anualmente 650 milhões de passageiros e 420 milhões de toneladas de carga, reconfigura estruturas comerciais e sociais dos países onde se implanta. Planejada desde o século XIX, como projeto imperial e meticuloso, sua construção correspondeu a um avanço técnico que se entrelaçou à constituição de modos de ver e representar o mundo. Nesse entrecruzamento, fotografia e engenharia conformam um repertório visual. Nele, a expansão ferroviária aparece simultaneamente como triunfo técnico e como testemunho antecipado da exploração ambiental, que viria a caracterizar o regime climático de eventos extremos no qual nos encontramos.

As imagens — seriadas ou únicas —, ao circularem, tensionam os limites entre tempo, espaço e representação. Ao evidenciarem as co-dependências e coexistências entre meio ambiente e técnica, essas imagens-mídias modificam modos de percepção e modos de operação da memória. Nesse entrecruzamento de materialidades, temporalidades e regimes de visibilidade, impõe-se a pergunta: em que medida essas imagens ainda nos concernem? A experiência estética e crítica da mostra oferece uma resposta afirmativa: elas continuam a nos atravessar e a nos convocar — política, ética e sensivelmente.

Nesta linha, o kit de cores para retoque fotográfico da Kodak e o retroprojetor, presentes na exposição, tensionam a noção de imagem para além da reprodutibilidade mecânica. Tratam de uma imagem projetada, maleável e ajustável,



Figura 15: À direita, caixa da paleta de cores para retoques em fotografias da Kodak em meio a daguerreótipos, da coleção de Marli Marcondes. À esquerda, detalhes das cores da paleta Kodak.

que reaproxima as práticas fotográficas da pintura e de suas técnicas de modulação do olhar. Na estação Cor da exposição, esses dispositivos, assim como os demais objetos apresentados, operam como mediadores entre tempos, materialidades e regimes de visibilidade, conformando um campo expandido no qual mídias heterogêneas, passadas e presentes, continuam a agir e a produzir sentidos.

No conjunto, as estações da exposição convidam a refletir sobre o sentido contemporâneo dessas imagens e mídias em suas respectivas historicidades, contribuindo para a configuração de formas específicas de consciência

histórica. A mostra evidencia o emprego de elementos fotossensíveis e minerais nos processos fotográficos, ressaltando o enraizamento material da imagem na ecologia do mundo. No caso da investigação visual de Hercule Florence, a elaboração da *photographie* coexiste e se arraiga com estruturas sociais excludentes, marcadas pela escravização de africanos, mulatos e indígenas. Nos retratos de povos originários, relidos a partir de perspectivas contra-hegemônicas, buscam ativar outros modos de ver, lembrar e existir.

No geral, as estações buscam afetar a "consciência histórica". Segundo Jörn Rüsen, trata-se da operação mental pela qual se constitui sentido sobre a experiência do tempo, possibilitando aos indivíduos situarem-se na própria vida e no mundo. Essa consciência não é estática: transforma-se de formas tradicionais e exemplares para formas críticas e genéticas, capazes de acolher a alteridade do passado e de compreender a dinâmica das mudanças temporais.[9]

Mídias e Imagens em Ação acontece em um mundo marcado pela digitalização da cultura, pela convergência digital, pela onipresença da internet e pela incorporação massiva da inteligência artificial ao cotidiano desde os anos de 1990. O contraponto entre uma imagem única e irreproduzível e a multiplicação digital — hoje da ordem expansiva de bilhões de registros — ecoa debates sobre a digitalização da cultura, a algoritmização e sua viralidade, bem como sobre a plataformização da vida. Do mesmo modo, a agência das imagens históricas, capazes de interpelar o espectador, aproxima-se, por analogia crítica, da agência maquínica da IA, que também condiciona modos de ver, lembrar e esquecer. A exposição revisita, assim, práticas visuais e midiáticas do passado a partir das inquietações do presente, abrindo espaço para refletir sobre como as imagens e seus usos se reprogramam hoje, em diálogo subjacente com os regimes da inteligência artificial.

A equipe agradece imensamente aos colecionadores Ana Angélica Costa, Jorge Coli e Marli Marcondes, cuja generosidade e colaboração foram fundamentais para a concretização deste projeto.

[9] SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (orgs.). *Jörn Rüsen e o Ensino de História.* Curitiba, Editora UFPR, 2010.

Cuidar, Aprender, Expor: A Experiência Formativa de *Mídias e Imagens em Ação*

Iara Lis Schiavinatto
Lucas Ogasawara de Oliveira
Tania Arrais de Campos



Figura 16: Em frente à BORA, registro da visita dos estudantes da ILUM, junto à professora Ivia Minelli, após a abertura da exposição.

Mídias e Imagens em Ação constituiu-se como um projeto disciplinar, coletivo e colaborativo, concebido como um processo integrado que articula produção, curadoria, divulgação, circulação e reapropriação de imagens — na elaboração, por exemplo, deste e-book e de seus desdobramentos comunicacionais — orientado a ativar sentidos históricos no presente.

Desde sua concepção, o projeto buscou ampliar o diálogo com diferentes públicos e instituições: professores e pós-graduandos do ProfHistória, coordenado pelo professor da UNICAMP Aldair Rodrigues; participantes do Projeto Escola e Cinema, coordenado pelo professor da UNICAMP Wenceslao Oliveira; estudantes de Ensino Médio do Colégio Madre Cecília, em Campinas; e graduandos do 1° semestre da ILUM, em parceria com a professora Ivia Minelli. A mostra também integrou o público da BORA e da Unicamp, além de marcar a abertura da UNIMÍDIA, que acolheu um debate sobre Inteligência Artificial a cargo dos pesquisadores German Alfonso Nunez e Lucas Ogasawara de Oliveira[1].

Nas diferentes estações expositivas instaladas na BORA, os temas foram reelaborados em diálogo com esses grupos, de modo que cada interação configurou um eixo específico de reflexão: com a turma da ILUM, discutiram-se IA, imagem e seus efeitos sobre os regimes de saber; com as escolas, experimentaram-se modos de ensinar sobre — e com — IA por meio das imagens; e, em sala de aula, explorou-se a produção, a circulação e a divulgação de pesquisas com imagens. Ao longo de sete dias de exibição, *Mídias e Imagens em Ação* recebeu 358 visitantes, no período das 9h às 17h, consolidando-se como um espaço de ensino, extensão e

[1] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-TSYLDc5DLU>.

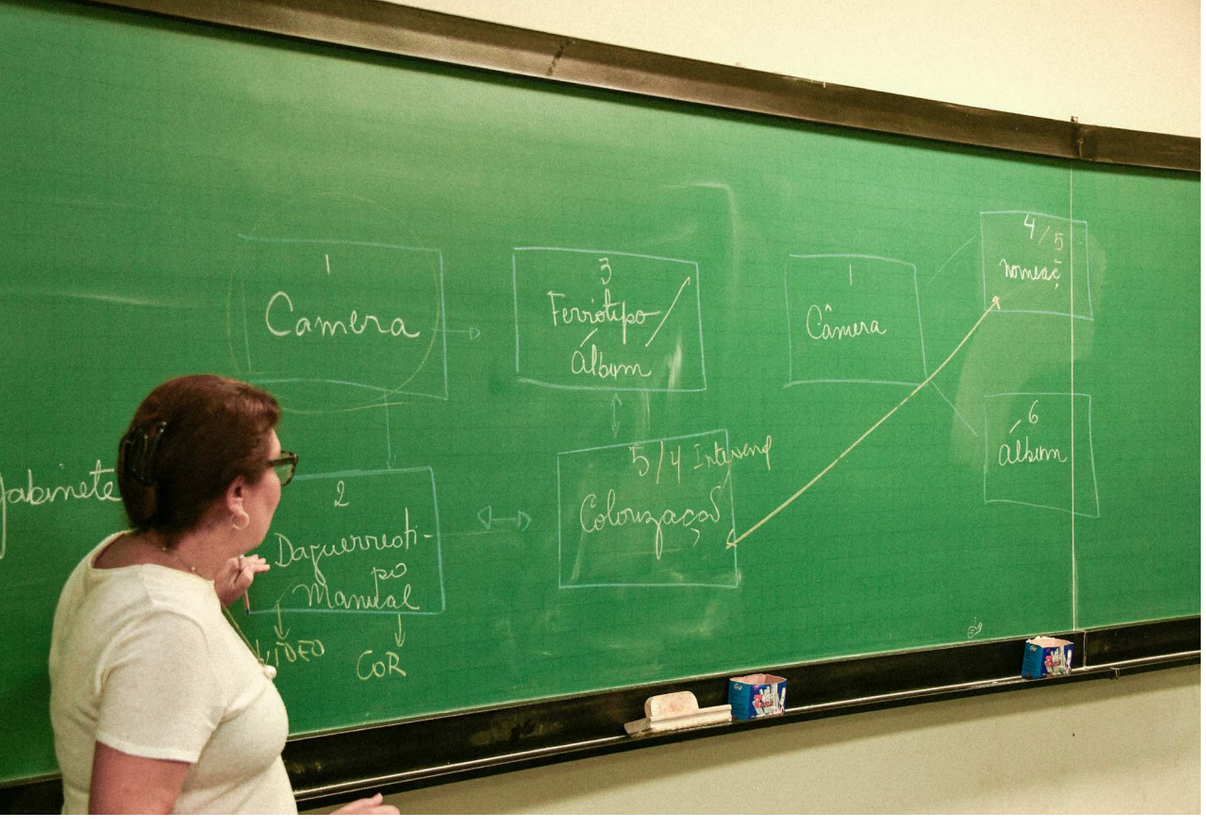


Figura 17: Professora Iara Lis durante aula da disciplina, em discussão sobre as diversas instalações da exposição.

experimentação crítica, no qual o exercício curatorial se afirmou simultaneamente como prática pedagógica e como prática de mediação social.

No que se refere à disciplina que estruturou o projeto, cabe assinalar que a disciplina História e Imagem: Laboratório de Cultura Visual e Mídia (Catálogo da Graduação, Unicamp, 2025, sigla CS601) se estrutura a partir de uma reflexão crítica sobre as ecologias das mídias, as formas de culturalização das temporalidades e os regimes de verdade que as atravessam, enfrentando diretamente os riscos contemporâneos do negacionismo, da desinformação e da manipulação algorítmica. Ao tensionar esses regimes de verdade, a disciplina convida a analisar dispositivos visuais (logo, políticos) nas suas capacidades de moldar percepções públicas, privadas, individuais, domésticas, íntimas sobre memória, ciência, natureza, cultura e sensibilidade ambiental.

Para compreender o lastro teórico-pedagógico que informa a exposição, convém apontar aspectos fundamentais da disciplina quanto à exposição e suas estratégias. Ao tratar das temporalidades e dos regimes de verdade que estruturam as práticas contemporâneas de mídia e da cultura visual, torna-se indispensável enfrentar a questão do anacronismo. Longe de ser apenas um desvio interpretativo, o anacronismo pode operar como ferramenta metodológica sofisticada, capaz de articular temporalidades distintas e de revelar tensões estruturantes entre temporalidades, nomeadamente entre passado e presente. Seu uso, contudo, exige rigor: quando aplicado de modo indiscriminado — ou convertido em senso comum — pode distorcer, falsear ou mesmo negar a experiência histórica coletiva e dos sujeitos envolvidos, alimentando dinâmicas de desinformação e de negacionismos que hoje circulam com velocidade em ambientes digitais. Refletir sobre quando e como o anacronismo se torna produtivo é, portanto, condição para desenvolver uma leitura crítica das imagens, das mídias e de seus regimes de verdade.

Nesse quadro, a disciplina propõe vetorizar metodologicamente os estudos entre ecologias das materialidades, visualidades e história intelectual. Essa articulação permite tanto qualificar o manejo crítico do anacronismo quanto enfrentar o desafio de ver — e de “desver” — arquivos fotográficos e midiáticos marcados por camadas de violência, colonialidade e silenciamento. Ao conjugar materialidade técnica, prática social e imaginação histórica, abre-se uma perspectiva capaz de analisar a ecologia das materialidades visuais no presente, iluminando fios de continuidade, implicações políticas e escolhas socialmente produzidas que conformam os regimes visuais — ou regimes escópicos — da contemporaneidade.

Esse enquadramento se articula a uma abordagem dos estudos de mídias, entendida como prática analítica voltada às materialidades, às técnicas e aos modos de fazer e ver que atravessam longa duração em ecossistemas midiáticos. A problematização do arquivo — seu papel epistemológico, sua potência política e suas disputas — é desenvolvida como eixo central para pensar como certos materiais impulsionam formas de conhecimento, sensibilidades sociais e atenção crítica. Nesse sentido, a disciplina explora elementos para uma história intelectual das mídias, destacando o papel estratégico dos arquivos, das inscrições materiais e das infraestruturas técnicas na constituição de culturas políticas e de ecologias comunicacionais. Tal perspectiva permite compreender como, no contexto das mídias convergentes, se entrelaçam mediações tecnológicas, consciência ambiental e regimes sociotécnicos de circulação e armazenamento de dados.

A disciplina também enfatiza uma dimensão poética e experimental do pensamento com e através das imagens. Impulsos arquivísticos e historiográficos são mobilizados como práticas criativas, que dialogam com modos qualificados de divulgação científica e cultural. Exercícios de montagem — em diálogo sobretudo com Harun Farocki e Agnès Varda, entre outros — estimulam uma imaginação crítica capaz de desnaturalizar narrativas visuais e reorganizar relações entre ver, saber e agir. Objetos e imagens audiovisuais são colocados em relação para produzir reflexões sensíveis e analíticas, abrindo espaço para usos pertinentes, éticos e inventivos de ferramentas digitais, inclusive aquelas baseadas em inteligência artificial. Nesse processo, esta disciplina configura-se como um laboratório de práticas contemporâneas dos estudos de mídia e da visualidade, no qual teoria, crítica e experimentação convergem para formar modos de ver e desver no presente, com atenção às dimensões da ordem da conduta, da política, das questões ambientais e epistemológicas da imagem.

No 1º semestre de 2025, pode-se dizer, houve um ganho formativo na tessitura da disciplina: estudantes atravessam pesquisa, curadoria, montagem, mediação e escrita como partes de um mesmo processo, compreendendo que imagens não são apenas conteúdos, mas operações — técnicas, políticas, afetivas. A pedagogia deixa de habitar um único gesto (aula, leitura, seminário, prova) e se distribui ao longo de um percurso em que cada etapa devolve perguntas às outras. Essa recursividade — ver imagens, lidar com imagens, olhar, montar, escrever, rever, expor — é altamente formativa porque torna visível o próprio ato de aprender.

Esse percurso formativo adquire ainda maior densidade quando considerado sob a perspectiva antirracista que orientou escolhas curatoriais. Antirracismo, nesse âmbito, não se restringe a um módulo conteudista, antes investe em uma postura investigativa: trata-se de desaprender hábitos de ver e reaprender modos de olhar. Nesta medida, a expressão “ver/desver” é pertinente, porque indica a operação dupla necessária: primeiro, reconhecer que essas imagens — por exemplo, as produzidas por Marc Ferrez — carregam hierarquias binárias racistas com negação e exclusão de direitos à existência de povos originários, africanos e afrodescendentes. Isto é, a beleza formal e técnica das suas imagens convivem com e substantivam a violência da escravização, da exotização, dos projetos e das vontades políticas de subalternização. Desver é desmontar os automatismos que nos fazem naturalizar o ponto de vista de quem fotografou, a própria performance fotográfica, os usos e funções da imagem e seus sucessivos processos de ressignificação e

apropriação - inclusive seu processo de iconização. É acompanhar, assim, a biografia do artefato visual para tornar visíveis — e, portanto, passíveis de interrogação — os enquadramentos, os códigos, as ausências, as intenções e as estruturas que o constituem e tornam possível sua existência em suas formas de duração como imagem.

Uma pergunta em especial nos acompanhou ao longo do semestre: "como mostrar essas imagens hoje?". Ela incute um teor pedagógico estimulante. Mostrar não se circunscreve a exibir; é contextualizar, tensionar, friccionar. Um exercício antirracista, nesse caso, inclui várias camadas: declarar a historicidade e a violência inscrita nelas; reconhecer sua permanência nas formas contemporâneas de olhar; e criar condições para que estudantes imaginem contra-imagens, reusos críticos, novas narrativas. Quando a discussão se desloca da obra para sua operação — quem olha, quem é olhado, quem controla a circulação, quem se beneficia dessa visão — abre-se uma pedagogia da responsabilidade, na qual cada pessoa que participa da curadoria é convocada a repensar o próprio lugar de enunciação no interior do gesto curatorial.

Nesta toada, a disciplina procura fornecer um treino sensível e intelectual sobre aquilo que imagens fazem e desfazem. O curso convida a perceber que cada imagem histórica é também uma tecnologia de visão e, portanto, um mecanismo de poder. Lidar com tais imagens de Marc Ferrez hoje é aceitar a ambiguidade: se há uma noção de rigor na beleza, há a demanda de encarar a violência e a desigualdade que a sustenta. O aprendizado acontece justamente entre essas tensões, onde olhar se torna um ato ético e onde ver é também transformar.

Essa reflexão poderia ainda se abrir para pensar como a digitalização da cultura dramatiza e muitas vezes intensifica tais dilemas: algoritmos também veem, se veem, desveem, classificam e reproduzem padrões, perpetuam hierarquias sociais-visuais. A abordagem crítica do curso, ao ensinar formas de interrogar imagens do passado, do presente e do passado recomposto no presente, prepara o terreno para questionar as máquinas que produzem a visualidade do presente.

Ao longo de um semestre, a exposição *Mídias e Imagens em Ação* foi organizada coletivamente como um processo formativo orientado por uma ética do cuidado, entendida tanto como prática didática quanto como modo de troca. Esse cuidado se expressou na elaboração da agenda de trabalho e das colaborações, na atenção às diferentes temporalidades em jogo e no esforço de lidar com as tensões entre rapidez e duração que atravessam a vida acadêmica e midiática. O gesto curatorial, concebido como processo de aprendizagem compartilhada, buscou não apenas questionar os imperativos da imagem pronta para ser vista e consumida,



Figura 18: Registro de visita técnica e reunião sobre a montagem no espaço expositivo da BORA.

mas também reconfigurar as fronteiras entre público e organizadores, ressaltando o caráter processual e experimental da mostra.

Deste modo, a concepção da exposição integrou a sala de aula, o espaço expositivo da BORA e a pesquisa em rede, configurando-se como um laboratório de ensino e investigação. O projeto foi desenvolvido com a colaboração ativa da turma de graduação, de dois pesquisadores PEDs e de um doutorando visitante do Japão, articulado ainda ao trabalho de um estudante PAD. Em parceria com a BORA, foram produzidos dois vídeos dedicados a publicações raras do século XIX[2] — um manual de coloração de imagens de 1858 e o Álbum da Exposição de 1900 pertencente aos colecionadores Marcondes e Coli, antes mencionados.

Entre idas e vindas da pré-produção, nos voltamos também a um conjunto de investigações apoiadas em ferramentas de IA (ChatGPT, Gemini, Claude, Elicit, DeepSeek), ao plano temporal proposto em *Calculating Empires – A Genealogy of Technology and Power since 1500 (calculatingempires.net)*, a consultas ao Sistema de Bibliotecas da Unicamp, à análise de metadados do Instagram e a diálogos semanais com especialistas, compondo um ecossistema de pesquisa que informava continuamente as decisões curatoriais.

A crescente imbricação contemporânea entre produção de conhecimento e sua transmissibilidade torna cada vez mais evidente que os processos formativos são atravessados por mediações midiáticas. Na pesquisa das materialidades das mídias e das imagens, essa dimensão é central: a noção de mediação, longe de ser um simples canal, envolve operações de transformação. Latour, ao redefinir a ideia de mediação técnica, lembra em *On Technical Mediation* que a tecnologia não atua como instrumento passivo, mas como força ativa que coproduz práticas humanas. Nesse quadro, a agência distribui-se por uma rede de actantes híbridos — humanos e não-humanos — que reorganizam continuamente as condições de produção, circulação, distribuição e transmissão dos saberes tecnopolíticos. Trata-se de um processo de co-dependência em que cada elemento transforma o outro, inserindo os objetos técnicos em conjuntos sociotécnicos nos quais traduções sucessivas redefinem as relações entre práticas culturais, mídias e públicos.

Nesse horizonte, o trabalho da equipe responsável pela divulgação — mais adequado chamá-la talvez de equipe de mediação e comunicação, dada sua atuação transversal entre pesquisa, expografia e publicação — tornou-se parte constitutiva do percurso apresentado neste livro. Esta equipe relata que o processo de divulgação foi um desafio à parte. Segundo ela, era preciso comunicar a exposição a um conjunto amplo e heterogêneo de pessoas, produzindo desejo e curiosidade em um público ainda não estabilizado. Esse esforço envolveu a escolha de vocabulários acessíveis e, ao mesmo tempo, densos o suficiente para captar o interesse tanto de quem já se aproximava dos temas quanto de quem sequer os conhecia. As estratégias desenvolvidas combinaram práticas digitais e intervenções físicas: administração das redes sociais, experimentos em divulgação científica e acionamento de circuitos externos para amplificar organicamente a visibilidade da exposição.

[2] Sobre os vídeos produzidos para a BORA, ver: *ÁLBUM*. [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (02 min 56 s). Publicado pelo canal Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho. Disponível em https://youtu.be/ZCAKDhEaLu0. Acesso em 17/11/2025. *MANUAL*. [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (03 min 10 s). Publicado pelo canal Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho. Disponível em https://youtu.be/H0rfYS9hYS4. Acesso em 17/11/2025.

Por sua vez, a equipe compromissada com a Cor comenta sobre a relação entre esse nicho da exposição e visitantes:

> *"A compreensão do público era essencial para o grupo das cores. Embora fosse evidente que os visitantes já tinham experiência prévia com fotografias e vídeos coloridos, nosso principal objetivo era apresentar uma linha cronológica — não evolutiva — do advento da colorização. Para isso, enfatizamos, em nossa mediação, o diálogo tecnológico entre o processo de pintura manual e o uso contemporâneo do Photoshop. De modo geral, o público compreendeu facilmente. Um aspecto surpreendente foi o interesse despertado pelo retroprojetor, que provocou curiosidade nos mais jovens e nostalgia nos mais velhos. Por permitir interação, o dispositivo atraiu especialmente estudantes de escolas. Todos se mostraram respeitosos e muitos demonstraram grande curiosidade, fazendo perguntas sobre os processos e buscando relacioná-los a outras partes da exposição, como o álbum e o daguerreótipo."*

Durante a mostra, consolidou-se a ideia de que o visitante não é mero receptor, mas participante ativo. A criação de filtros para redes sociais, que simulavam objetos visuais, por exemplo daguerreótipos, permitiam aos visitantes e internautas compartilhar a experiência em seus próprios perfis, ampliando o alcance da exposição e aprofundando a percepção de pertencimento. O engajamento da equipe de divulgação exigiu também uma relação direta e aprofundada com os objetos expostos, para que pudessem apresentá-los de forma clara a um público diversificado. Nesse movimento, a própria prática de divulgação converteu-se em espaço de aprendizagem e reflexão, aproximando ainda mais as pessoas envolvidas do conteúdo e do ato — sempre complexo — de mediá-lo.



Figura 18: Imagem que simula um daguerreótipo em estojo, criada por Simone Wicca a partir do filtro para redes sociais desenvolvido para a exposição.

Essa dinâmica entre produção, mediação e difusão de conhecimentos sociotécnicos nos lembra que a internet e a IA operam como uma rede complexa e estratificada. Como observa Benjamin Bratton3, essa rede configura uma arquitetura planetária composta por plataformas e infraestruturas, que organizam fluxos de informação, definem protocolos e modulam comportamentos. Tal arquitetura, entretanto, não se dissocia de suas condições materiais — servidores, cabos, sensores e dispositivos — nem das formas de governança técnica, econômica e política que possibilitam seu funcionamento. A rede é, simultaneamente, um espaço de circulação e um mecanismo de apropriação, capaz de estruturar aquilo que se torna visível, legível e mensurável.

[3] BRATTON, Benjamin H. *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016.

Nesse quadro, a exposição buscou problematizar dois aspectos centrais:

1. O modo como os artefatos visuais se articulam à ampliação do acesso, da circulação e da publicação de imagens em sites, serviços de compartilhamento e plataformas sociais, produzindo um regime de coleta contínua e de exploração massiva das visualidades.
2. A dimensão extrativista da imagem — convertida em dado — como prática histórica e contemporânea nos regimes digitais atuais.

Assim norteada, *Mídias e Imagens em Ação* inscreve-se em um regime visual que articula arte, ciência e tecnologia, no qual cognição e visualização[4] operam de maneira emaranhada. Interfaces digitais transformam cálculos e bancos de dados em imagens, ao mesmo tempo em que gestos cotidianos — fotografar, salvar, compartilhar, deletar — fazem de cada indivíduo um operador e arquivista em escala planetária. Essa dimensão ordinária da produção e do manejo de imagens conecta-se a um sistema mais amplo, caracterizado por Shoshana Zuboff[5] como capitalismo de vigilância: uma forma de organização social que estrutura uma "civilização da informação", articulando IA, cultura digital e redes logísticas globais. Para além de sua materialidade técnica, a inteligência artificial participa ativamente da expansão incessante de imagens que nos atravessa diariamente, operando simultaneamente em escalas micro e macrocósmicas — fenômeno que Giselle Beiguelman[6] denomina "dadosfera", o ambiente visual contínuo e hiperexpansivo de dados e imagens no qual habitamos.



Figura 19: Visitantes na estação Daguerreótipo.

[4] Sobre o assunto, ver LATOUR, Bruno. "Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands". *In*: KUKLICK, Henrika. *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present.* vol. 6, pp.1-40. San Francisco, JAI Press, 1986. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/node/293> Acesso em 18/11/2025.

[5] ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York, PublicAffairs, 2019.

[6] BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera.* São Paulo, Ubu, 2021

Em síntese, ao revisitar práticas visuais do passado e articulá-las aos modos contemporâneos de produzir, armazenar e fazer circular imagens, *Mídias e Imagens em Ação* demonstra que a digitalização da cultura ultrapassa um mero avanço técnico: trata-se de uma transformação estrutural nos regimes de visibilidade, de memória e de mediação social que demanda atenção aos processos históricos, seus agentes, suas materialidades e suas infraestruturas. A exposição evidenciou que a proliferação de imagens — intensificada por plataformas digitais, algoritmos e sistemas de inteligência artificial — modifica não apenas os modos de ver, mas também os modos de participar do mundo, de construir sentido e de elaborar experiências, conformando ecossistemas visuais e midiáticos que reorganizam o real. Nesse movimento, a exposição operou como um laboratório crítico onde arte, ciência e tecnologia se cruzam para examinar os impactos e as contradições da cultura digital. Ao aproximar práticas históricas e experimentações contemporâneas, o projeto tornou perceptível como essas temporalidades se iluminam mutuamente, contribuindo para repensar, de forma situada e crítica, o lugar das imagens no presente.

Programa da Disciplina História e Imagem: Laboratório de Cultura Visual e Mídia

Iara Lis Schiavinatto

Ementa:

Diante de seu compromisso com a didática, a academia, a instituição universitária e os espaços públicos, a ementa delineia seu objetivo na formação de profissionais em mídia:

> *"Examinar as configurações e os funcionamentos das imagens e mídias audiovisuais dos séculos XIX a XXI, reconhecendo seus significados políticos e suas construções conceituais".*

Propostas e objetivos:

Na prática de ensino-aprendizagem da disciplina obrigatória *CS601 História e Imagem: Laboratório de Cultura Visual e Mídia*, a intenção reside em debater e conceituar formas de elaboração de regimes de verdade por meio das práticas das culturas midiáticas e os sentidos das imagens. Trata-se de uma disciplina de forte teor laboratorial, que explora as relações das materialidades (com suas técnicas e trabalhos intrínsecos na fatura, na transmissão e nos processos de sujeição aí implicados), visuais e midiáticas, os usos e funções das mídias e das imagens e seus modos de ver que acabam concorrendo (muitas vezes, definindo) regimes de verdade que posicionam sujeitos sociais, processos de subalternização, hierarquização e distinção sociais e desenham políticas do olhar através das suas lógicas e modos de acontecer.

O exercício fundamental deste semestre consiste em criar, desenvolver e montar uma exposição sobre seis artefatos visuais com usos midiáticos ao pertencerem a famílias de objetos com suas próprias agências. A elaboração da exposição na disciplina permite a discussão dos modos do olhar destes objetos em duas direções que dialogam entre si. Uma voltada para seus usos imediatos e seus significados que ainda impactam e educam nossos modos de ver o mundo, as gentes, as relações entre natureza e cultura. Outra, a contrapelo, potente no presente e em sua força histórica, explora sua diacronia e em quais aspectos podemos desarrolhar outros sentidos que impulsionam a imaginação crítica no presente em relação à cultura da convergência midiática e a digitalização da cultura, enviesadas e mobilizadas pelos projetos políticos do extremismo político e pelo mundo corporativo, sobretudo das *BigTechs*, que buscam com vigor disciplinar o olhar. Esta intenção disciplinadora, bastante requintada na promoção e gestão da violência social e política, convida a fomentar práticas de saber anguladas pela imaginação crítica na formação do profissional da área de Mídia com públicos com os quais estabelecem diálogo, reconhecendo de antemão um saber sensível no próprio público leitor-internauta-usuário observador-espectador.

Em escala planetária, este público vincado pela diversidade de experiências tende a ser fotógrafo amador e, ao mesmo tempo, um usuário/manipulador/criador cotidiano de conteúdos digitais e arquivos para fins diversificados, duradouros e até voláteis. Para este público, esta pequena exposição se dedica. No âmbito da Unicamp, no campus de Barão Geraldo, na Biblioteca de Obras Raras (BORA) para reforçar a importância dos artefatos visuais, seu senso de raridade e sua força de permanência – qualidades intrínsecas da BORA – , convidando por meio de diversas estratégias de divulgação e transmissão a ver a exposição. Por sua vez, o material audiovisual produzido para a exposição é também disponibilizado online no site da BORA e do Centro de Memória da Unicamp (CMU), facilitando e impulsionando sua divulgação cultural qualificada. Na qualidade de um espaço de inovação para pensar produção-transmissão de conteúdos digitais, pensamos para cada produto uma estratégia de divulgação/difusão qualificada deste conteúdo a fim de indicar modos de compreensão dos objetos midiáticos e visuais que lidem com formas de disciplinarização do olhar.

Conteúdo Programático:

- Abordagens sobre temporalidades e regimes de verdade em debate: os riscos do negacionismo e da desinformação.
- Urgente agora: o regime climático de eventos extremos e suas formas de culturalização das temporalidades.
- A problematização do arquivo, suas tecnologias e suas formas de impulsionar conhecimento e políticas de memória e sensibilidades públicas e políticas.
- Elementos para uma história intelectual das mídias: arqueologia e ecologia das mídias, o lugar estratégico do arquivo e da materialidade.
- Elementos de uma cultura das mídias convergentes: materialidades, mediações, culturas políticas, consciência ambiental.
- Impulsos arquivísticos e historiográficos como práticas poéticas.
- Arquivos articulados a modos de divulgação científica qualificados.
- Objetos e imagens audiovisuais em diálogo para divulgação cultural qualificada.
- Elementos de montagem como exercício para uma imaginação crítica com Harun Farocki.
- Usos pertinentes e criativos de ferramentas digitais.

Aula 1: Mídias, afetos, arquivos, políticas do olhar e de memória

Sobre os afetos públicos, domésticos, íntimos privados que mídias e artefatos nos envolvem:

- *HOSPITAL da Memória*. Direção de Pedro Paulo de Andrade. Vetor Filmes, 2016. (18 min), colorido. Disponível em <https://youtu.be/zpAQi_9ewhw?si=AllWmWBuOph-e5l7>. Acesso em: 24/11/2025
- Artefatos midiáticos em sua expansão incontornável como processo das mídias convergentes e de digitalização da cultura
  - CRAWFORD, Kate & JOLER, Vladan. "*Calculating Empires*: A Genealogy of Technology and Power Since *1500*", [S.I.], 2023. Disponível em <https://calculatingempires.net/> Acesso em 19/02/20252025.
- Sobre Mídias, IA, algoritmos, arquivos, operações de memória e esquecimento
  - CPFL, C. F. *A era das IAs: memórias, arquivos e apagamentos*, por Giselle Beiguelman. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a-BTPxbIfPI>. Acesso em 21/2/2025.
- Sobre o arquivo como exercício de imaginação crítica
  - AZOULAY, A. "Archive". *Political Concepts A Critical Lexicon*, [S.I.], 2017. Disponível em <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>. Acesso em 21/11/2025.

Aula 2: Atividade: "Campo midiático e fascismo no Brasil: crime, crise da democracia e desinformação"

Atividade organizada pela Diretoria Executiva de Direitos Humanos e Fórum dos PPGs de Comunicação de SP Auditório Raízes às 14h.

Leitura prévia e debate em sala de aula de 20/30 minutos:

- NOBRE, M. *Limites da democracia: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro*. Todavia. *[S.I.]* 2022. p. 81-125.

Apresentação e debate do projeto geral da exposição.

Aula 3: Sobre a condição do Antropoceno e o arquivo como dispositivo de saber e de poéticas

- BONNEUIL, C. & Fressoz, J.B. *Acontecimento Antropoceno; a terra, a história e nós*. Campinas: ed. Unicamp, 2023, p. 13-39.
- LATOUR, B. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Ubu Editora, 2015, p. 75–125.
- PÁDUA, J. A.. "O Antropoceno na perspectiva da análise histórica: uma introdução". *Topoi* (Rio J.), vol.24, n. 54, set/dez. 2023, p. 659-669. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/376579646_O_Antropoceno_na_perspectiva_da_analise_historica_uma_introducao>. Acesso em 21/11/2025.

Aula 4: Sobre materialidades

Conversa em sala de aula com a artista visual Ana Angélica Costa e a colecionadora Marli Marcondes sobre os artefatos visuais oitocentistas e sua cultura material.

Aula 5: Sobre poéticas de arquivo: o caso de *Botannica Tirannica* e a coleção em debate

1ª parte da aula: Arquivo e IA em debate

- BEIGUELMAN, G. "*Botannica Tirannica*: da geneologia do preconceito às possibilidades de um ecossistema errante". *ClimaCom – Políticas vegetais* [Online], Campinas, ano 9, n. 23, dez. 2022. Disponível em <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2022/12/botannica_tirannica_gbeiguelman_final.pdf>. Acesso em 19/2/2025.
- BEIGUELMAN, G. "*Botannica Tirannica*: histórias de um ecossistema errante em três atos que podem ser lidos em qualquer ordem". *Revista Rosa*, São Paulo, v. 5 n.2, maio 2022. Disponível em <https://revistarosa.com/5/botannica-tirannica>. Acesso em19/02/2025, Disponível em <https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2023/11/Botannica_publicacao-digital.pdf> Acesso em 21/11/2025.

2ª. Parte da aula: Condição contemporânea da coleção

- MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. G. de & COUTO, M. de F. M. "Em alguns instantes, mais uma coleção de arte e mais um estudo sobre coleções...". *MODOS* (Revista de História da Arte), Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 233-264, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8674784. Disponível em <https://periodicos.sbu.Unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674784>. Acesso em 21/11/2025.

Aula 6: Elementos para uma história intelectual das mídias: arqueologia das mídias, arquivo, materialidade e disciplinarização do olhar

- BEIGUELMAN, G. *Políticas da Imagem. Vigilância e resistência da dadosfera*. São Paulo: UBU, 2021, p. 19-52.
- BEIGUELMAN, G. "Venenosas, Nocivas e Suspeitas?". *[S.l], [s.d.]* Disponível em <https://www.calameo.com/read/004061465531887ffc66b>. Acesso em 21/11/2025.
- DE MOURA, C. H.; DA SILVA MARTIRE, A. & DE ÀVILA, C. "Arqueologia das mídias nas palavras de Jussi Parikka". *Semina - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF*, [S. l.], v. 21, n. 1, 2022, p. 182-192,. DOI: 10.5335/srph.v21i1.13693. Disponível em <https://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/13693>. Acesso em: 19/3/2025.
- PARIKKA, J. O que é Arqueologia das Mídias. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.

Leitura Complementar:

- BEIGUELMAN, G. "Impulso historiográfico". Disponível em <https://www.academia.edu/44881279/Impulso_Historiogr%C3%A1fico> . Acesso em 21/11/2025.
- FOSTER, H. *An Archival Impulse*. [S.I], outubro 2004, p. 110.

Aula 7: O arquivo, o vestígio e a montagem

- ABREU, L. P. "O inventário fotográfico como estratégia artística". *Revista Educação Pública*, v. 9, n. 17, 2009.
- GENARO, Ednei de; CALLOU, Hermano. "A máquina sempre quer algo de você." Entrevista com Harun Farocki. In: Devires, v.12. Belo Horizonte, 2015. Disponível em <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/34>. Acesso em 08/09/2026.
- "*Photography through the lens of AI – curated theme*". *Foam*. [S.l.], maio 2024. Disponível em <https://www.foam.org/curated-themes/photography-ai>. Acesso em 21/2/2025.

Aula 8: Anarqueologias das mídias em debate

- MELLO, J. G. de & CONTER, M. B. (org.). *A(na)rqueologias das Mídias*. Curitiba: Appris Editora, 2017.
- MOURÃO, M. D. G.; BORGES, Cristian & MOURÃO, Patrícia. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. [S.l], 2010, p. 5-98.

Aula 9: Seminário coletivo sobre projeto em andamento

Plano Geral da Exposição com a organização final das instalações e primeira escrita dos textos de parede em diálogo com as formas de difusão da exposição.

Aula 10: Aprimoramento do material entregue em seminário coletivo e encaminhamentos / Última versão de cada material para avaliação conjunta

Pré-produção da montagem da exposição: espaços usados, disposição, textos de parede e divulgação. Início de ação geral da Divulgação.

Aula 11 e 12: Workshop

Workshops de criação e explanação/avaliação curatorial para estabelecer conexões entre as camadas do conhecimento adquirido e consolidação de formas de trabalho.

Aula 13: Exposição e parcerias em curso

Aula 14: Devolutivas e análise do projeto

A Contribuição da Exposição Mídias e Imagens em Ação no Desenvolvimento da Extensão Universitária

Denise Carvalho

Considero este livro uma referência significativa e diferenciada, exatamente pelo propósito que, desde meu primeiro contato com a exposição *Mídias e Imagens em Ação*, ficou significativamente demarcado: a curricularização da extensão no curso de Comunicação Social – Midialogia.

Um dos elementos marcantes desta exposição foi a sua inclusão na programação do evento anual organizado e realizado pelos estudantes do curso, o *Unimídia*, que em 2025, teve sua 16ª edição realizada com o título Vozes. De modo muito perceptível, esta iniciativa contribuiu para amplificar ao público interno e externo à Universidade, de forma gratuita, a visibilidade e o acesso da sociedade às múltiplas vozes evidenciadas, nos registros, fotografias e expressões artísticas que compuseram o processo de curadoria das obras presentes na exposição.

Comparecendo à exposição, também tive a oportunidade de observar a relevância da captação de registros e imagens fotográficas no desenvolvimento histórico das mídias. E tudo isso, mediado de forma vibrante pelos estudantes que compõem o nosso curso, em parceria com docentes e profissionais da área, compreendidos entre pessoas vinculadas a Universidades externas, pesquisadores pertencentes a múltiplas unidades, centros e núcleos da Unicamp e a pessoas participantes de instituições e comunidades externas ao ambiente universitário.

Eis o resultado desta parceria estabelecida entre múltiplos atores: o desenvolvimento de uma perspectiva crítica acerca do processo histórico dos diversos dispositivos midiáticos que permeiam a história de nós mesmos. A exposição também contribuiu para nos convidar a uma reflexão acerca da supremacia do tempo. A junção entre as tecnologias visuais do passado e do presente colocaram diante de

nós a oportunidade de revisitarmos nossa própria história como indivíduos pertencentes a uma sociedade que é diversa, plural e marcada por vivências cotidianas da atualidade que, inevitavelmente, se mostram amalgamadas a vivências retratadas em registros, ilustrações e imagens de tempos passados.

A abordagem desta atividade evidenciou o trilhar de um caminho que tem sido alvo constante de discussão no campo do ensino público universitário. Este caminho perpassa, por um lado, pela formação do corpo discente e, por outro, pela aplicação prática de uma proposta de diálogo e atuação conjunta entre a comunidade universitária e a sociedade. Parabéns a todas as pessoas que compuseram este processo e que iniciativas semelhantes sejam desenvolvidas no futuro.



Figura 20: Espaço expositivo com visitantes no dia da abertura de Mídias e Imagens em Ação.

Cultura Visual no Ensino Superior em Ciência

Ivia Minelli



Figura 21: Espaço expositivo com visitantes no dia da abertura de Mídias e Imagens em Ação.

Um dos objetivos do Ensino Superior hoje deve ser o de propiciar um ambiente de formação em que jovens cientistas desenvolvam seu potencial investigativo de maneira crítica e responsável, conscientes do lugar que ocupam em suas comunidades e preparados para os desafios impostos de forma planetária para o século XXI. Segundo Edgar Morin, para atingir essa complexidade elementar do pensamento crítico é preciso deixar de considerar a academia como um espaço do luto; ou seja, é preciso desarticular antigas premissas de que assumir uma carreira científica em física, por exemplo, implica desarticular-se das demais linguagens e saberes desenvolvidos por outros campos do conhecimento, como a biologia, as humanidades, as artes etc. Para o sociólogo, trata-se de reencontrar-nos com aquilo que nunca esteve desconectado: a sociedade e a ciência, uma vez que os discursos são operados por seres sociais imersos em certa circunstância tecnológica. Desta forma, os esforços atuais no ambiente acadêmico que visem aproximar as diferentes linguagens do saber precisam ser reconhecidos e prestigiados, a fim de que os jovens sujeitos da ciência possam se reconhecer na complexidade da construção epistemológica em que estão se projetando.

Sem dúvida, a exposição *Mídias e Imagens em Ação*, organizada pela professora Iara Lis Schiavinatto, foi um destes eventos acadêmicos a serem enaltecidos, pois, além de ter sido um projeto de extensão de sucesso, teve a preocupação de reunir alunos de diferentes cursos de graduação – inclusive, de outra instituição de ensino superior – para debater sobre a cultura visual em tempos de Inteligência Artificial. O encontro aconteceu na visita de calouras e calouros do curso de Bacharelado em Ciência e Tecnologia da Ilum Escola de Ciência / Centro Nacional de Pesquisa em Energia e Materiais

(CNPEM), que foram recebidos na Unicamp pela equipe da Graduação em Midialogia, responsável pela exposição, no dia da abertura, quando foi promovida uma visita técnica que culminou em uma mesa de debate.

A interação entre os estudantes do Instituto de Artes com os estudantes de BCT revelou-se mais do que uma instigante experiência entre diferentes áreas. O aporte interdisciplinar incontornável para a abordagem do tema sobre registros imagéticos, em sua historicidade, fez com que o encontro se tornasse formativo, oferecendo aos jovens cientistas uma oportunidade ímpar de vivenciar a técnica e sua materialidade por meio do aporte cultural. O esforço de provocar tal diálogo teve como propósito desvelar aos estudantes de ambas as instituições a proximidade das linguagens implicadas no estudo da imagem, principalmente naquilo que a técnica tensiona e educa o olhar.

Os estudantes da Ilum encontram na imagem uma pulsão do conhecimento, pois ela atravessa o cotidiano científico deles por meio de microscopias ópticas e eletrônicas, de simulação de sistemas biológicos, de tecnologias quânticas, entre tantas outras linguagens computacionais recorrentes ao nosso BCT. A interface com o trabalho científico de ponta, que está condicionada ao contato com os Laboratórios Nacionais do CNPEM, relega os estudantes a muitas horas de telas, justamente o que nos faz procurar abordagens socioculturais críticas. Entendemos que, sem o acompanhamento adequado e a procura efetiva pela proposta de Morin sobre a religação dos saberes, os estudantes tendem a se relacionar com as imagens de maneira informacional, como se elas fossem o próprio conhecimento transformado em matéria, de modo a anular equivocadamente o sujeito que olha.

Nesse sentido, apresentar a dinâmica histórica e material da cultura visual, colocando-os no complexo papel de produtores, leitores e intérpretes de imagens, é uma forma de oferecer a estes estudantes diálogos possíveis com o universo da Inteligência Artificial, rompendo com sua aparente automatização de processos científicos oferecida pela técnica. Apesar de permitir a composição visual de estruturas nanométricas, por exemplo, a imagem computacional não deixa de ter um operador da máquina que a funcionaliza e, assim como antigos modelos daguerreótipos, compõe autoria. Portanto, a educação do olhar faz-se presente para a formação de cientistas, inclusive para enxergar aquilo que não se vê a olho nu.

Referências

MORIN, Edgar. O método (6 volumes). Editora Sulina, 2003.

A religação dos saberes. O desafio do século XXI. Editora Bertrand Brasil, 2001.

Curadoria de Memórias Sensíveis

Kleber Amancio

Como lidar curatorialmente com as memórias sensíveis?[1] Antes de tudo, é preciso compreender que tais memórias não são simples registros do passado, mas forças dinâmicas que participam ativamente da construção da consciência histórica e da formação de identidades individuais e coletivas. Elas emergem de experiências atravessadas por traumas, violências, apagamentos, deslocamentos, resistências e agências que frequentemente reverberam no presente. São memórias marcadas por tensões políticas, afetivas e sociais. Enfrentá-las exige reconhecer seus silêncios, suas camadas e seus potenciais de rearticulação no presente (e não para estabilizá-las, mas para permitir que continuem produzindo perguntas que deem conta de matérias que nos pareçam urgentes).

Nesse contexto, montar uma exposição significa assumir que o espaço expositivo será um campo sensível onde essas memórias podem ser tocadas, tensionadas e transformadas. A prática curatorial se converte num espaço de criação, em um ambiente capaz de lidar com complexidades. Aproximar obras, criar vizinhanças, propor diálogos e sugerir confrontos. São decisões que operam visualmente, ética e politicamente. Cada escolha, a cor de uma parede, a distância entre trabalhos, o modo como a luz encontra uma superfície, o ritmo da circulação e a disposição das peças, participa da construção de um gesto interpretativo que deve estar atento ao impacto que essas memórias têm sobre os corpos que as recebem.

É preciso imaginar como cada pessoa será afetada pelo que vê, ouve e experimenta. O público não é um receptor

[1] Esse texto faz uma síntese da palestra *Curadoria de memórias sensíveis* apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP no primeiro semestre de 2024 a convite das professoras Iara Lis Schiavinatto e Patrícia Meneses.

passivo, tampouco um agente genérico, mas um conjunto heterogêneo de sujeitos com histórias, expectativas e vulnerabilidades distintas. Pensar nele implica criar condições de acolhimento, de cuidado e de acesso, um espaço de encontro onde diferentes sensibilidades podem elaborar, confrontar e transformar as memórias compartilhadas.

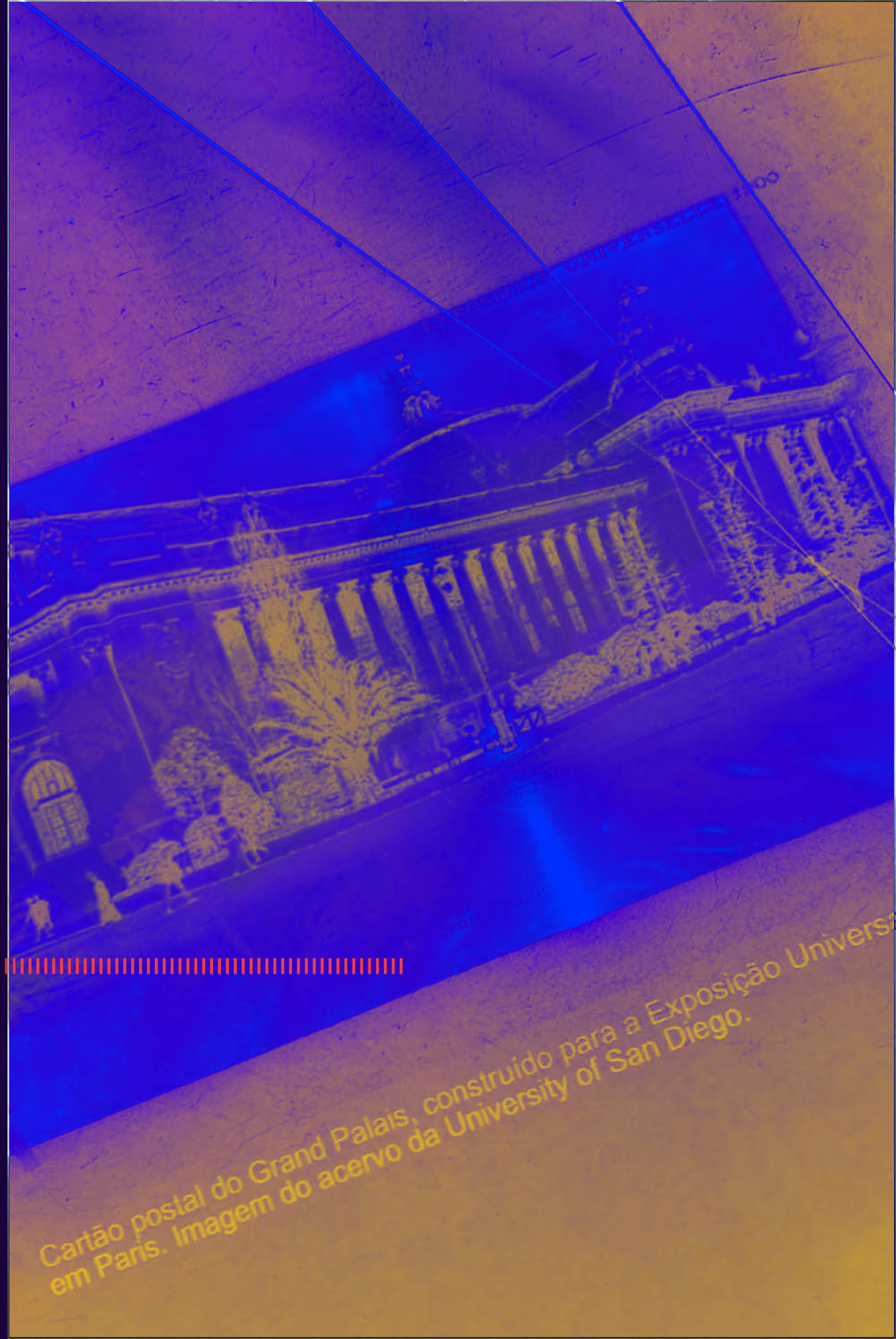
A exposição deve ser encarada como um dispositivo de elaboração coletiva, um ensaio espacial no qual as memórias podem se manifestar, serem ouvidas e eventualmente redesenhadas. Ela é um pensamento que, uma vez materializado, convoca o público não apenas a ver, mas a conhecer, sentir, a lembrar e a se posicionar diante das camadas de violência que atravessam a história e persistem no presente. Ter em mente as discussões que se quer emplacar nessa sociedade é um ponto fundamental para se escapar do fetichismo que reafirma a colonialidade.

Os museus, por exemplo, que são instituições que conformam cânones e atuam como articuladores fundamentais do nosso entendimento de sociedade, mais do que repositórios de acervos, produzem sentidos. Não se trata de destruir, fisicamente, suas coleções, ou ainda contraditar, anacronicamente, o discurso dos artistas, mas antes de enredá-las com a história. Uma história comprometida com a decolonialidade, com o enfrentamento das formas de opressão que encontram solo fértil diante do capital. Entendo que as obras não sejam o espelho para outro tempo, que todas as suas características e significações serão decifradas quanto mais conheçamos seu contexto de criação, pelo contrário, as obras continuam acontecendo. Sua existência para a cultura está condicionada à sua utilização/visibilidade, pois só assim elas serão continuamente interrogadas e agirão diante desse mundo. As sobras são vestígios de um passado, mas não de um passado monolítico e imutável. O modo como elas ressoam no presente, quando devidamente provocadas, ativam novas formas de perceber, lembrar e imaginar.

Diante disso, a curadoria que se compromete com as memórias sensíveis, não deve buscar estabilizar os sentidos, mas criar as condições para que as obras continuem a interpelar o presente. É nesse exercício contínuo de fricção, escuta e reinvenção que lembrar significará também imaginar (outros) futuros possíveis.

PARTE 2

Exposição: *Mídias e Imagens em Ação*, 2025





MÍDIAS E IMAGENS EM AÇÃO CATÁLOGO

Este catálogo foi produzido para o meio impresso e o que encontramos aqui é um fac-símile digital da sua versão original.

Exposição

Mídias e Imagens em Ação

Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (Bora),
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
2 a 10 de Junho, 2025

Este é um projeto de curricularização da extensão na graduação em Midialogia e contou com o apoio EXT 172 da ProEEC da Unicamp.

INDEX

Para gostar de ver __ 5

Créditos __ 6

Agradecimentos __ 8

Apoios __ 9

Mídias e imagens em ação __ 10
- Hercule Florence __ 12
- Daguerreótipo __ 18
- Ferro __ 26
  - Trilho no chão __ 34
- Cor __ 36
- Ver-desver __ 44
- Exposição universal __ 52
- Memória é esquecimento __ 60

Divulgação __ 62
- Cartaz __ 63
- Panfleto __ 64
- Adesivo de metadados __ 66
- Redes sociais __ 68

Entrevista entre Mayara Pereira e Gabriela Andrade __ 72

Laboratório com artefatos visuais: formação, crítica e experimentação __ 78

PARA GOSTAR DE VER

Este catálogo reúne a documentação da exposição Mídias e Imagens em Ação, incluindo sua planta baixa, os materiais da própria mostra, seu cartaz, panfleto e adesivo de metadados distribuído ao público, além do depoimento da estudante-artista Mayara Pereira, em diálogo com Gabriela Andrade. Encerrando este conjunto, o texto *Laboratório com artefatos visuais: formação, crítica e experimentação* explicita as mediações metodológicas entre a sala de aula e o espaço expositivo, tornando visíveis os deslocamentos pedagógicos, operacionais e conceituais que sustentam a elaboração da experiência expográfica. Seu principal tema é a compreensão da expografia como prática formativa e laboratório vivo, em que teoria e prática se entrelaçam por meio de experiências colaborativas envolvendo imagens, arquivos, mídias, cultura material e processos de digitalização da cultura em curso. O objetivo desta apresentação é evidenciar como o processo expositivo opera como espaço de construção de conhecimento crítico. Ao deslocar a exposição de um produto final para um campo processual de investigação, este pequeno catálogo afirma a expografia como lugar de mediação, criação e pensamento partilhado.

CRÉDITOS

PROPOSTA CURATORIAL
Iara Lis Schiavinatto

TUTORIA - EQUIPE DE ORIENTAÇÃO
Iara Lis Schiavinatto
Docente responsável

Tania Arrais de Campos
Programa de Estágio Docente (PED)

Lucas Ogasawara de Oliveira
Pesquisador-visitante
JST-SPRING Pioneering Initiatives 2025

Henrique Rodrigues Marques
Programa de Estágio Docente (PED)

Samuel da Fonseca Martins
Programa de Apoio Didático (PAD)

DESIGN E DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO
Aninha de Carvalho

EQUIPES DE ESTUDANTES DA MIDIALOGIA

Coordenação Geral
Maria Carolina Vianna
Aila Betina Lima
Melissa Vessalli Merlim

Hercule Florence
Elisa Valderano Santos
Manuela Maria Patrinieri
Franckson Mendes Bastos
Ana Francisca Goes

Daguerreótipo
Vinicius Garcia Nascimento
Pedro Antonio Calixto
Paulo Henrique Ferreira
Henrique Valle Melo

Ferro
Murilo Monte Zuccon
Vitoria Andrade Freitas

Cor
Giovana Marília Alencar
Thais Alves Santos
Letícia Louback Soares
Michelle Bezerra Silva

Exposição Universal
Clara Sanches Souza
Lucca Deliberato Reis
Maria Eduarda Ribeiro

Ver-Desver
Gabriela Aparecida de Souza da Silva
Lucas Gomes Anjos
Rayssa Da Silva Feitoza
Nátalye Bruna Campos

Divulgação
Gabriel Lima
Bruna Carpigiani
Bruno João Carlos Veloso
João Pedro Saco
Matheus Quadros Silva
Matheus Macedo Gravalos
Gabriel Savoia Oliveira

Design
Isaac Vinícius Luz
Eduarda Da Silva Mendes
Carolina Batista Monteiro

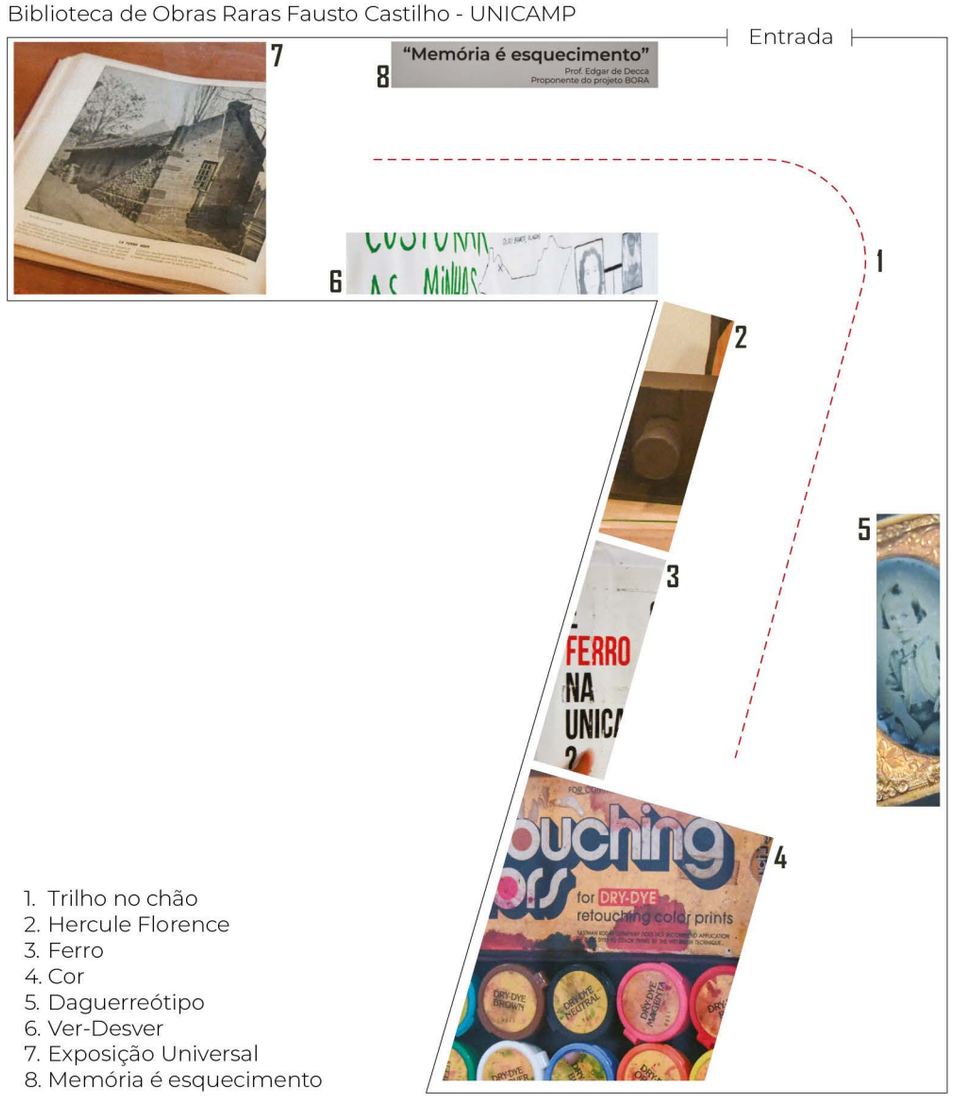
AGRADECIMENTOS

Nossos melhores agradecimentos a

Aldair Rodrigues
Ana Angélica Costa
Ana Paula de Andrade
Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho (BORA)
Centro de Memória Unicamp (CMU)
Danielle Thiago Ferreira
Gabinete de Estampas da UNICAMP
Illum
João Paulo Berto
Jorge Coli
Keio Media Design (KMD, Keio University)
Kouta Minamizawa
Marli Marcondes
ProEEC/UNICAMP
Sérgio Niculitcheff
Unimídia
Wencesláo Machado de Oliveira Júnior

MÍDIAS E IMAGENS EM AÇÃO

Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho - UNICAMP



1. Trilho no chão
2. Hercule Florence
3. Ferro
4. Cor
5. Daguerreótipo
6. Ver-Desver
7. Exposição Universal
8. Memória é esquecimento

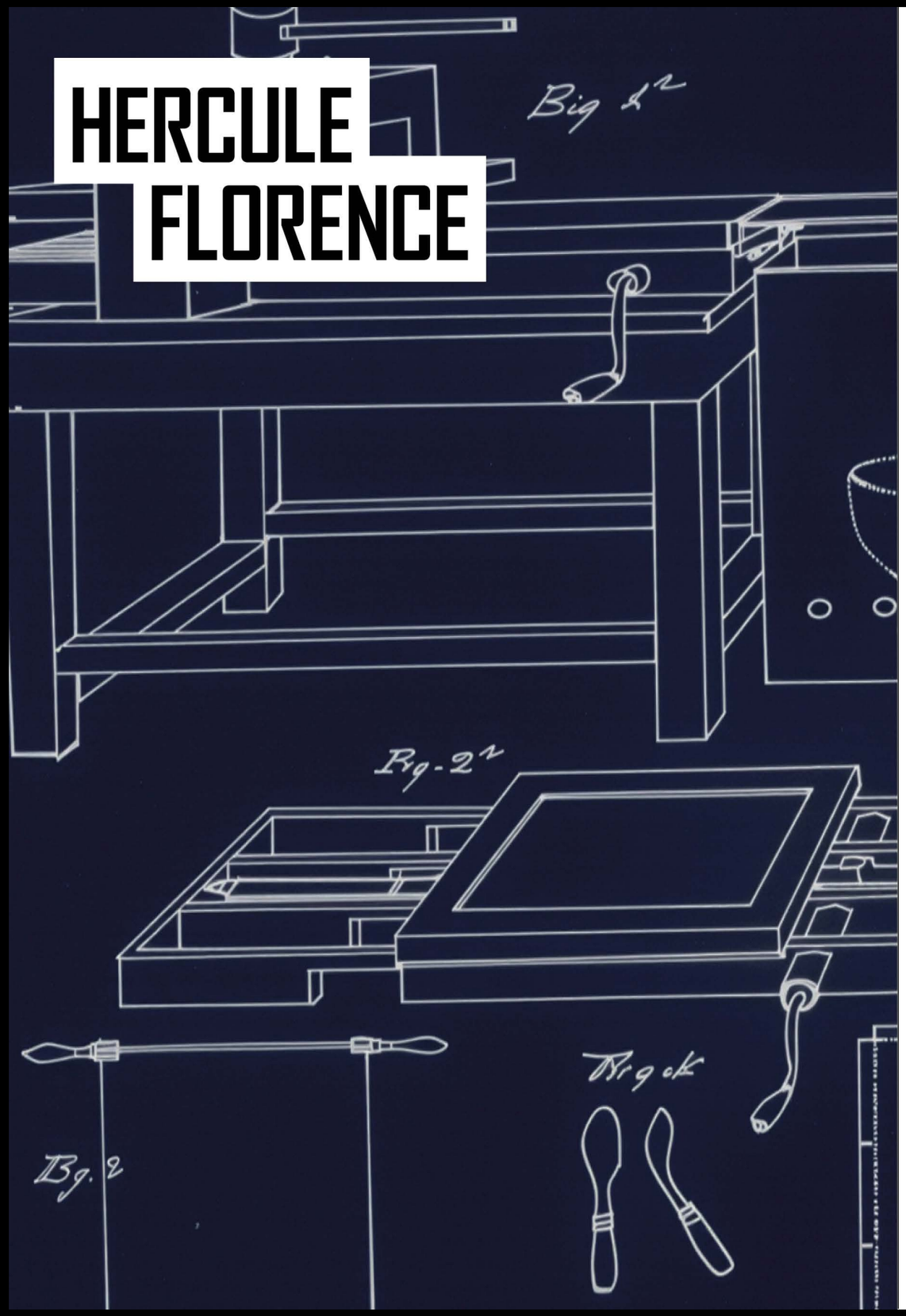
Figura 1: Planta-baixa do espaço expositivo na BORA, UNICAMP.

A exposição Mídias e Imagens em Ação, na BORA, convida a uma reflexão crítica sobre como artefatos visuais permanecem e transformam a compreensão do mundo contemporâneo. Através dos acervos selecionados, os itens exibidos variam entre o que é raro e o que é comum, entre o único e o massificado, entre o preto&branco e em cor. A mostra privilegia as materialidades imagéticas, indicando suas formas de produção, de circulação e consumo. A partir do presente, a exposição assinala práticas visuais e midiáticas do passado, que reverberam em nós.

Os objetos expostos são compreendidos não apenas como testemunhos históricos, mas como mídias ativas, dotadas de agência e capazes de interpelar o espectador. Ao se colocarem entre nós e o mundo, mediam temporalidades, afetos e saberes. O daguerreótipo — uma imagem fotográfica única e irreproduzível — torna-se um contraponto da cultura digital contemporânea, fundada na multiplicação compulsiva e na circulação instantânea de imagens. O ferro, por sua vez, enquanto elemento material e símbolo das Exposições Universais, atravessa os discursos da modernidade, indo do ferrótipo à fotografia de massa.

A exposição convida o público a considerar o sentido atual dessas imagens em suas historicidades. O uso de elementos naturais nos processos fotográficos evidencia o enraizamento da imagem na ecologia material do mundo. No caso do trabalho de Hercule Florence: a criação da *photographie* convive com estruturas sociais excludentes, como a escravização das gentes. Já os retratos de povos originários, relidos a partir de perspectivas contra hegemônicas, tentam ativar outros modos de ver, de lembrar e de existir.

As imagens, seriadas ou não, postas em circulação ajudam a tensionar os limites entre tempo, espaço e representação. Ao articular meio ambiente e técnica, essas mídias alteram a percepção e a memória. Nesse entrecruzamento entre mídias e imagens, pode-se perguntar: em que medida essas imagens nos concernem? A resposta, inscrita na própria experiência estética e crítica da exposição, é afirmativa: sim, essas imagens nos atravessam e nos convocam — política, ética e sensivelmente.



HERCULE FLORENCE

A invenção da fotografia ocorre na Europa e na América entre 1810 e 1840. Em Campinas, Hercule Florence tem uma loja, uma fazenda e um plantel de 35 pessoas escravizadas. Ali, Hercule Florence usou seus conhecimentos de desenho, impressão e história natural para criar a *photographie* — a seu ver, uma história natural da luz. Entre 1832 e 1833, ele criou um método para fixar a luz no papel. Nesse processo, usou nitrato de prata para tornar o papel sensível à luz, depois aplicou cloreto de prata ou ouro para formar as imagens. Também utilizou amônia como solvente neste procedimento. Existem imagens seriadas feitas por ele com elementos fotossensíveis, como etiquetas farmacêuticas. Seus manuscritos e mais de 500 imagens estão hoje preservados em instituições. Baseada no estudo meticuloso de Roger Sassaki, esta câmera de Florence foi feita em 2024. Ela aparece desmontada numa imagem familiar na casa dos Florence. A fotografia abre um horizonte de expectativa na história das imagens, inaugura uma nova maneira de o observador se relacionar com elas e com o mundo, e intervém na subjetividade individual e coletiva.

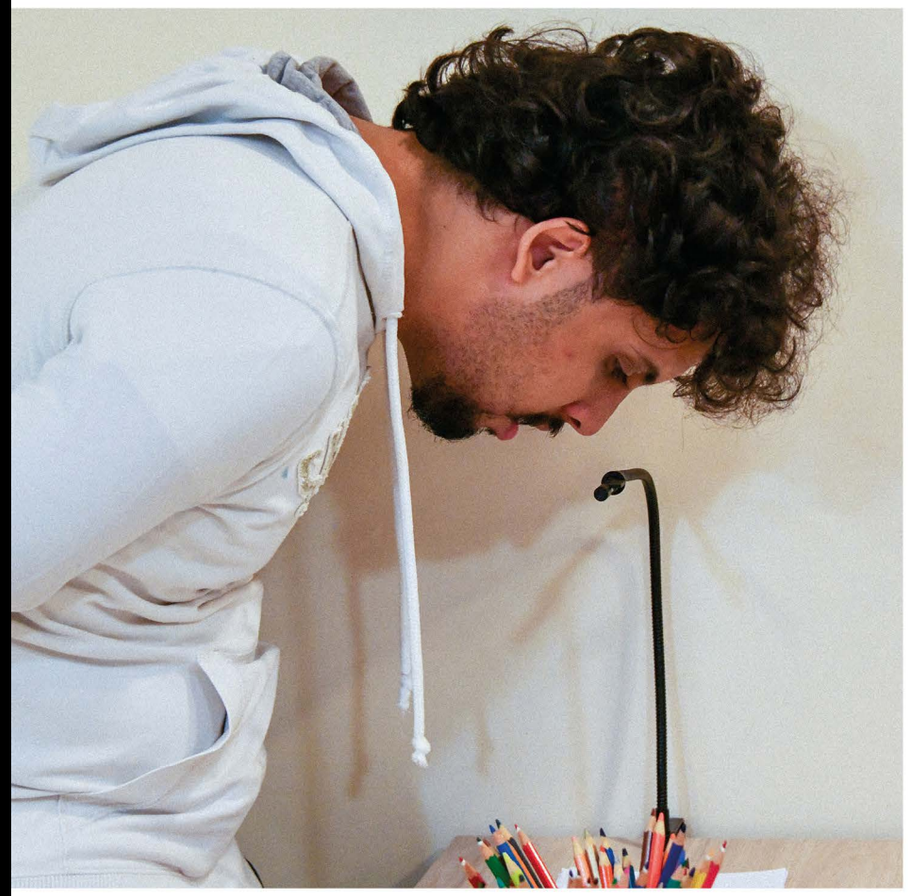


Figura 2: Câmera Lúcida. Empréstimo de Iara Lis Schiavinatto.



Figura 3: À esquerda, instalação interativa com uma Câmera Lúcida. À direita, câmeras produzidas por Ana Angélica Costa durante uma oficina de Roger Sassaki (2024) para simulação das câmeras de Hercule Florence. Empréstimo de Ana Angélica Costa.

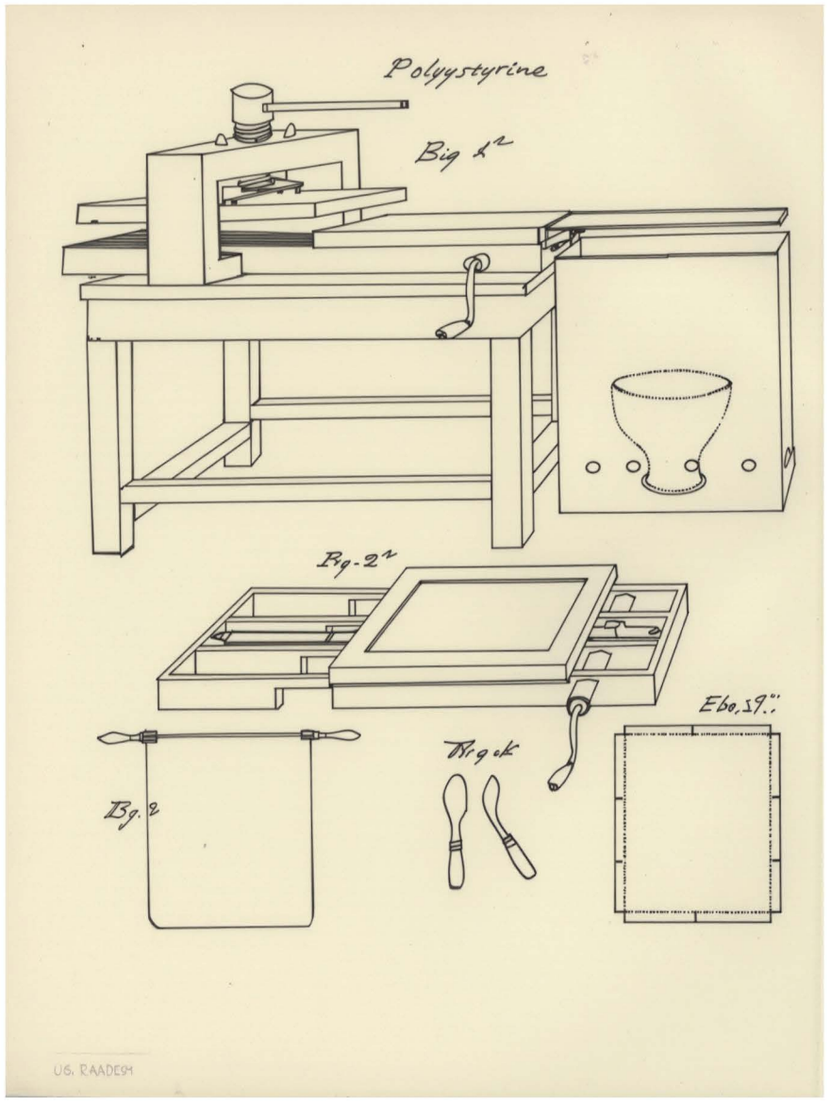
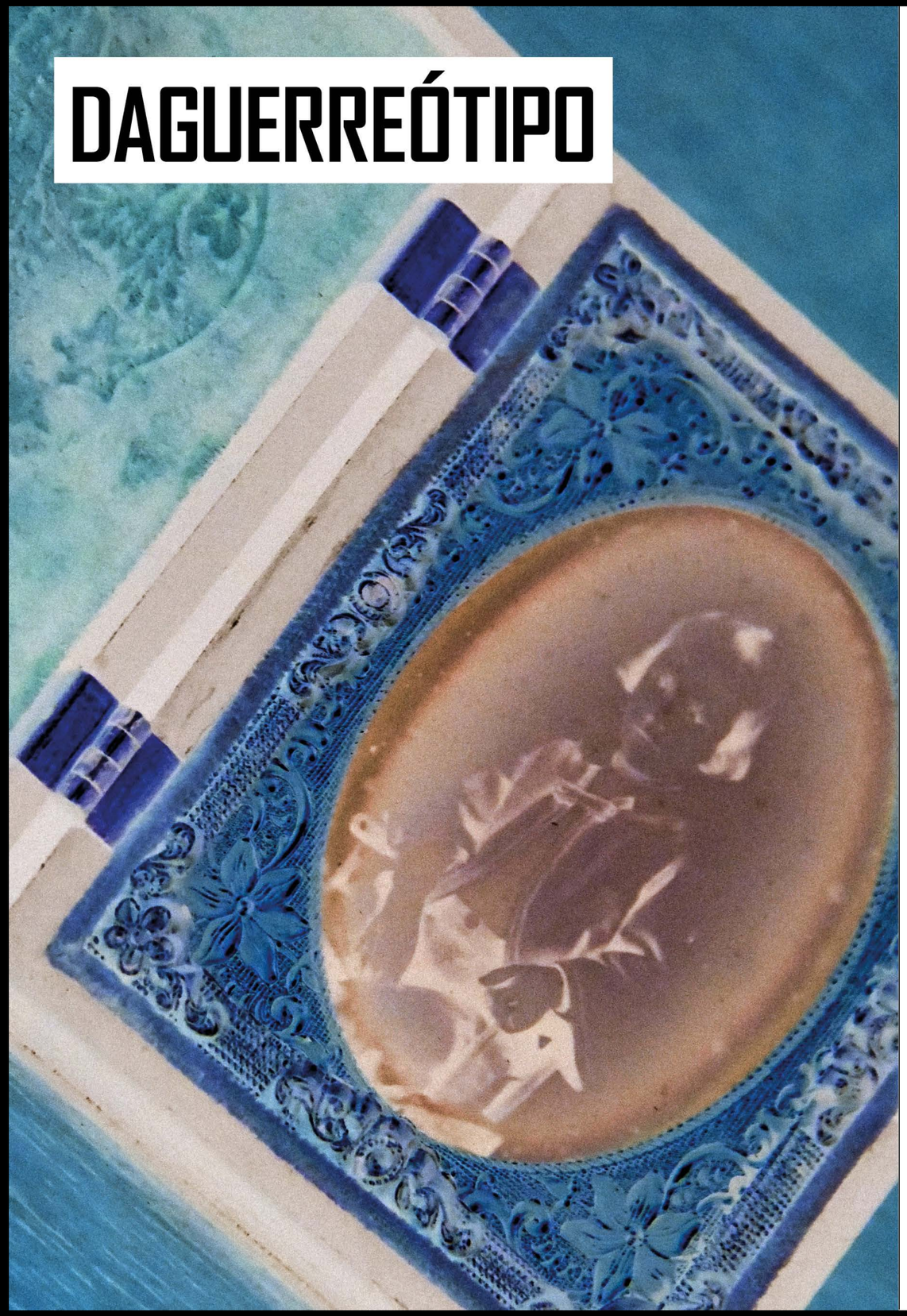


Figura 4: Desenho do equipamento de Poligrafia e *photographie*. Reprodução: Instituto Hercule Florence. Disponível em https://ihf19.org.br/pt-br/hercule-florence/inventos/poligrafia. Acesso em 21/11/2025; e KOSSOY, B. *Hercule Florence. A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 190.



Figura 5: Carolina amamentando no atelier de Florence. Reprodução: FLORENCE, L. (Org.). *Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista-inventor*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 40.



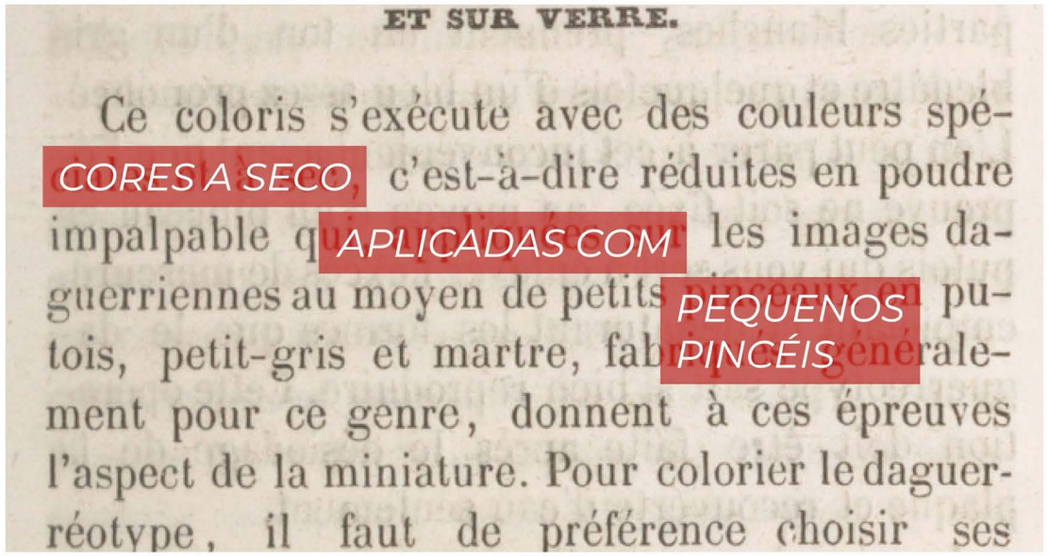
DAGUERREÓTIPO

O daguerreótipo, um processo fotográfico alçado a bem público e popularizado a partir de 1839, na França, chega ao Brasil como parte da estratégia da política cultural francesa nas Américas. Assim, na década de 1840, o Rio de Janeiro conta com 21 estúdios dedicados à fotografia misturados com casas editoriais. Durante o século XIX, a cultura fotográfica cresce significativamente, tanto na capital do país quanto em escala global.

Manuais de fotografia focados nos aspectos científicos, técnicos e estéticos da daguerreotipia têm como objetivo estabelecer um certo ideal de controle sobre os processos fotográficos e seus resultados visuais. A adição de cores à fotografia — mesmo que por meio de um simples retoque manual — demanda habilidades apuradas e, frequentemente, conhecimentos em química. Portanto, não surpreende que se aproxime a fotografia da pintura, algo amplamente observado nas fotopinturas. Esses aspectos, juntamente com as imagens em daguerreótipo, encantam seu público inicial. É difícil negar a persistente atração e o apelo exercidos pelo processo de feitura dessa imagem e dela sobre nós.







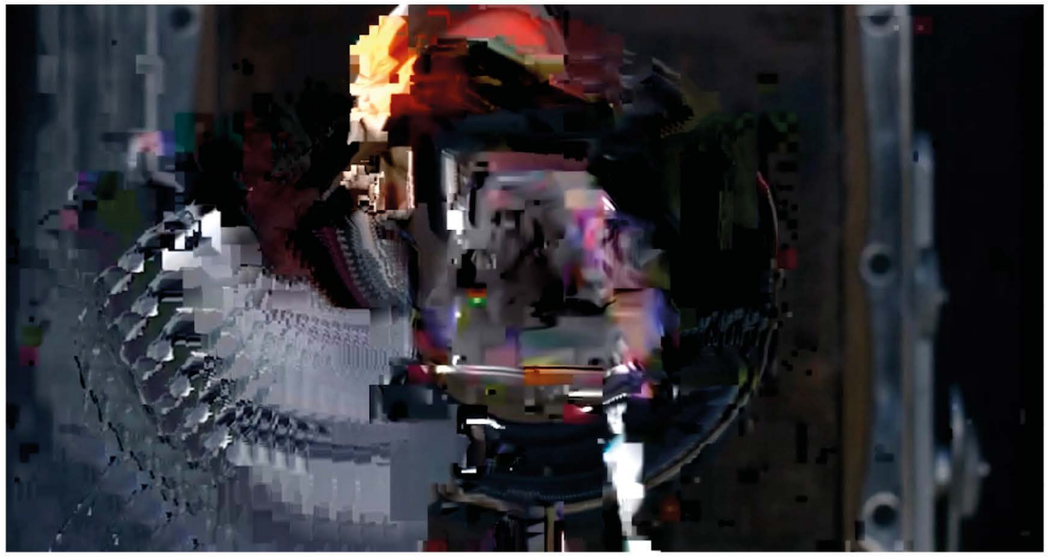


Figura 6: Frames da vídeo-instalação produzida pelos alunos Paulo Ferreira, Pedro Calixto, Henrique Valle e Vinicius Garcia, "MANUAL_DAGUERRE", 2025.



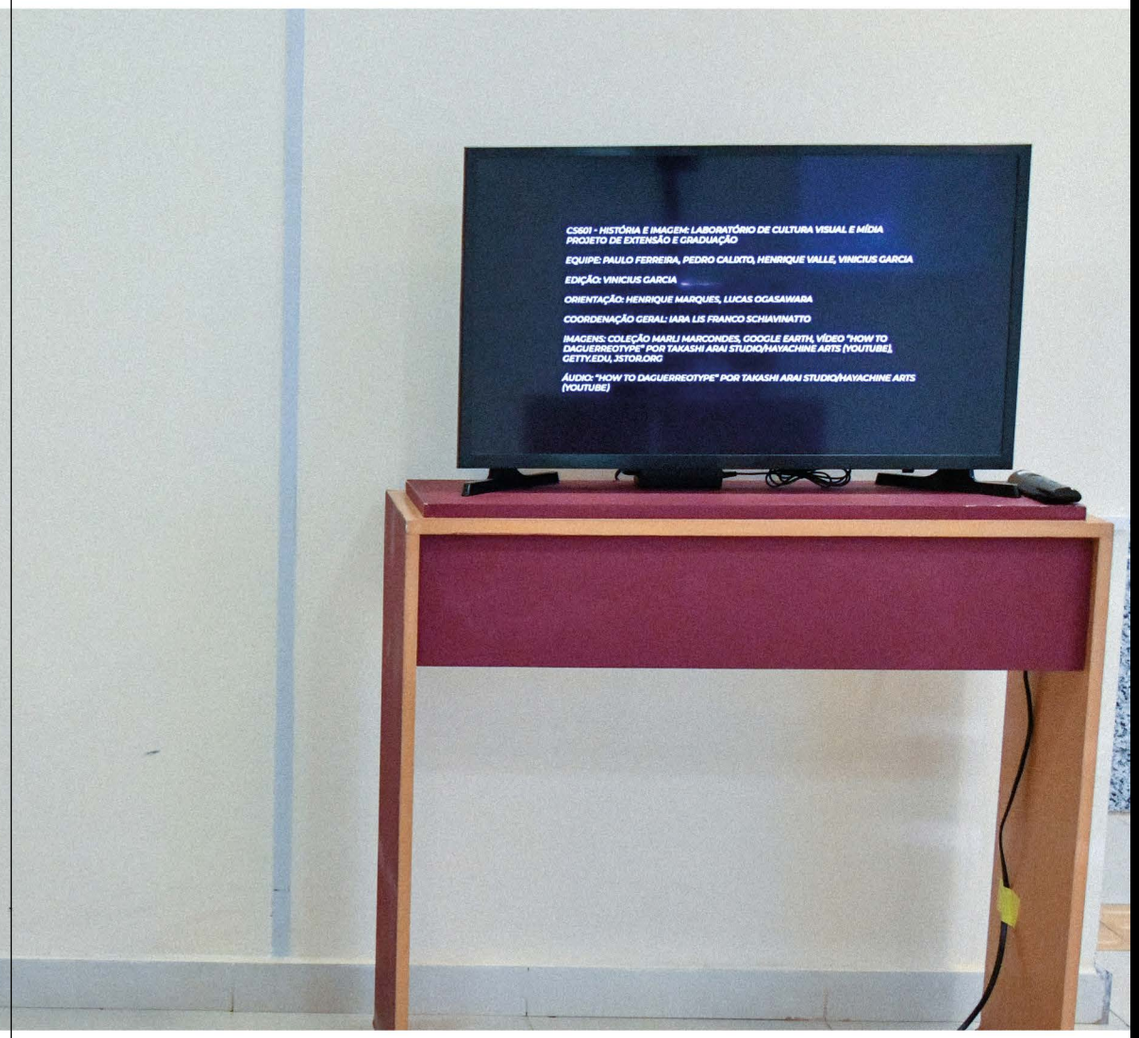


Figura 7: Instalação **Daguerreótipo** composta por vitrine com o Manual de Colorização e daguerreótipos, e vídeo instalação.

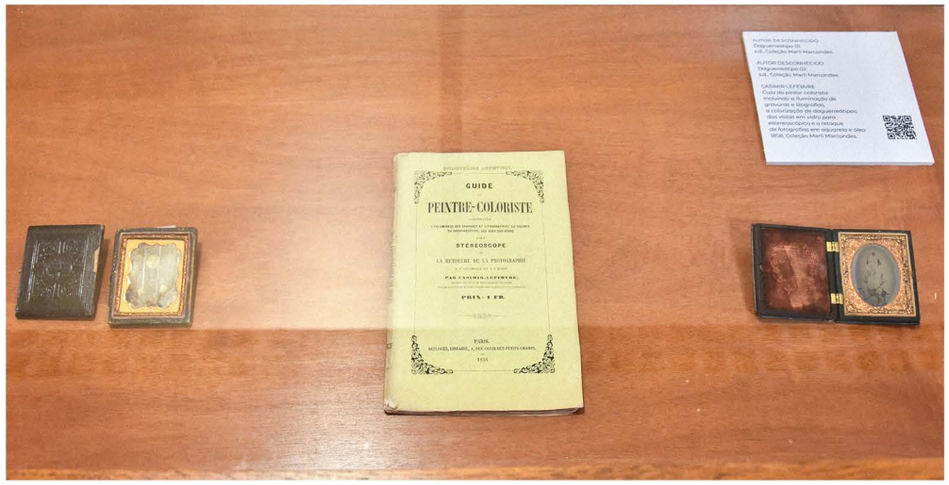


Figura 8: Composição da vitrine da instalação.



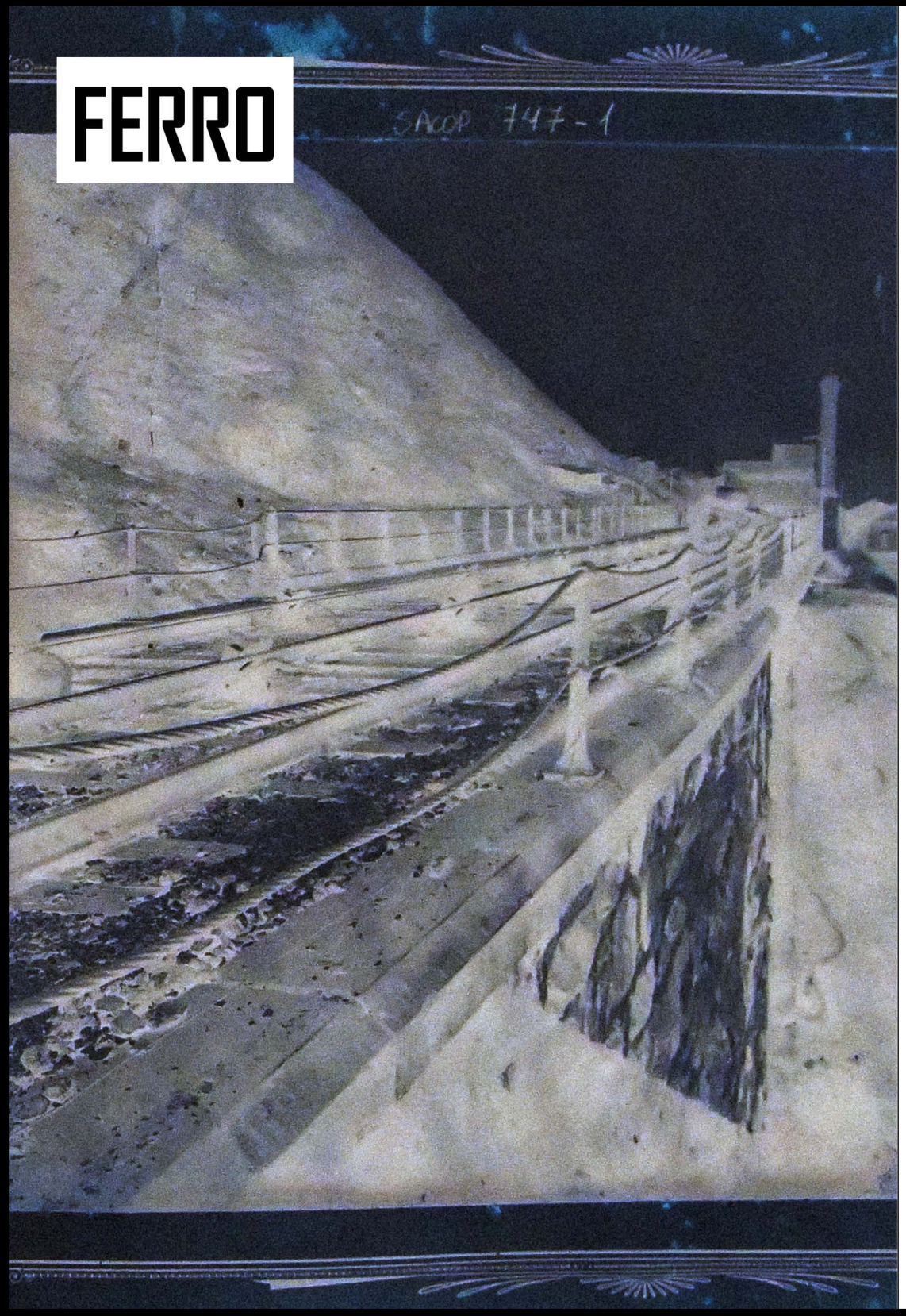
Figura 9: CASIMIR LEFEBVRE. *Guide du peintre-coloriste: comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*. 1858, Coleção Marli Marcondes. Link do Manual em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9804129t, Acesso em 10/11/2025.



Figura 10: AUTOR DESCONHECIDO.
Daguerreótipo 01. s.d., Coleção Marli Marcondes



Figura 11: AUTOR DESCONHECIDO.
Daguerreótipo 02. s.d., Coleção Marli Marcondes



Entre as atrações surgidas no século XIX, a fotografia e os usos do ferro e do vidro na construção urbana se destacam. Eles reordenam as formas de comunicação e os modos de ver o mundo. Em Paris, cidade-símbolo da modernidade, a entrada de minério de ferro passou de 6 mil toneladas, em 1848, para 62 mil, em 1867. Empregado na construção de bibliotecas, mercados e estações ferroviárias, o ferro também é usado na fabricação de fotografias. A partir da década de 1860, o ferrótipo é uma imagem vernacular produzida e comercializada, inclusive colorizada. Seus retratos mostram uma variedade de sujeitos sociais, de senhoras à escravizadas. Eles exibem a performance fotográfica de diversos corpos sociais, mostrando na chave do exótico, muitas vezes, aqueles desviantes, racializados e diaspóricos. É uma imagem produzida e consumida então em larga escala. Esta escala segue alta na extração e no consumo do ferro.



Figura 12: Espaço expositivo da instalação **Ferro**.



Figura 13: Lambe-lambe espalhado pela Unicamp.

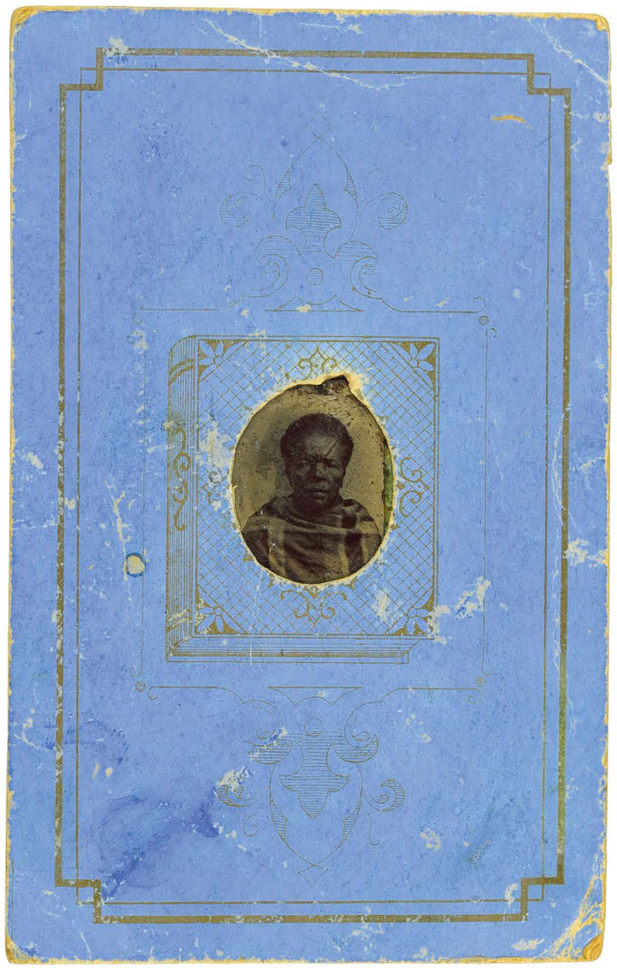


Figura 14: [Ferrótipo de Mulher Escravizada].

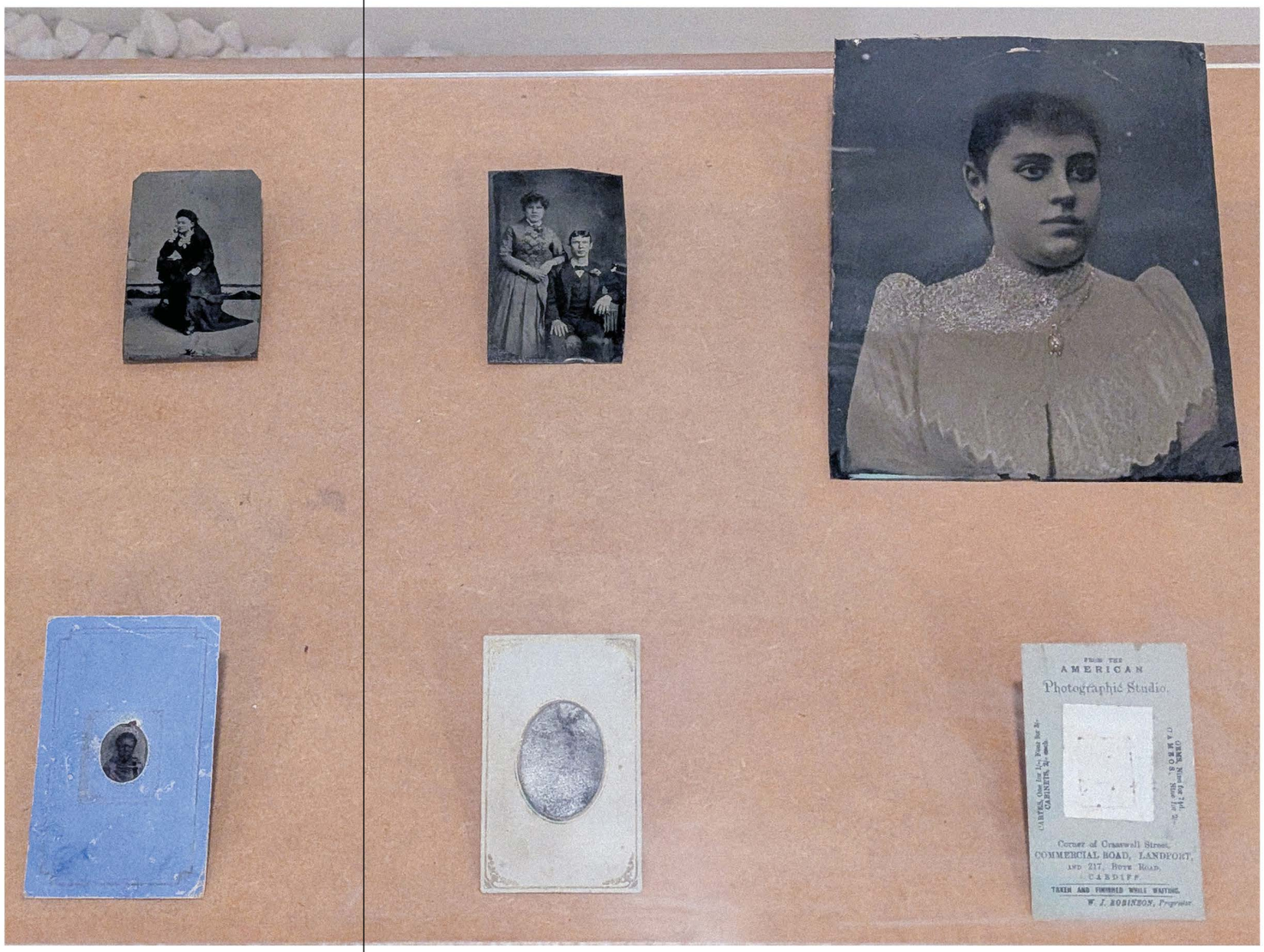


Figura 15: da esquerda para direita, de cima para baixo:
AUTOR DESCONHECIDO. Ferrótipo com corte irregular, s.d (entre 1860 e 1900). Coleção Marli Marcondes.
AUTOR DESCONHECIDO. Ferrótipo com diferentes técnicas de colorização, s.d. Coleção Marli Marcondes.
AUTOR DESCONHECIDO. Ferrótipo com colorização de jóias, s.d. Coleção Marli Marcondes.
AUTOR DESCONHECIDO. [Ferrótipo de Mulher Escravizada], s.d. Coleção Família Pompêo de Camargo Neto no Centro de Memória da Unicamp.
AUTOR DESCONHECIDO. Ferrótipo colorizado. s.d. Coleção Marli Marcondes.
W. J. ROBINSON. Verso de Ferrótipo em Carte de Visite.



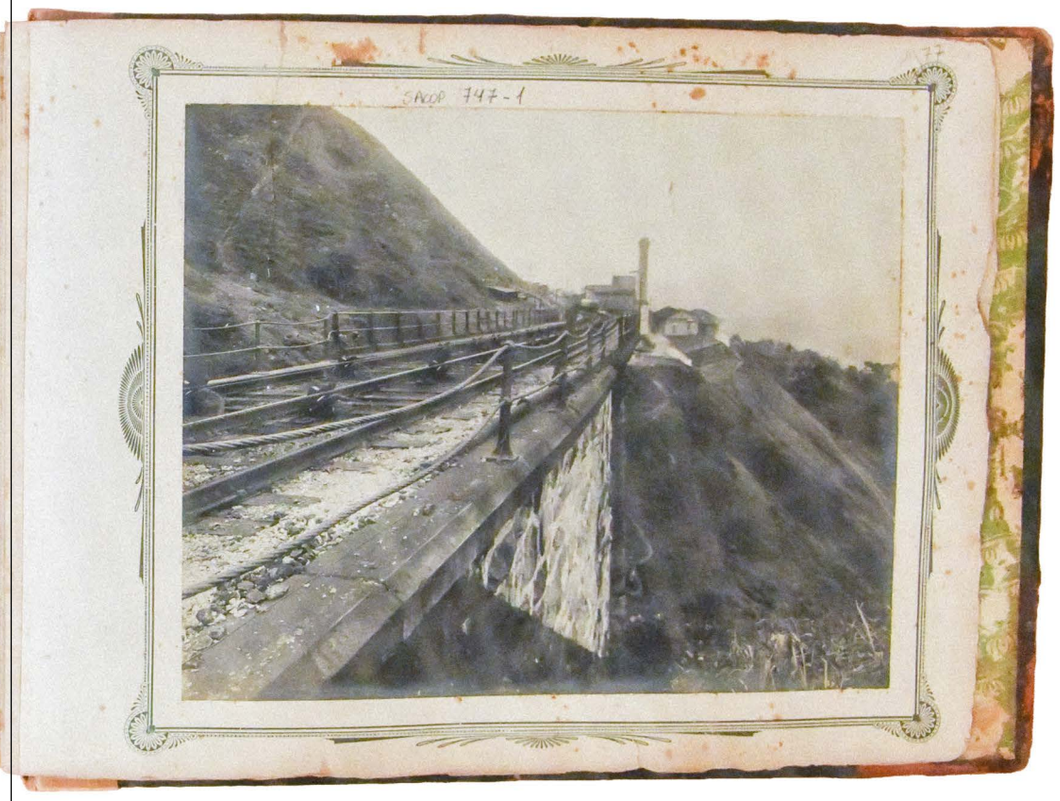


Figura 16: Álbum SECRETARIA DA AGRICULTURA, COMÉRCIO E OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DE SÃO PAULO. Secretaria da Agricultura: no 2. s.d., Conjunto SACOP no Centro de Memória da Unicamp.

TRILHO NO CHÃO



Figura 17: Adesivagem pelos corredores da exposição em forma de ferrovia.

COR



Durante os oitocentos, a fotografia se ressente daquilo que encara enquanto uma fragilidade: a presença da cor. Sua ausência impulsiona debates artísticos, científicos e técnicos que levam a uma gama variada de resultados fotográficos coloridos, os quais diversificam os olhares perante o mundo. Tais resultados se desdobram de modos diversos no autochrome, no primeiro cinema e no kodachrome.

O controle da qualidade da cor com seu acabamento apurado ocupa a agenda de fotógrafos, amadores, miniaturistas, editores, químicos, físicos, autochromistas e, inclusive, os Irmãos Lumière. A paleta de cores Kodak Retouching Colors tenta, em parte, responder a demandas destes processos fotográficos e ocorre em meio à crescente importância que a fotografia colorida adquire na década de 1970 no circuito artístico. A paleta usada para retocar fotografias reveladas em papel remete à manipulação paciente, com gestos cuidadosos e pincéis delicados. Remete ainda aos cliques no notebook para ajustar contrastes, tons, sobretons, e imperfeições. Tendo a cor por objeto de desejo, a paleta Kodak e o Photoshop surgem, lado a lado, como interfaces carregadas de escolhas e intenções, engenhadas no passado e no presente. Ambos constituem pontos de fuga de uma história das imagens, que, no entanto, não é única.



Figura 19: Paleta de cores enquadrada e exposta. KODAK. Kodak Retouching Colors for Dry-Dye Cores de Retoque para Pigmentos Secos da Kodak. S.d., Coleção Marli Marcondes.



Figura 18: Instalação **Cor** contendo projeção, paleta de cores e retroprojetor.



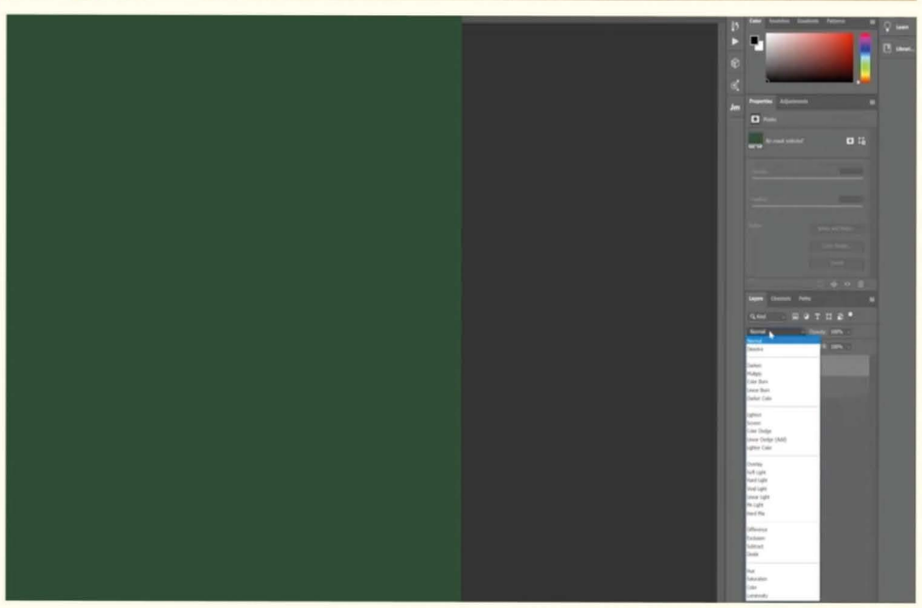






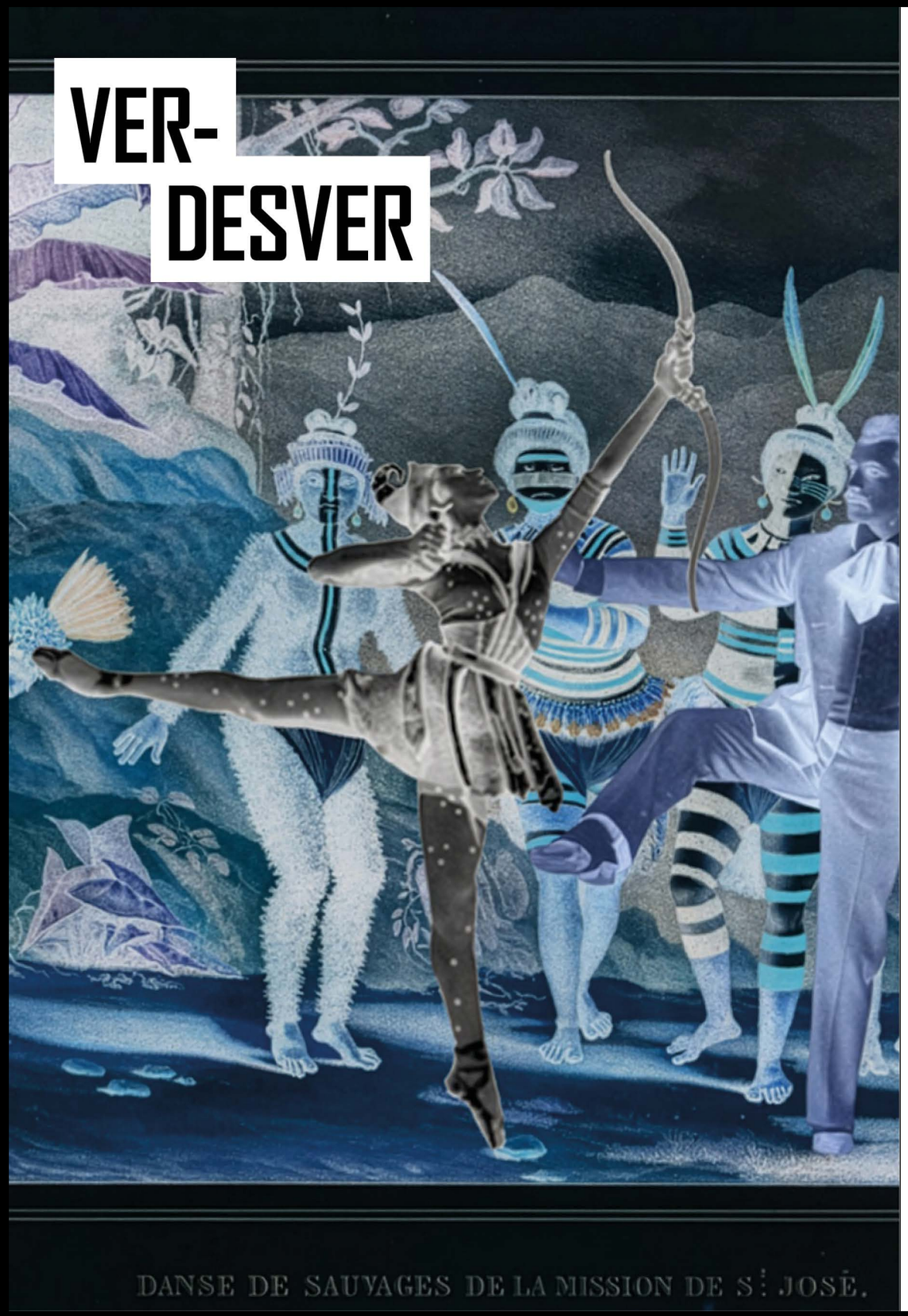
Figura 20: Frames do vídeo produzido pelas alunas Giovana Marília Alencar, Letícia Louback Soares e Michelle Bezerra Silva. *Colorização: entre o século XIX e o Photoshop*. Vídeo, 2025.





Figura 21: Retroprojetor e transparências feitas a partir de:
LUIGI LOIR. *L'Exposition de Paris. Encyclopédie du siècle, Petit Palais*, 1900, tome III : frontispice. 1900, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
AUTOR DESCONHECIDO. France - Paris – Exposition Universelle Internationale de 1900 – Le Grand Palais. Cartão Postal, 1900-1904, Paris Exposition Postcard Collection, University of San Diego.

VER-DESVER



No século XIX, o fotógrafo Marc Ferrez faz fotografias dos ditos “Botocudos”. Isto é um rol de povos originários, que portam botoques nos lábios e nas orelhas em geral, considerados pelo governo monárquico selvagens em vias de extinção no presente ou futuro próximo. Estes retratos atendem a uma demanda científica e comercial. São expostos na A Exposição Antropológica de 1882 (Rio de Janeiro). Estes homens, mulheres e crianças indígenas são colocados em poses diante da câmera e integram displays nesta ocasião. Estes artefatos visuais se tornam objetos científicos e de espetáculo ao mesmo tempo.

Coloquialmente, dizemos que se “tira” uma fotografia. A palavra “tirar” significa obter, tomar, extrair, remover algo de seu lugar de origem, eliminar, suprimir. As diversas identidades dos povos indígenas são resumidas aos botoques, um adorno de forte sentido simbólico. “Tira-se”, com a fotografia, parte do conhecimento desses povos. A irônica obra de Denilson Baniwa questiona e subverte esse código visual assentado nas ciências e nas artes, ao se reapropriar de uma litografia de Jean Baptiste Debret do início dos oitocentos — a *Danse de sauvages de la mission de St. José* (1834). Já a árvore genealógica de Mayara da Silva Pereira refaz sua ancestralidade indígena e quilombola como um gesto de memória e pertencimento localizado.

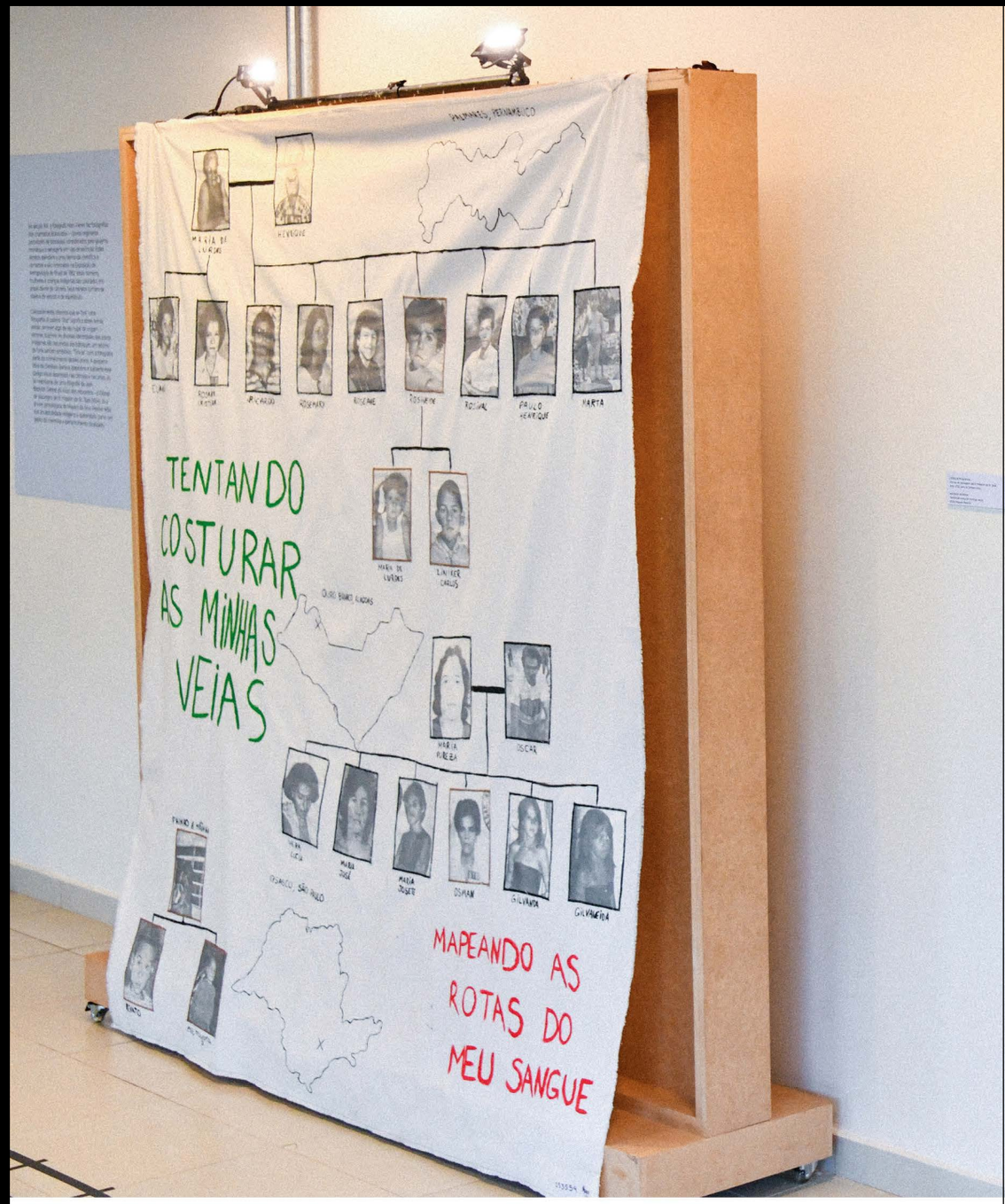


Figura 22: Instalação **Ver-Desver**.



Figura 23: Panorama do painel com a gravura de Denilson Baniwa sobre tecido à esquerda, e fotografias de Marc Ferrez à direita.

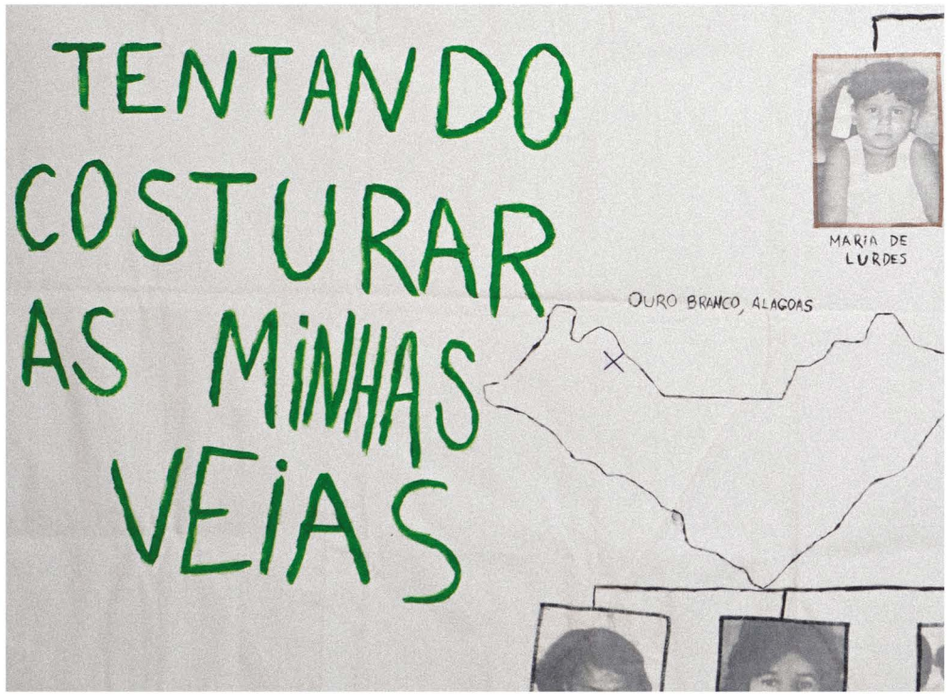


Figura 24: Detalhe da obra de Mayara Pereira, *Tentando costurar minhas veias*. Tecido. 2024, empréstimo da estudante-artista.



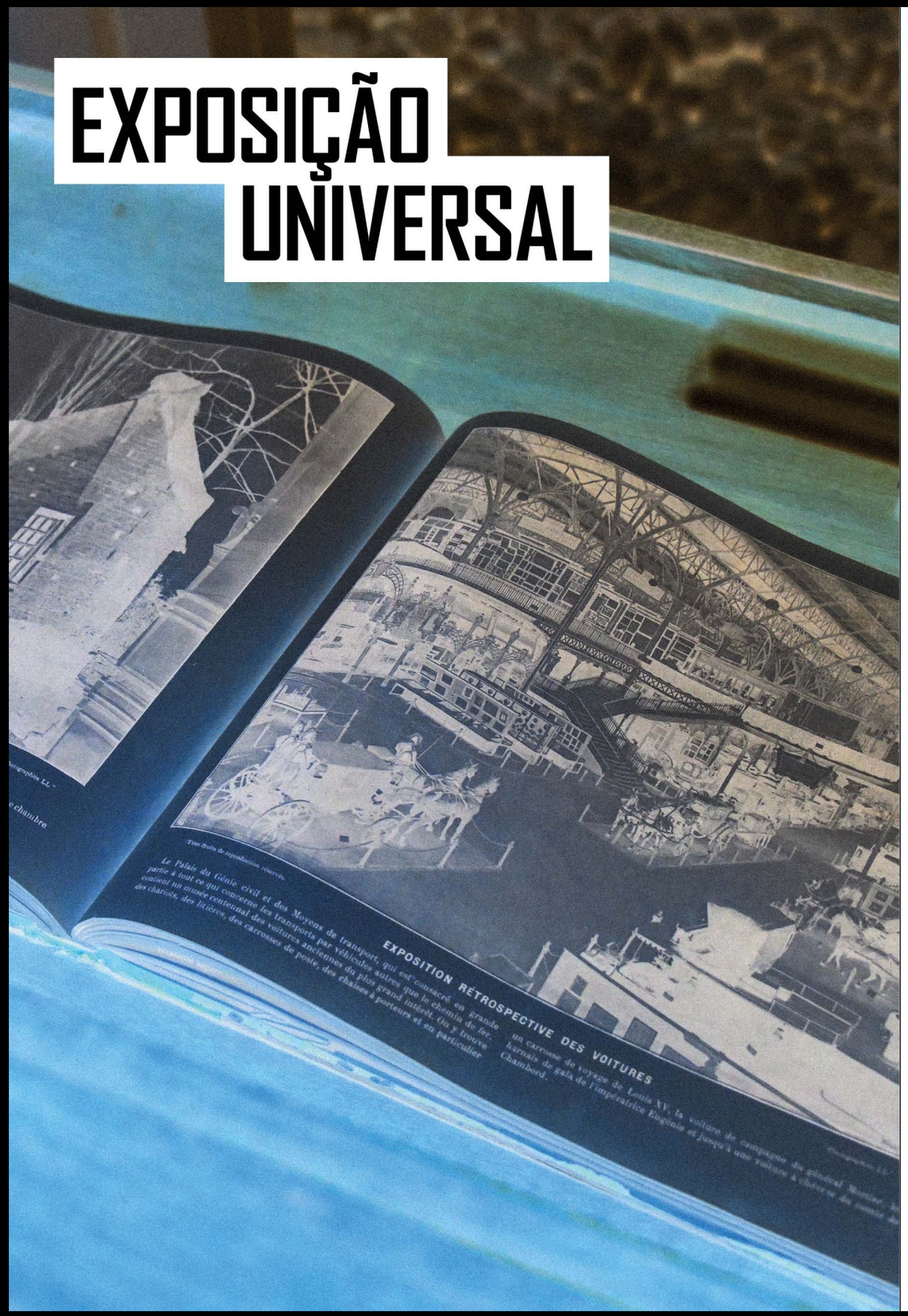
Figura 25: MARC FERREZ. *Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena*. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional. 1882.



Figura 26: MARC FERREZ. *Mulher e criança indígena; denominadas como pertencentes ao povo Aimoré, também conhecido como "Botocudo"*. Fotografia. 1876.



Figura 27: DENILSON BANIWA. *Danse de sauvages de la mission de St. José*. Gravura, 2022.



As imagens fotográficas produzidas como souvenir funcionam como uma forma de reafirmar as intenções que sustentam a existência das Exposições Universais. A fotografia integra seu ideário moderno baseado no progresso.

A efemeridade é um elemento constitutivo do espetáculo promovido pelas Exposições Universais oitocentistas. Contrariando esse caráter passageiro, o estado francês busca preservar as fotografias no álbum da Exposição de 1900, transformando-as em vitrines permanentes de sua modernidade. Com os retratos, cartões-postais e álbuns compromissados com as Exposições, os franceses e os partidários desta política expositiva procuram transcender os limites temporais e espaciais do evento, construindo visualmente uma identidade nacional.

Essa prática visual do álbum ecoa no presente, especialmente diante da obsessão contemporânea pelo arquivamento de imagens — ainda que, muitas vezes, de forma automática. Nesta exposição, quantas imagens você fotografou? Dentre elas, quantas você revisitará depois ou compartilhará agora?



Figura 28: Instalação **Exposição Universal**.



Figura 29: Álbum da Exposição de 1900. L. L. PHOTOGRAPHIE. Photorama da Exposição de 1900. Álbum. 1900, Coleção Jorge Coli.
Mini-documentário sobre o Álbum da Exposição Universal de 1900 para a BORA



Figura 30: Frames da vídeo-instalação produzida pelos alunos Clara Sanches, Lucas Reis e Maria Eduarda Ribeiro, 1900 UNIVERSAL, 2025.
Vídeo da instalação “1900 UNIVERSAL”

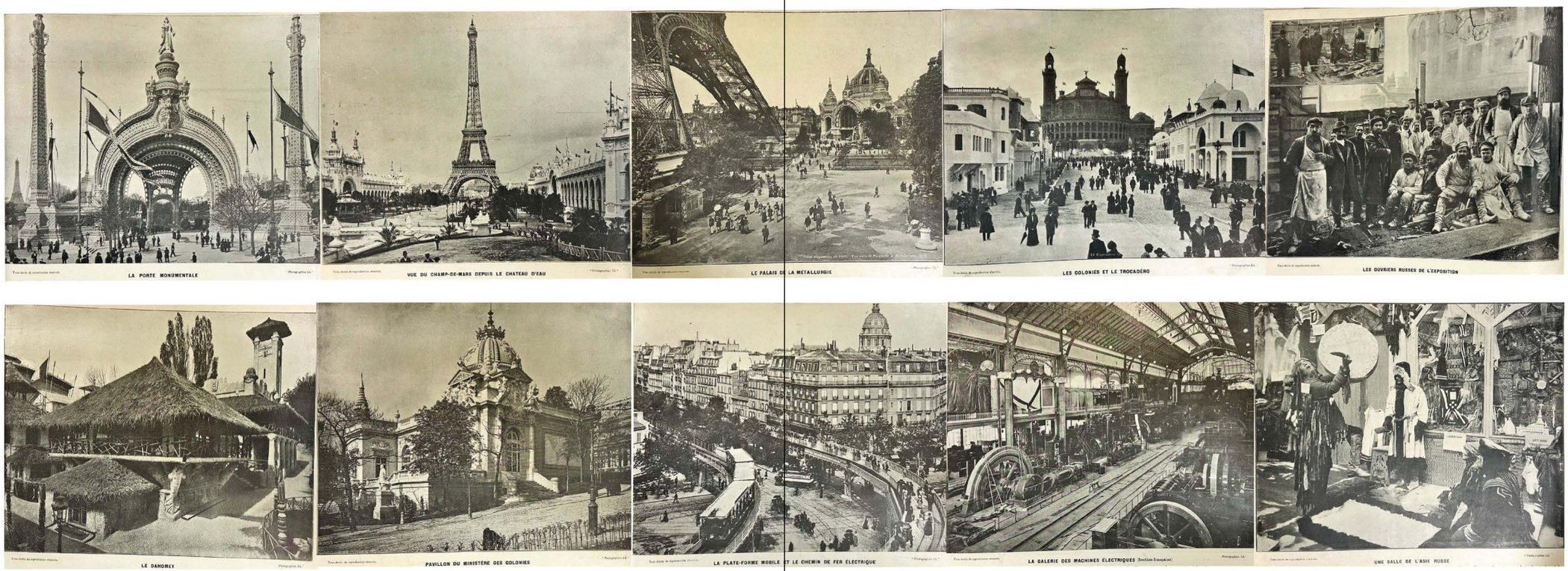
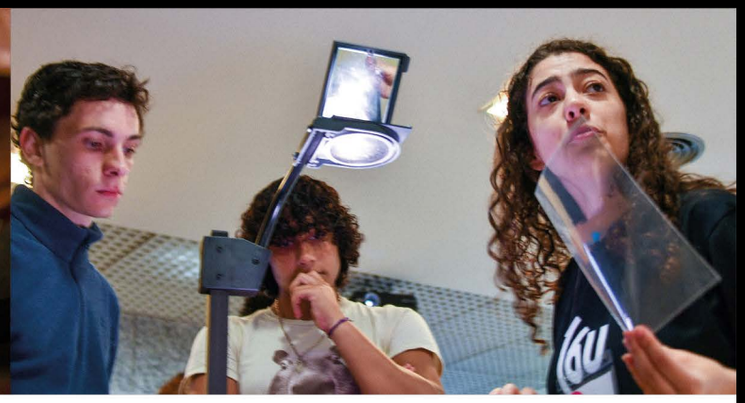


Figura 31: Fotos selecionadas do álbum da Exposição de 1900.



Figura 32: Estudante realizando visita guiada pela instalação.





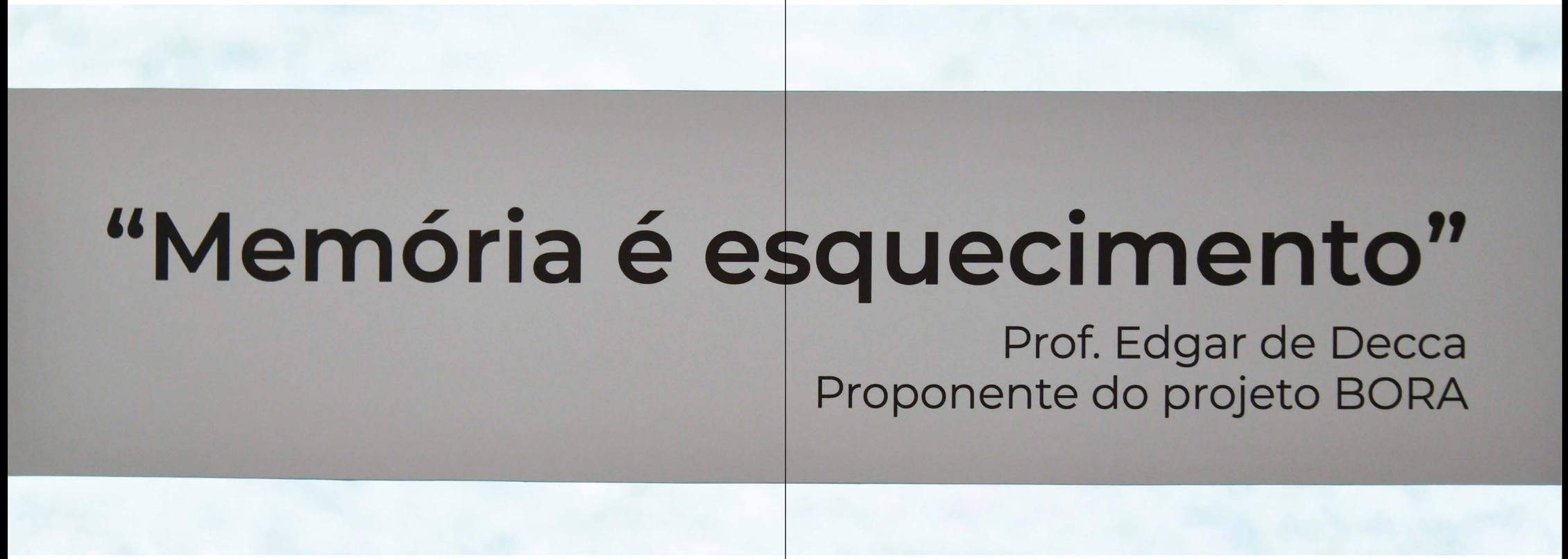
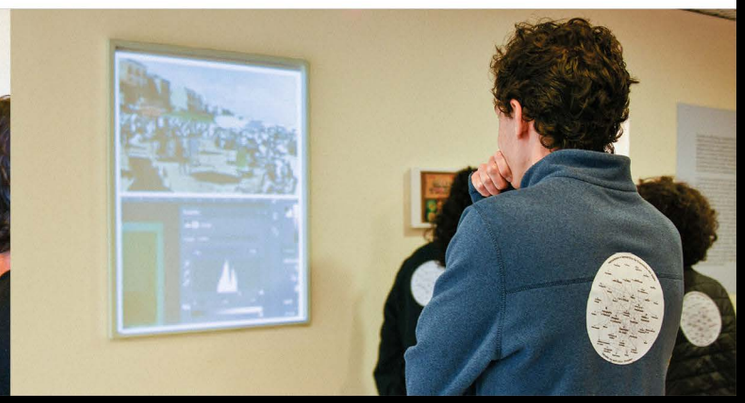
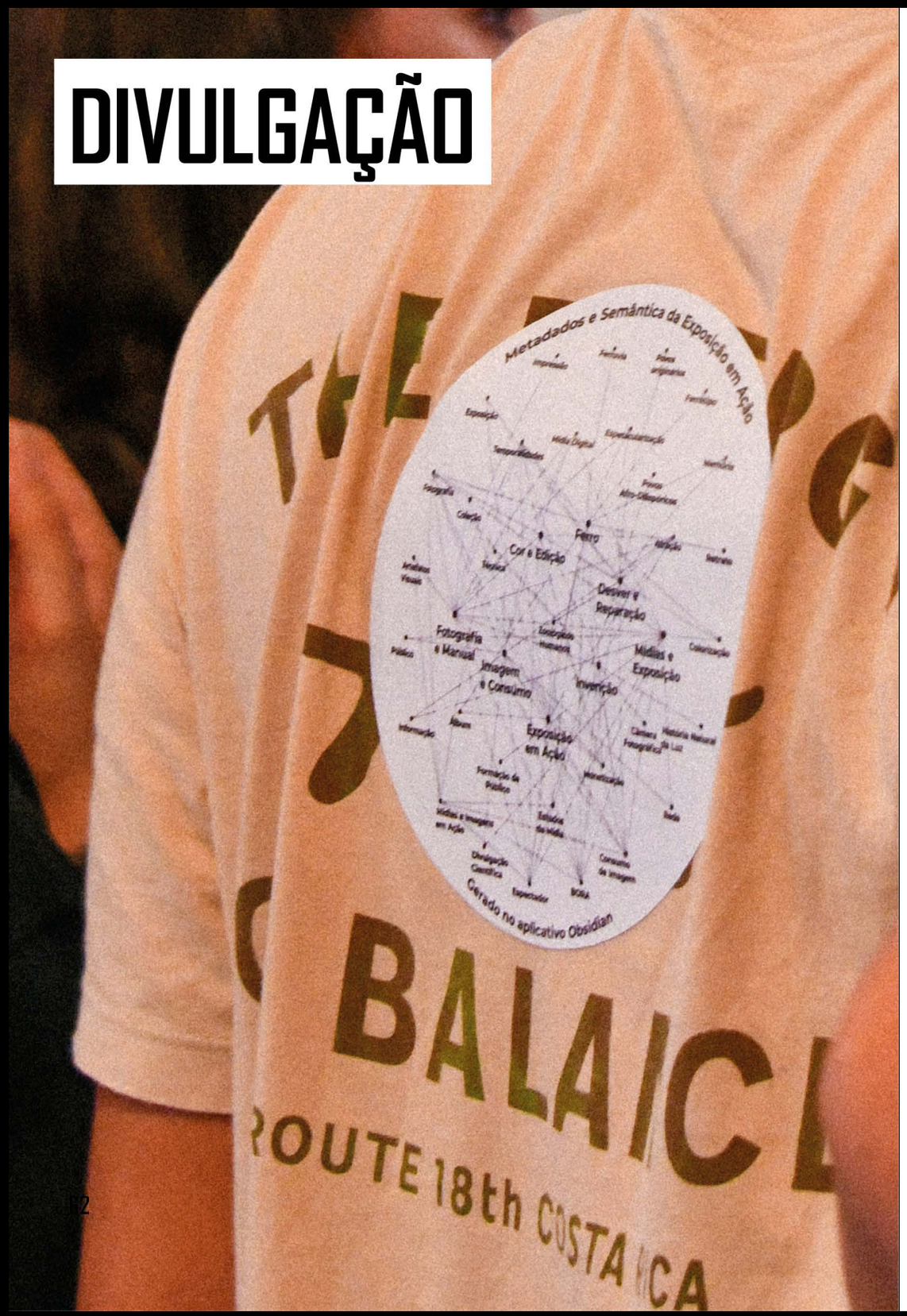


Figura 33: Painel “Memória é Esquecimento” de Edgar de Decca. Acima e abaixo, vistas da exposição.





DIVULGAÇÃO



CARTAZ



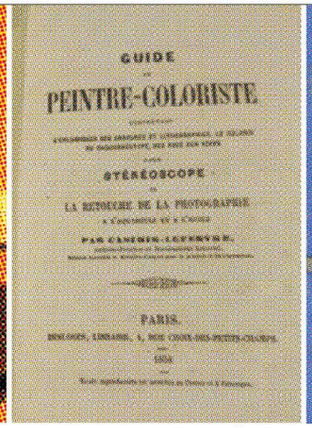
Figura 34: Cartaz de divulgação da exposição. Criação dos estudantes Isaac Vinícius Guimarães Luz e Eduarda da Silva Mendes.

Mídias e Imagens em Ação

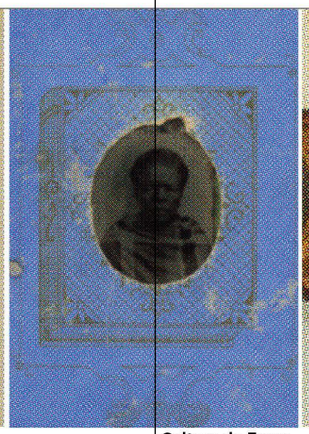
Exposição CS601/Midialogia
BORA
2025



Photographie
Hercule Florence



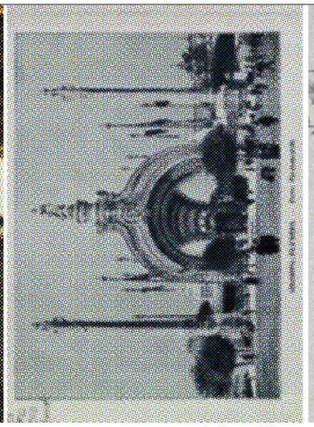
Fotografia, Cor
e Atração



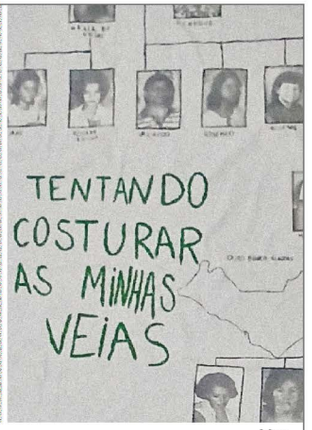
Cultura do Ferro



Cor e Edição



Exposição, Mídia
e Atração



Ver
Desver

APOIO
CG Midialogia - IA

Iara Lis Schiavinatto - Coord. Geral
Tania Arrais - PED
Henrique Rodrigues - PED
Lucas Ogasawara - KMD
Samuel da Fonseca Martins - PAD

Aila Betina Lima
Ana Francisca Goes
Bruna Carpigiani Bruno
Carolina Batista Monteiro
Clara Sanches Souza
Eduarda Da Silva Mendes
Elisa Valderano Santos
Franckson Mendes Bastos
Gabriel Lima
Gabriel Savoia Oliveira
Giovana Marília Alencar
Henrique Valle Melo
Isaac Vinícius Luz
João Carlos Veloso

Joao Pedro Saco
Letícia Louback Soares
Lucas Gomes Anjos
Lucca Deliberato Reis
Manuela Maria Patrinheri
Maria Carolina Vianna
Maria Eduarda Ribeiro
Matheus Macedo Gravalos
Matheus Quadros Silva
Melissa Vessalli Merlim
Michelle Bezerra Silva
Murilo Monte Zuccon
Nátalye Bruna Campos
Paulo Henrique Ferreira
Pedro Antonio Calixto
Rayssa Da Silva Feitoza
Thais Alves Santos
Vitoria Andrade Freitas
Vinicius Garcia Nascimento

Distribuido Gratuitamente

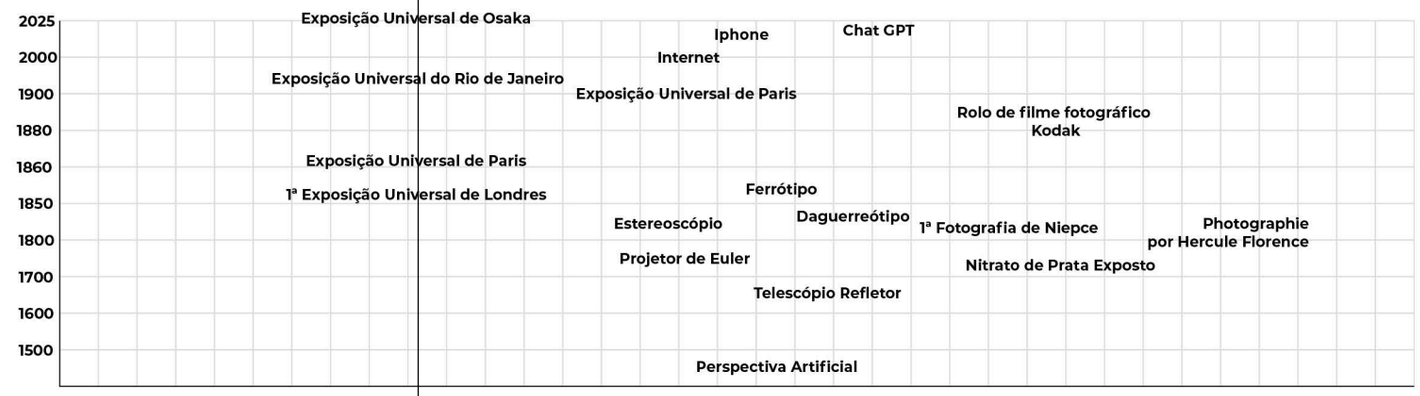


Figura 35: Panfleto de divulgação contendo destaque para cada instalação e a gramática temporal de temas, acontecimentos e técnicas presentes na exposição.

ADESIVO DE METADADOS



Figuras 36 e **37**: Visitantes da exposição usando o adesivo contendo os metadados.

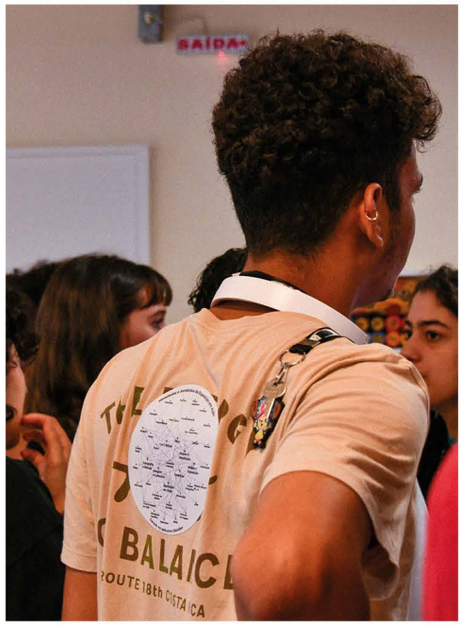
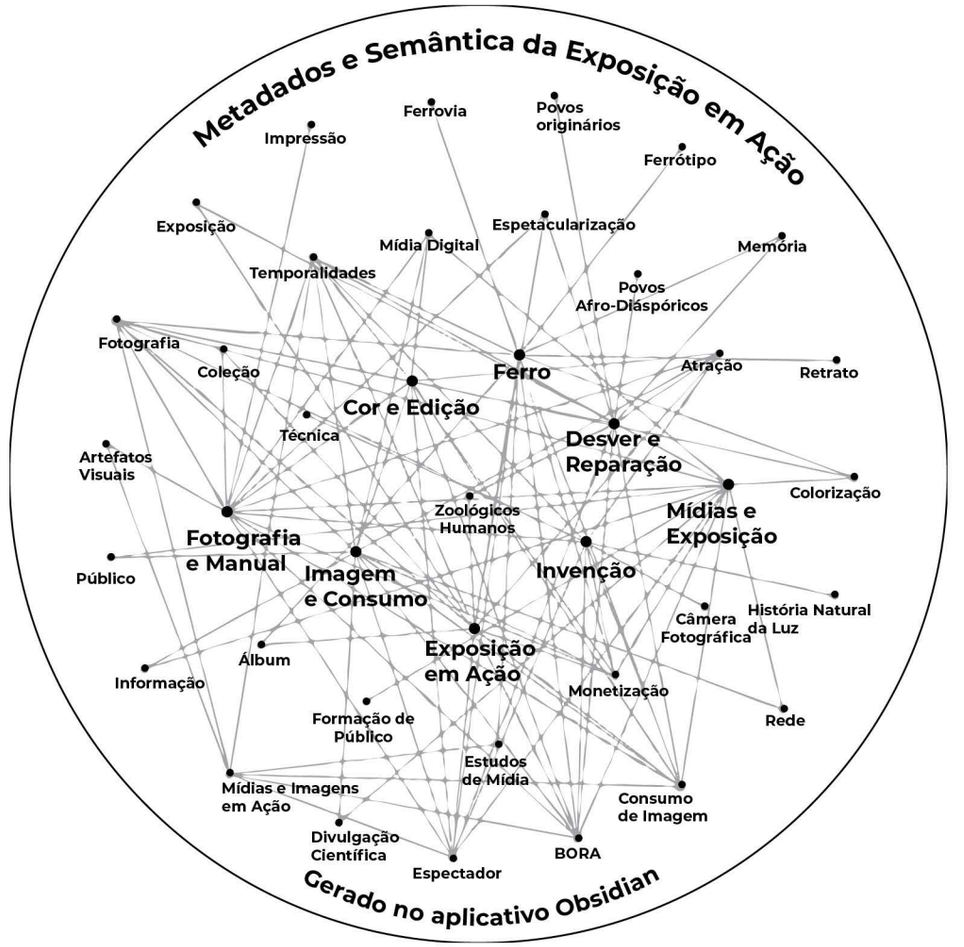


Figura 38: Adesivo contendo os metadados e a semântica da exposição Mídias e Imagens em Ação. Os eixos centrais — Cor e Edição, Ferro, Desver e Reparação, Mídias e Exposição, Invenção, Exposição em Ação, Imagem e Consumo e Fotografia e Manual — referem-se às instalações expostas e aos demais grupos responsáveis pela produção, design e divulgação do projeto. As demais palavras-chave compõem os metadados da exposição e a rede semântica por ela estabelecida. O adesivo foi gerado no aplicativo Obsidian. Distribuído no dia da abertura da exposição, ele foi colado nas costas dos visitantes, que se tornaram corpos-mídias dentro e fora do espaço expositivo.



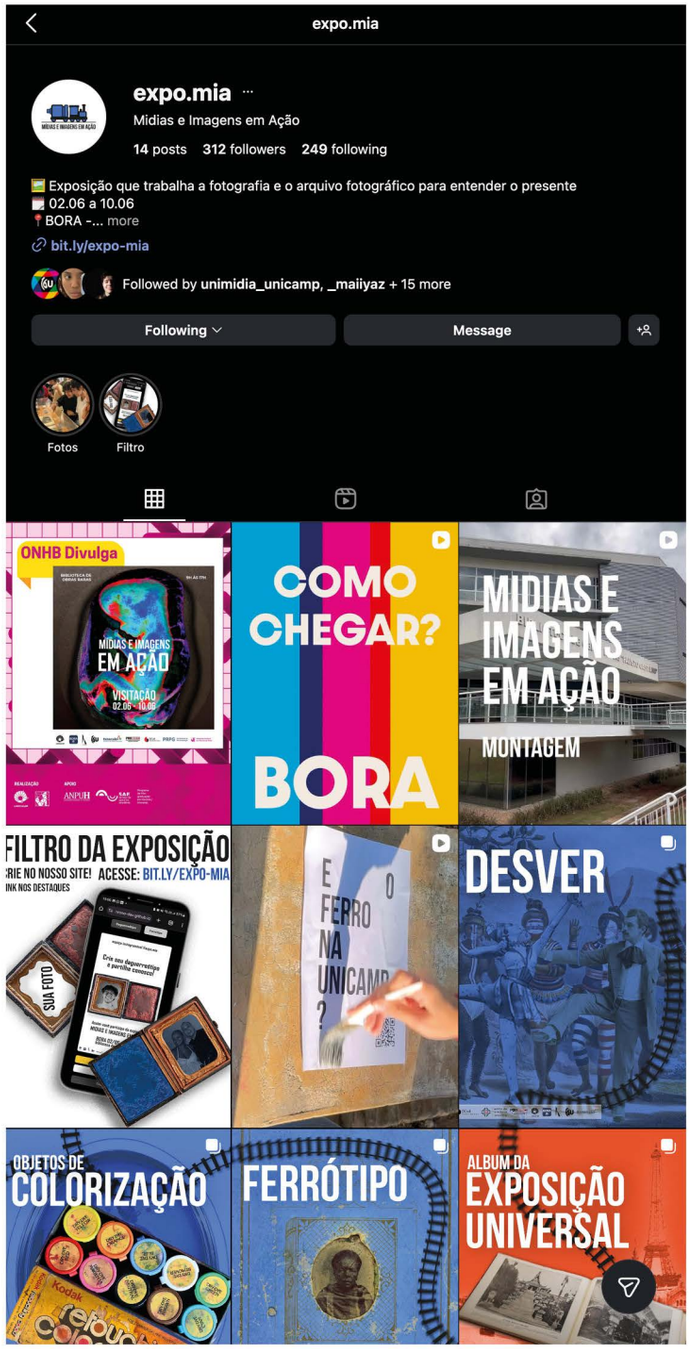


Figura 39: Página de divulgação em redes sociais feita pelos estudantes.
@expo.mia



Figuras 40 e **41**: detalhe do carrossel de imagens e da legenda publicados, a respeito da instalação **Cor.**

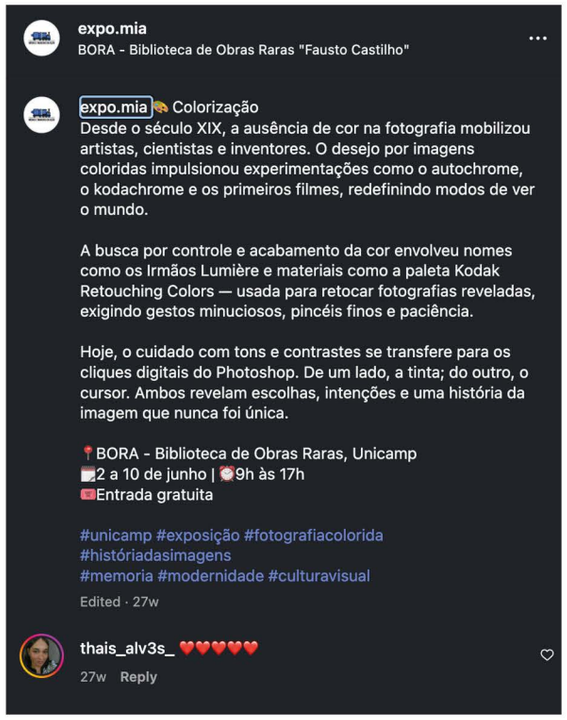
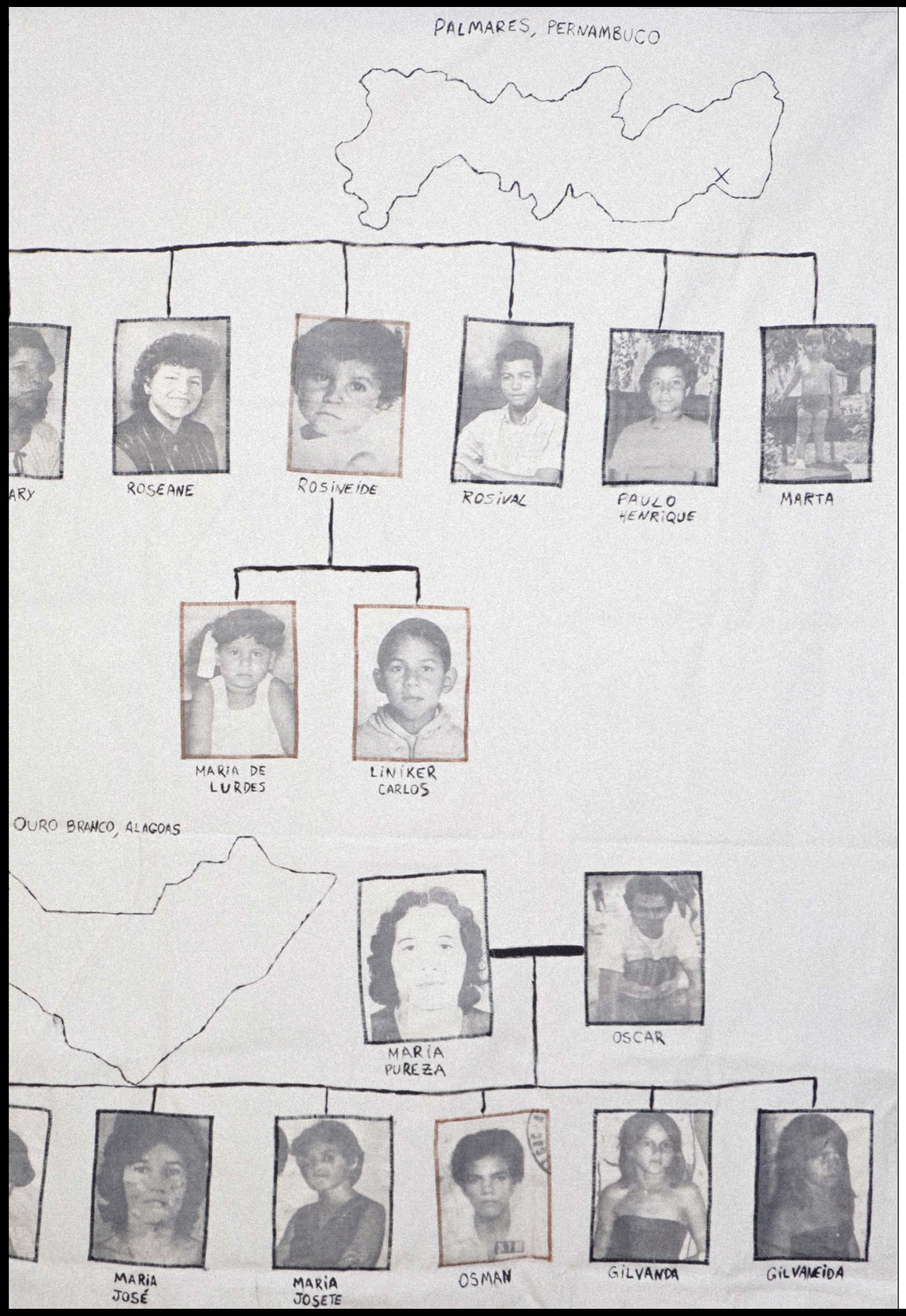




Figura 42: detalhe do carrossel de imagens e da legenda publicados, a respeito da instalação **Daguerreótipo**.



ENTREVISTA ENTRE MAYARA PEREIRA E GABRIELA ANDRADE

GABRIELA ANDRADE[1] — Partindo da perspectiva genealógica da sua obra, gostaria que você nos introduzisse à sua família, suas trajetórias e seu percurso até aqui na Unicamp.

MAYARA PEREIRA[2] — Minha mãe, Rosineide Santana Pereira, nasceu e cresceu em Palmares, Pernambuco (1964), e meu pai, Osman Pereira, em Ouro Branco, Alagoas (1967). Ambos se mudaram para São Paulo no final dos anos 1980 e se conheceram em Osasco. Casaram-se em 1989; minha mãe já tinha dois filhos do primeiro casamento, Maria e Liniker. Em 1991, nasceu meu irmão Renato.

Minha mãe completou o ensino médio já adulta, nos anos 1990, e meu pai interrompeu os estudos aos 12 anos. Maria e Liniker concluíram o ensino médio, e Renato se formou em Ciências da Computação pela Faculdade Anhanguera em 2013. Eu finalizei o ensino médio em 2017 e, em 2018, fiz cursinho público pré-vestibular, mas não ingressei na faculdade. Em 2019, trabalhei na fábrica da Coca-Cola enquanto participava de projetos de teatro e estudava por conta própria. Passei em outras faculdades, mas optei por não ingressar. Em 2020,

1 Graduanda em Comunicação Social - Midialogia, 27 anos, nascida em 1998 em Campinas e criada em Campinas. Estudante da disciplina CS601 3 participou do grupo Ver-Desver.

2 Graduanda em Comunicação Social - Midialogia, 25 anos, nascida em Osasco (2000) e criada em Jundiaí.

durante a pandemia, não estava mais no meu antigo emprego e estava me dedicando integralmente ao teatro e, naquele ano, prestei vestibular apenas para Midialogia na Unicamp, sendo aprovada na turma 021. Tornei-me, assim, a segunda pessoa da minha família a ingressar no ensino superior e a primeira a entrar numa universidade pública.

Durante o primeiro ano de faculdade — realizado na modalidade EAD devido à pandemia de COVID — enfrentei grandes dificuldades. Em março de 2021, minha irmã mais velha foi diagnosticada com um tumor cerebral, iniciando, em setembro, o tratamento em cuidados paliativos. Paralelamente, eu trabalhava em um salão de beleza. A necessidade de conciliar horários de trabalho, presença hospitalar e estudos tornou imprescindível o trancamento de algumas disciplinas.

Nos anos seguintes (2022 e 2023), com as aulas presenciais, continuei morando em Jundiaí por questões financeiras, enfrentando diariamente quase quatro horas de transporte até o campus de Barão Geraldo. Trabalhei como bartender para conseguir uma renda. Em 2024, com minha aprovação na política de bolsas sociais da Unicamp, pude me mudar para Campinas, estabelecendo uma rotina acadêmica mais focada e sem a necessidade de emprego externo.

Minha escolha pelo curso de Midialogia não foi diretamente influenciada pelos meus pais, embora sempre tenham apoiado minhas iniciativas artísticas desde os 14 anos, quando comecei a fazer cursos de teatro e audiovisual oferecidos pela prefeitura. Eles sempre desejaram que eu estudasse, independentemente da área, contanto que tivesse engajamento e interesse. Cresci em um lar sem hábitos de frequentar exposições e teatros, mas rodeada de música, festas e eventos comunitários, o que me trouxe referências culturais diversas.

GABRIELA — A obra foi realizada como um projeto na graduação, certo? Conte-nos

como foi o processo de ideação, as inspirações para realizar a obra e os percalços do caminho da realização.

MAYARA — O projeto e a realização desta obra, que desenvolvi na disciplina de Projeto de Fotografia, ministrada pelo professor Mauricius Farina, em 2024, surgiu de um desejo antigo: produzir um trabalho sobre minha família e minha própria identidade. Durante a pesquisa, ao buscar referências que dialogassem com minhas intenções, percebi que a questão central era identidade e pertencimento. Esse processo tornou-se essencial para mim como artista e como integrante da comunidade do Instituto de Artes da Unicamp. Revisitar meu lugar de origem, compreender minha história e legitimar meu direito de pertencer ao espaço acadêmico transformou-se em uma necessidade profunda.

Como mulher negra, periférica, filha de nordestinos e primeira da família a ingressar em uma universidade pública, enfrentei desafios de adaptação. Apesar de não ter muitas dificuldades com o conteúdo acadêmico, muitas vezes sentia-me deslocada, e impactou meu desempenho e criatividade. O projeto de fotografia tornou-se, assim, uma forma de me afirmar, de tornar minha presença visível e de não desaparecer em meio ao ambiente acadêmico.

GABRIELA — Como foi o processo de reunião e manipulação dos arquivos familiares que foram utilizados na sua obra?

MAYARA — Durante a pesquisa, descobri que a maior parte da minha família não possuía muitos registros fotográficos antigos, já que a minha ideia inicial era encontrar as fotos mais antigas de cada pessoa da minha família para usar. Foi um processo difícil. De todos os meus familiares, dos meus avós, pais e tios, as fotos mais antigas que eu encontrei deles, com exceção de duas pessoas, eram fotos da carteira de trabalho. Então, as únicas fotos que eu



Figura 43: “Tentando costurar minhas veias”, de Mayara Pereira. Tecido, 180×180cm.

tinha desses familiares quando eram mais jovens eram fotos de carteira de trabalho.

Por isso, acabei não mantendo a ideia de usar as fotos mais antigas que eu achei de cada um, mas ainda precisei utilizar algumas fotos 3×4: a foto do meu pai, meu avô, por parte de mãe e algumas tias são fotos 3×4 da carteira de trabalho.

Isso me levou a reconstruir, com meu esforço, a memória visual da minha família, reunindo fotos, fazendo perguntas detalhadas sobre meus avós e reconhecendo lacunas. Descobri, por exemplo, a ascendência indígena por parte de meu pai e a trajetória de minha avó materna, uma mulher negra que trabalhou desde a infância como empregada doméstica, residindo, por vezes, na casa dos patrões.

Para materializar minha pesquisa, decidi criar uma pequena árvore genealógica em tecido, utilizando costura como método de expressão artística. Transferi fotografias para o tecido e contei com a ajuda do técnico do laboratório de gravura do Instituto de Artes e, posteriormente, contei com a colaboração ativa e entusiasmada de minha mãe na costura final, na escolha das cores, na definição dos pontos e na costura. O resultado final refletiu uma obra conjunta, simbólica e afetiva, consolidando identidade e memória familiar entre mãe e filha.

Expor esse trabalho na Mídias e Imagens em Ação foi um marco simbólico: foi a primeira vez que um trabalho meu esteve em exposição, dentro da própria Unicamp, sobre minha família, trajetória e pertencimento. Embora meus pais não tenham podido visitar a exposição, gostaram do resultado e reconheceram a importância do meu projeto.



LABORATÓRIO COM ARTEFATOS VISUAIS: FORMAÇÃO, CRÍTICA E EXPERIMENTAÇÃO

IARA LIS SCHIAVINATTO
LUCAS OGASAWARA DE OLIVEIRA

Promover uma disciplina de graduação de caráter laboratorial, em um contexto universitário extensionista voltado a imagens, arquivos, mídias e processos de digitalização da cultura e de plataformização da vida implica criar em sala de aula um ambiente que privilegie práticas colaborativas. Nesse tipo de formação, o trabalho não se organiza de modo linear: exige investigação distribuída, trocas contínuas e contato direto com a materialidade dos artefatos visuais. No caso deste projeto, as visitas à coleção de Marli Marcondes — envolvendo daguerreótipos, ferrótipos, manuais de fotografia e outras peças — permitiram acionar olhares atentos à matéria das imagens e às suas ressonâncias com as mediações contemporâneas. A partir dessa experiência, constituíram-se arcos laboratoriais que retornaram à sala de aula como exercícios coletivos de reflexão e criação.

Uma estratégia deste projeto busca atuar e interferir nas brechas entre as operações entre memória, esquecimento e história tal qual identifica Elizabeth Jelin: ... *"no hay una manera única de plantear la relación entre historia y memoria. Son múltiples niveles y tipos de relación. (...). En la tensión entre una y otra es donde se plantean las preguntas más sugerentes, creativas y productivas para la indagación y la reflexión"*.[1] É um desafio pesquisar, escrever e ensinar em um mundo que, paradoxalmente, produz lembrança com a mesma velocidade que esquece. Portanto, tematizar e intervir nestes *desvãos e em suas diferenças* remete a gestos de saber criativos, cognitivos, intelectuais, sensíveis e estéticos que instigam a imaginação crítica.[2]

O laboratório, nesta situação, não se inaugura apenas após o planejamento: ele se constitui no próprio percurso, na busca por um espaço em que a discussão se faça pelo diálogo e pela experimentação conjunta, e não por condutas previamente impostas. Essa dinâmica processual favorece a construção de uma gramática da prática passível de transmissão, dá fôlego às intervenções das e dos estudantes e sustenta a horizontalidade necessária ao trabalho colaborativo que a disciplina propõe. Com isso, memória e esquecimento não se contrapõem, mas reorganizam juntos uma Midialogia do saber-pensar-fazer-ser-estar.

1 JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A.2002, pp. 75.

2 Em 2024, Iara Lis Schiavinatto com apoio do PQ/CNPq e das Pós-Graduações da Artes Visuais e da Histórias, fez uma visita técnica à Bienal de Veneza mapeando os gestos artísticos que impulsionam uma semântica política e social da reparação social, de uma justiça, a favor da igualdade social, interessada em perscrutar a imagética dos acordos dos projetos políticos de extrema direita e as apostas nas rememorações das materialidades.



Figura 44: Reunião com Marli Marcondes para preparação da disciplina que resultou na exposição.

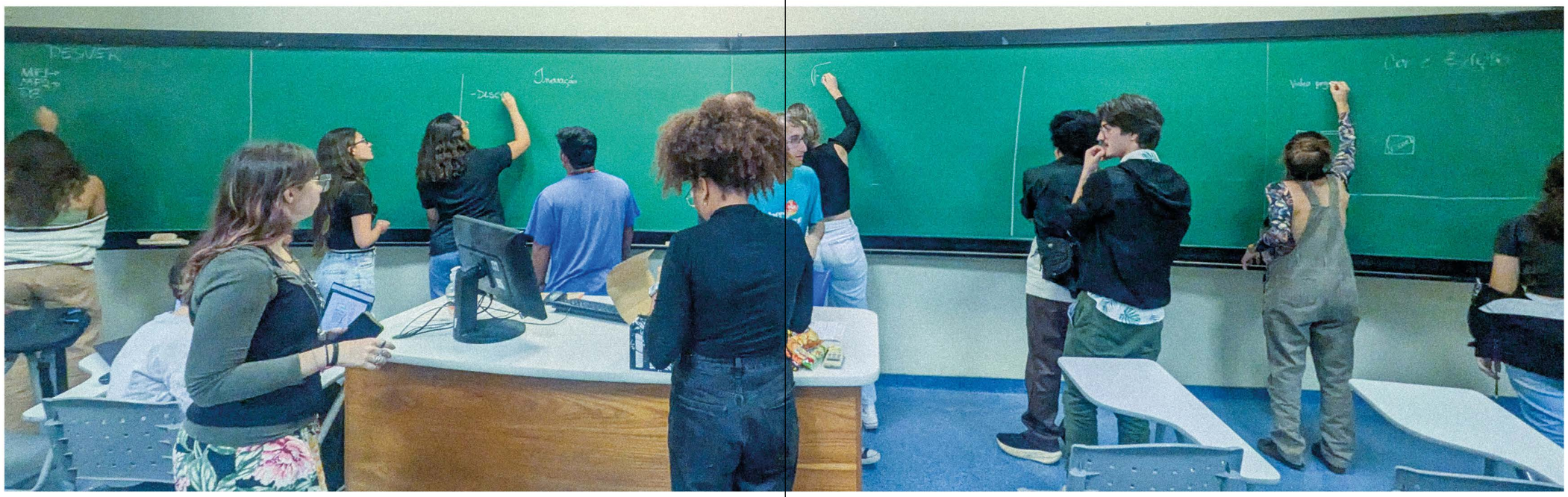


Figura 45: Alunos em sala de aula trabalhando na expografia de suas instalações.

Entre Teoria e Prática: elaboração expográfica em processo colaborativo

Este artigo apresenta a experiência de um workshop de elaboração expográfica desenvolvido no âmbito da disciplina "História e Imagem: Laboratório de Cultura Visual e Mídia". A atividade, realizada no início de maio de 2025, foi pensada como ponte entre a formação teórica acumulada ao longo do semestre — estudos de mídia, cultura visual, pesquisa em acervos e coleções, análise material de obras — e a prática de conceber, montar e avaliar uma exposição coletiva. O exercício buscou tornar visíveis as camadas de conhecimento que orientam a construção expográfica, ao mesmo tempo em que promoveu a horizontalidade entre os grupos, concebendo o processo como ação artística e curatorial compartilhada.

O workshop percorreu quatro momentos articulados. Inicialmente, cada grupo deveria explicitar o núcleo conceitual de sua instalação e reconhecer os elementos de cultura material envolvidos: a obra selecionada, seu texto de parede, os requisitos de pré-produção e os detalhes expositivos do espaço destinado a cada peça. Essa etapa ocorreu de modo coletivo em uma grande lousa, onde os seis grupos organizaram seus materiais, permitindo uma visão simultânea da diversidade interna da exposição.

A etapa seguinte avançou para a construção de uma cartografia conceitual conjunta. A partir das anotações compartilhadas, cada grupo passou a inter-relacionar as obras, cotejando referências teóricas, decisões formais e implicações práticas. Esse exercício tornou possível perceber coerências, tensões e aproximações entre as instalações, fortalecendo a consciência expográfica necessária para compreender a exposição como unidade articulada e não como somatória de trabalhos isolados.

O terceiro momento introduziu a dimensão material da expografia. Objetos de colecionadores, materiais



Figura 46: Alunos com protótipo da montagem da instalação **Ferro**.

de prototipagem, mobiliário da sala de aula e itens recicláveis foram combinados para simular a exposição de maneira tangível.

Esse protótipo tridimensional permitiu identificar dificuldades operacionais, testar possíveis soluções e refletir sobre o modo como a narrativa curatorial se traduzia espacialmente. Ao deslocar a discussão para uma prática que ainda não exigia a pressão do acabamento final, os estudantes puderam experimentar, errar e revisar, trazendo à tona conflitos teóricos, descompassos entre obras próximas e necessidades de reorganização espacial.

A última etapa consistiu em uma ação performática de cada grupo: a professora-curadora percorreu o protótipo da exposição, discutindo com cada grupo as decisões tomadas e esclarecendo dúvidas conceituais ou operacionais. Esse percurso serviu tanto para confirmar a pertinência das escolhas quanto para consolidar uma leitura clara da narrativa geral da mostra. O diálogo coletivo, pautado por escuta e crítica construtiva, reforçou a integração entre densidade teórica e prática expográfica, evidenciando o caráter colaborativo e interdisciplinar do processo.

O workshop constituiu um exercício de pensamento expográfico capaz de integrar teoria, prática e colaboração. A articulação entre conceituação, cartografia coletiva,



Figura 47: Debate do grupo de trabalho da instalação **Cor**.



Figura 48: Ação performática da instalação **Ver-Desver** como prática expográfica.

prototipagem espacial e avaliação performática produziu um ambiente de aprendizagem em que a exposição deixou de ser apenas resultado para tornar-se processo. As obras videográficas, por sua vez, enriqueceram a discussão ao operarem como dispositivos que complexificam as relações entre técnica, materialidade e narrativa.

Ao final, a exposição *Mídias e Imagens em Ação* consolidou o entendimento de que expor é traduzir pensamento por meios materiais, e que tal tradução exige negociações constantes entre gesto artístico, densidade teórica e inteligibilidade pública — justamente as competências desenvolvidas ao longo deste exercício.

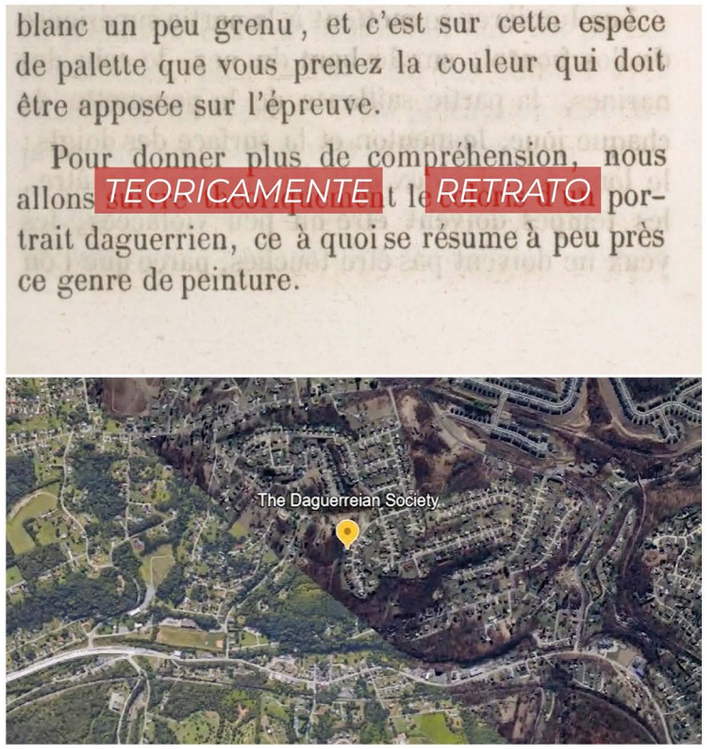


Figura 49: Frames do vídeo MANUAL_DAGUERRE.

Montagem e Narrativas Audiovisuais

Três instalações da exposição integravam produções videográficas, cada qual com demandas específicas de pesquisa visual, narrativa e montagem audiovisual. Esses vídeos desempenharam papel fundamental na articulação com a cultura visual, os estudos de mídia e a noção de (in)visibilidade, discutidos ao longo da disciplina, ativando relações entre técnica, história e imaginação crítica.

Na instalação *Daguerreótipo*, o vídeo, exibido na exposição, buscava tornar acessível um documento raro que não poderia ser manipulado pelo público. Em vez de apenas reproduzir o manual, o grupo elaborou uma montagem baseada em glitches com imagens do manual digitalizadas e animadas sobre curtas legendas explicativas e referências ao fazer contemporâneo do daguerreótipo. Os principais temas

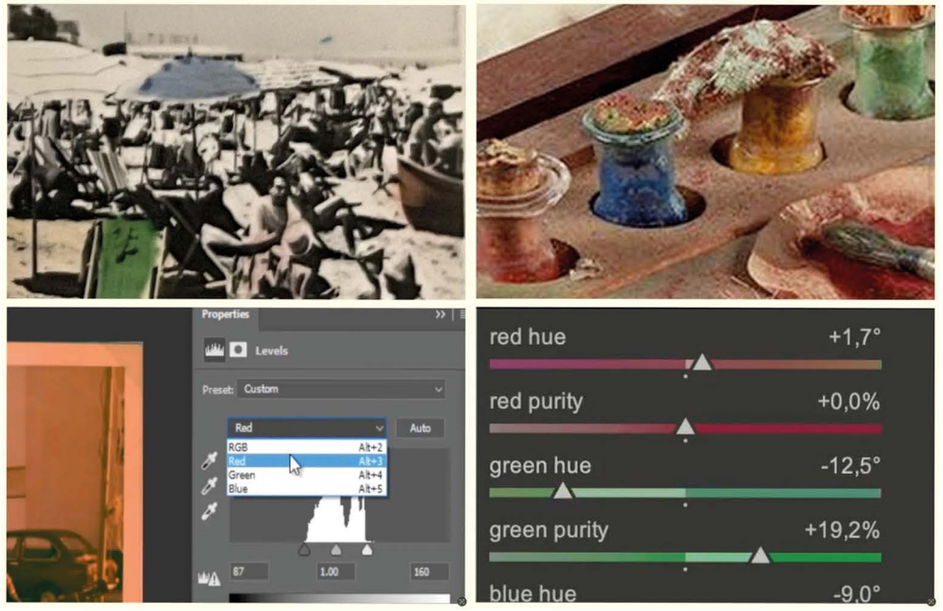


Figura 50: Frames do vídeo "Colorização: entre o século XIX e o Photoshop".

foram a obtenção e retenção de cores, o manuseio cromático para tons da pele e as práticas de aplique em daguerreótipos. O desenho de som, composto a partir de ruídos associados à produção daguerreotípica, conferiu ao vídeo uma atmosfera fantasmagórica, coerente com a história dessa modalidade de imagem.

Um outro vídeo, produzido para a instalação *Cor*, adotou uma montagem paralela em forma de díptico, contrastando pintura manual e pintura digital. A justaposição de pinceladas, retoques cromáticos e ações realizadas em softwares de edição visual elucidou aproximações entre processos artísticos de períodos distintos. Projetado em formato vertical (9:16), o díptico projetado nesse sistema apresentou uma montagem de recortes de pinturas e ações técnicas em softwares de produção visual. Isso trouxe para a obra uma interlocução entre agenciamento, processos digitais e história



Figura 51: Frames do vídeo 1900 UNIVERSAL.

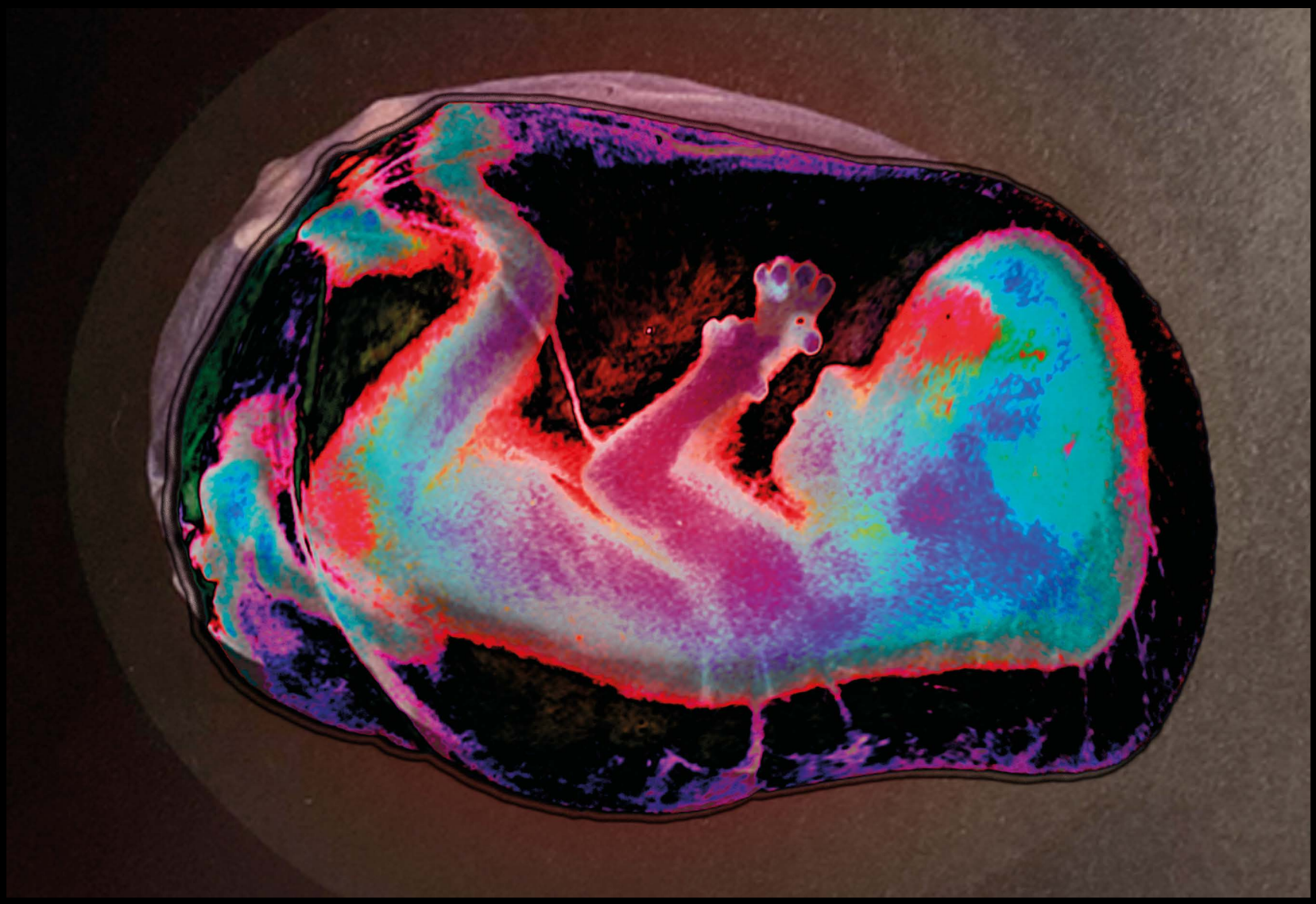
visual. Emoldurado como se fosse um quadro, o vídeo tensiona as fronteiras entre pintura e projeção, ativando uma discussão sobre temporalidades e visualidades híbridas.

Com uma série de imagens em preto e branco, coloridas e colorizadas por meio de diversas técnicas que revelam padrões de intencionalidade na imagem, este conjunto imagético — pesquisado, levantado e selecionado — buscou evidenciar os gestos envolvidos tanto nos processos oitocentistas de coloração quanto naqueles realizados digitalmente no presente, com um trabalho calculado e atento às variações de cores e tons, bem como às transparências e densidades. As duas situações, porém, filiam-se a uma mesma paleta de cores, quimicamente preparada e fabricada desde meados da década de 1850.

O terceiro vídeo, 1900 UNIVERSAL, realizado para a instalação *Exposição Universal*, estruturou-se como tríptico, articulando filmes de época registrados em Paris, fotografias do próprio álbum e vídeos generativos inspirados nas paisagens representadas. A montagem do vídeo permitiu uma conexão entre as três narrativas visuais de forma horizontal,

trazendo para o debate curatorial as relações entre mídia, tecnologia e arquivo. Os três tipos de imagem articulam questões sobre o alicerce da cultura visual: o primeiro cinema com sua noção de atração e registro, as fotos organizadas em uma narrativa visual inédita para a época (foto e álbum), e a imaginação da imagem generativa por Inteligência Artificial como campo que não só reproduz, mas pretende conduzir o olhar durante o século XXI no formato dos vídeos generativos. A montagem horizontal conectou três regimes de visualidade, abrindo espaço para um debate curatorial sobre tecnologia, arquivo e memória na cultura visual. Ao cruzar temporalidades, o vídeo evidenciou como as imagens não apenas registram, mas também orientam modos de ver e habitar o mundo visual entre os séculos XIX e XXI.





Unimídia e a Experiência Formativa: Entre Fazer, Pensar e Expor

Melissa Vessalli Merlim
Maria Carolina Torres Vianna

O Unimídia, evento extensionista de curricularização na graduação em Midialogia, é organizado por estudantes da graduação em Comunicação Social. Com duração de uma semana, o evento promove: mesas redondas, rodas de conversa, oficinas, exposições, visitações e exibições de curta-metragem/audiovisual. A graduação em Midialogia, estruturada com disciplinas teórico-metodológicas, focadas nas linguagens, estéticas e projetos, oferece lastro conceitual e técnico suficiente para que, no quinto semestre da grade curricular, os discentes estejam aptos a conceber um evento deste porte conceitual, caracterizado pela ação extensionista curricularizada nessa graduação.

Esse momento funciona como zona de transição entre a formação e a autonomia criativa, configurando o Unimídia como a primeira experiência estudantil institucional de apresentação pública, curadoria, montagem, mediação e produção, focada também nas relações entre universidade e sociedade. Ao exigir que trabalhos produzidos em contexto pedagógico sejam transpostos para um regime de debates e intervenções públicas, o Unimídia instaura uma etapa formativa decisiva, na qual se exercitam competências de adaptação espacial, registro, comunicação e convivência com o público, preparando os estudantes para práticas profissionais.

Conjugando ensino e extensão, o Unimídia é aberto a públicos externos e amplamente divulgado, sobretudo por redes sociais de alto engajamento. As mesas e mediações convertem temas de sala de aula em conversas acessíveis, sem trivializá-los, promovendo a circulação social de discussões científicas. Este evento universitário de ensino-extensão também viabiliza a interlocução com agentes atuantes no campo audiovisual, ampliando as referências e horizontes

profissionais dos participantes. Incentivado e sustentado institucionalmente pela Unicamp, o Unimídia contou com financiamento da Diretoria de Cultura (DCult) e apoio da Coordenação de Extensão do Instituto de Artes, afirmando-se como dispositivo de formação integral: intelectual, técnica e pública.

Unimídia busca também proporcionar a integração com a comunidade em várias instâncias a partir dos aprendizados em processo no decorrer do curso. Constitui-se assim como um encontro plural com programação variada, abrangente e qualificada. Dedicado à discussão de temas atuais da área de comunicação e de seus sentidos e desdobramentos sociais, estéticos, políticos e da ordem das condutas. Um objetivo principal reside em fomentar o conhecimento entre diversas áreas de atuação das mídias no mundo contemporâneo, cada vez mais marcado pela sua expansão.



Figura 22: Cartaz da 16ª edição do Unimídia - Vozes.

Assim, Unimídia volta-se tanto aos/ às estudantes quanto para públicos variados interessados na discussão sobre a comunicação crítica. O evento reúne a participação de profissionais e pesquisadores de destaque nos campos artístico e comunicacional. Ao colocar em contato diferentes sujeitos do campo da comunicação, este encontro promove um espaço propício ao diálogo, constituindo um terreno fértil para a pesquisa, debate, formação e o desenvolvimento da trajetória profissional dos organizadores/as.

A 16ª edição do Unimidia, orientada pelo eixo temático "Vozes", teve por intuito problematizar a noção de voz para além de sua identificação imediata com o discurso verbal. A mostra propôs a voz como categoria de enunciação, capaz de manifestar-se por meio de sonoridades, ruídos, gestos, silêncios, dados, corpos, dispositivos técnicos e regimes espaciais, reconhecendo que nem todo ato de fala se realiza na linguagem articulada. Ao convocar "vozes", a edição voltou-se igualmente para expressões subterrâneas, mediadas, inibidas ou deslocadas; sejam de ordem humana, técnica, histórica, territorial ou infraestrutural; entendendo-as como índices de inscrição no real. Dessa forma, o tema não operou como mero rótulo curatorial, mas como dispositivo de escuta, voltado a tornar perceptíveis enunciados que ordinariamente permanecem inaudíveis ou destituídos de legitimidade institucional.

Não apenas ao reunir uma multiplicidade de comunicadores nas diversas atividades promovidas, mas também com a presença de dois mediadores de mesas, o simpósio torna o diálogo com os convidados ainda mais dinâmico e enriquecedor. Adicionalmente, destinada àqueles que não puderam comparecer presencialmente, consistiu na transmissão ao vivo por meio da plataforma YouTube, com todas

as discussões posteriormente arquivadas e publicadas em playlists.

Neste contexto, a Roda de Conversa inaugural do evento realizou-se em parceria com a exposição *Mídias e Imagens em Ação*, no auditório da Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho, tendo como eixo temático a discussão sobre os diferentes usos da Inteligência Artificial em nosso mundo contemporâneo.

A mesa, intitulada "Dimensões dos usos da Inteligência Artificial", contou com a participação de dois interlocutores cujas trajetórias os qualificam para o debate: German Nunez é artista visual e doutor em História e Teoria da Arte pela University of the Arts London. Foi pesquisador de pós-doutorado no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), onde investigou o percurso das práticas artísticas no Brasil chamadas como arte digital, arte computacional, arte tecnológica, artemídia ou arte e novos meios. Posteriormente, realizou estágio de pós-doutorado no Departamento de Comunicação da Universidade de Stanford, examinando a influência da diplomacia cultural norte-americana sobre a arte computacional brasileira no contexto da Guerra Fria cultural. Atualmente, é pós-doutorando junto à graduação em Midialogia/Unicamp, onde leciona. Lucas Ogasawara de Oliveira, artista e pesquisador em design de mídias, egresso da primeira turma do curso de Comunicação Social (Midialogia), possui quinze anos de experiência no audiovisual brasileiro, responsável por obras de reconhecimento (entre as quais se destaca "Mulheres negras: projetos de mundo"). Focado em projetos que exploram a intersecção entre corpos, tecnologia, arqueologia de mídias, tendo projetos recentes incluindo estudos sobre distorção perceptiva corporal, o qual é premiado no Rumos Itaú Cultural de 2023-2024. Atualmente doutorando em Media Design pela Keio University (Japão) onde também é mestre em Design de Mídia, além de atuar em pesquisas no campo do hacking e em práticas experimentais voltadas à criação e intervenção tecnológica.



Figura 23: Registro da mesa "Dimensões dos usos da Inteligência Artifical". Da esquerda para a direita, Lucas Ogasawara de Oliveira, German Nunez e Maria Eduarda Iyatunde Cruz Ribeiro.

Ambos desenvolvem pesquisas ligadas à materialidade maquínica, de modo que suas intervenções fizeram convergir perspectivas que articulam criação artística, crítica tecnológica e implicações socioculturais das inteligências artificiais.

Mediada pela graduanda Maria Eduarda Iyatunde Cruz Ribeiro, a conversa abordou tópicos de relevância contemporânea, como a diferença entre chatbox, chatbots e LLMs; os impactos sociais, se há uma virada ontológica e por qual



Figura 24: Cartaz do Unimídia para divulgação da mesa.

motivo a arte e os novos meios causam tanto pavor; questiona se IA pode ser considerada mídia; se as criações de IA tem algo além da reprodução desalmada de obras existentes; e por fim o questionamento se há reprodutibilidade técnica nessas imagens, as quais os palestrantes consideram, inclusive, o contexto distópico que se configura com a chegada, aparentemente, abrupta da Inteligência Artificial, cuja presença se impõe de maneira quase irreversível ao que parece em nosso cotidiano.

Com núcleo na reflexão urgente sobre o lugar da produção simbólica em um presente tecnicamente saturado, a inteligência artificial, mais do que tecnologia, surge como reorganizadora do regime de experiência, forçando uma reconfiguração das formas de mediação, de autoria e de responsabilidade estética e política de direitos autorais.

Ao descrever a chegada "bruta" dessas ferramentas, os palestrantes recusaram tanto a leitura tecnofílica quanto a retórica fatalista e catastrofista, deslocando o foco da novidade visível para o regime de naturalização que permite que tecnologias, antes anunciadas como ruptura, se infiltrem até perder nome próprio, dissolvendo-se no cotidiano. A IA, nesse sentido, foi apresentada como parte de um processo histórico no qual aparatos técnicos deixam de ser percebidos como objetos discretos para se converterem em infraestrutura mental e social. Em vez de perguntar "se" usar ou "como" usar, desloca-se a questão para "o que se movimenta quando usamos": que demandas sociopolíticas moldam esses sistemas; que vieses, já inscritos no treinamento, retornam como se fossem "neutros"; que estruturas de poder e mediação são reconfiguradas quando delegamos operações cognitivas à máquina; e quem perde agência quando a aceleração é convertida em sinônimo incontestável de progresso.

Tal enquadramento enfatizou ainda que a IA deve ser pensada como mídia, não no sentido intencional de uma voz emissora, mas como uma destilação massiva dos arquivos da internet, que devolve ao usuário uma síntese de preconceitos, padrões e valores acumulados. O perigo, insistiram, não é apenas técnico, mas hermenêutico: ao tomar os *outputs* pelo real e não por um recorte enviesado, reencenamos, em escala industrial, a perda da aura diagnosticada por Walter Benjamin, na chave da reprodutibilidade técnica1, mas também pela banalização compulsória da variância algorítmica que simula diferença, enquanto recicla convenções. Em paralelo, lembraram que o pânico atual não é inédito: assim como computadores outrora foram anunciados como salvação e depois como ameaça, a IA reinscreve o mesmo ciclo

[1] BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2013.

de euforia e colapso[2], mas com uma diferença qualitativa, pois cada vez que a máquina ultrapassa um limite que julgávamos humano (xadrez, arte, escrita), desloca-se o próprio marcador do que é "humano", produzindo pequenos "fins de mundo" sucessivos.

Por isso, os debatedores afirmaram, o problema contemporâneo já não é decidir entre uso e recusa, mas habitar criticamente a zona em que imaginação, autoridade e valor passam a ser modulados por modelos probabilísticos de linguagem, um cenário em que a disputa já não é apenas por imagens ou argumentos, mas pelo poder de definir o que conta como imagem, como argumento, como verdade compartilhável num ambiente onde a mediação se tornou invisível e, justamente por isso, mais eficaz.

Mais do que uma douta conferência, o Unimídia afirma-se como uma síntese da própria identidade do curso de Midialogia, um espaço em que se tornam visíveis as múltiplas dimensões que compõem a formação do profissional em mídia contemporâneo. Nele, teoria e prática se encontram de modo orgânico, revelando como a reflexão crítica pode se materializar em processos criativos, e como a experimentação estética retroalimenta o pensamento. O evento, portanto, ultrapassa a simples mostra de produções acadêmicas: constitui-se como um laboratório de mediações entre o saber universitário e o espaço público, um território de partilha e invenção que reflete o compromisso social e cultural da universidade.

Cada edição do evento é também um retrato de seu tempo, um espelho das inquietações coletivas, das urgências políticas e dos deslocamentos tecnológicos que permeiam o campo comunicacional. Ao reunir discentes, docentes, artistas e pesquisadores em torno de uma programação plural, a convenção reafirma a potência da universidade como espaço de encontro entre diferentes vozes, saberes e sensibilidades. Assim, a celebração se consolida como uma instância formativa em sentido amplo, onde a criação se alia à crítica e o conhecimento se abre ao diálogo, fazendo do gesto de expor um exercício de escuta, reflexão e presença.

Dessa forma, o evento não apenas celebra os resultados de um percurso, mas também reitera o movimento contínuo de aprender e reaprender com o outro, movimento este que define, em sua essência, o próprio espírito da Midialogia.

[2] A oscilação entre entusiasmo tecnoutópico e alarme apocalíptico, tão recorrente nas recepções sociais a cada nova tecnologia, não é um fenômeno exclusivo da contemporaneidade. A emergência do computador, ainda no período pré-guerra, foi inicialmente celebrada como promessa de racionalização e avanço civilizatório; no pós-guerra, contudo, converteu-se em foco de inquietação, cercado por discursos que anunciavam riscos, perdas e potenciais catástrofes. Essa economia afetiva (que alterna euforia, suspeita e temor) reaparece na atual adesão às inteligências artificiais cuja chegada "bruta" ao cotidiano reacende tanto fantasias de superação humana quanto medos de um colapso iminente. Segundo Nunez (2022), essa ambivalência acompanha a própria constituição histórica da arte e da comunicação tecnológicas. Ao examinar a emergência da arte digital no ensaio apresentado na disciplina de Artes e Novos Meios I, ministrada por German Alfonso Nunez, demonstra que tais artefatos foram recebidos entre o deslumbramento com seu potencial e o receio de sua suposta ameaça ontológica, instaurando um regime estético marcado pela tensão entre promessa e perigo.

Resenhas sobre Exposição *Mídias e Imagens em Ação*

Processos de aprendizados em Ação: Notas sobre a visita à exposição “Mídias e Imagens em Ação”, na BORA/Unicamp.

Simone Rocha de Campos (Simone Wicca)
6 de junho de 2025[1]

Acabo de chegar em São Paulo, voltando de Campinas. Fui à BORA (Biblioteca de Obras Raras) na Unicamp para ver a exposição *Mídias e Imagens em Ação*.

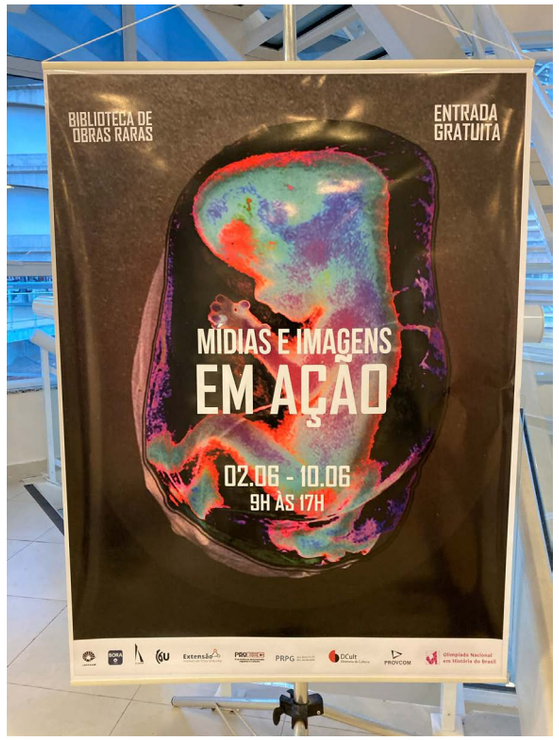


Figura 25: Simone Wicca, 2025. Entrada da exposição.

[1] Para a resenha na íntegra, ver: *Exposição: Mídias e Imagens em Ação*. Disponível em <https://wiccaverna.wordpress.com/2025/06/06/exposicao-midias-e-imagens-em-acao/>. Acesso em 20/11/2025.
Para saber mais sobre o trabalho de Simone Wicca, ver: Perfil de pesquisa no Instagram <https://www.instagram.com/daguerreotipista/>. Linktree <https://linktr.ee/simonewicca>. Acesso em 20/11/2025.

A iniciativa da disciplina da professora Iara Schiavinatto envolveu toda a turma nas etapas para criação, montagem e mediação da exposição, um projeto lindo!

Ao chegar no espaço, a Manuela e a Bruna me receberam e me perguntaram se eu queria uma visita mediada. Eu quis, claro! Eu estava curiosa tanto para ouvir sobre o assunto da mostra, mas depois também pude perguntar todos os detalhes a respeito da concepção e organização da mostra.



Figura 26: Simone Wicca, 2025. Vista geral da exposição.

A exposição foi um exercício coletivo das turmas de 3 disciplinas orientadas pela Iara ao longo de 3 semestres, juntando conteúdos desses cursos. A mostra foi dividida em 6 núcleos, cada um deles sob a responsabilidade de um grupo: câmera obscura, ferrótipo, daguerreótipo, colorização, exposição universal e um último, chamado desver. Ainda houve um grupo de divulgação e design, a turma montou uma conta de Instagram do grupo[2] com alguns dos conteúdos da exposição. Cada núcleo criou um texto conceitual e a maioria deles tem um código QR (o link do QR está sinalizado no nome de cada núcleo) que leva para outros conteúdos. Me contaram que fizeram estudos do projeto expográfico em sala de aula para pensar disposição dos objetos e necessidades técnicas (ponto de elétrica/lógica/etc). Os alunos também se revezam para que sempre tenha uma dupla durante todo o período expositivo. essa dupla faz a visita mediada, e dialoga com o público que aparece por lá.

[2] Sobre a conta mencionada, ver: *Mídias e Imagens em Ação*. Perfil oficial no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/expo.mia?igsh=dTlyNzBoZW9qbWM3>. Acesso em 20/11/2025.

Câmara Obscura: tem câmara lúcida para que o público possa desenhar, duas câmeras construídas pela Angélica Costa no curso orientado pelo Roger Sassaki. Nesse núcleo também há informações sobre Hercule Florence e sua descoberta isolada da fotografia no Brasil.



Figura 27: Simone Wicca, 2025. Núcleo Câmara Obscura.

Ferrótipo: nesse núcleo há um álbum com imagens sobre a construção de estradas de ferro no Brasil, e há alguns exemplares de ferrótipos. detalhe que achei muito pertinente: foi exposto um ferrótipo pelo verso, para que o público pudesse ver as informações sobre o estúdio e também a forma de montagem da imagem no cartão.



Figura 28: Simone Wicca, 2025. Mediação da visita com estudantes.

Daguerreótipo: Há dois exemplares em estojo (um em estojo de madeira, e outro em baquelite super bem conservado), sendo um dos daguerreótipos mais colorizado. Há um pequeno manual sobre colorização e retoque de fotografias de 1858. Como o manual está na vitrine, os alunos fizeram também um vídeo deste manual sendo folheado, e com tradução de alguns termos e trechos.



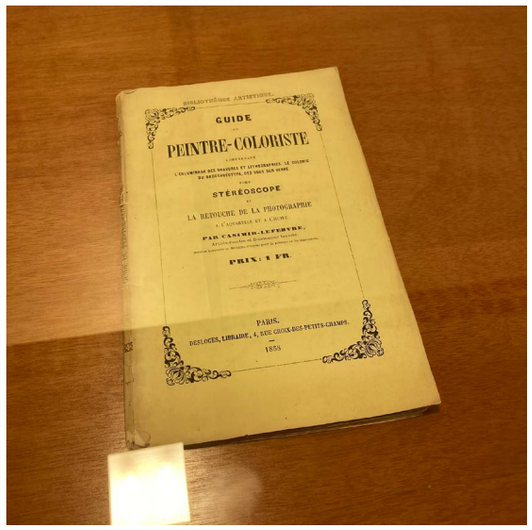


Figura 29 e 30: Simone Wicca, 2025. Vitrine no núcleo Daguerreótipo; Vitrine no núcleo Colorização.

Colorização: há um trabalho interativo nesse núcleo, no qual o público pode sobrepor camadas de imagens em transparência sobre um retroprojetor, que projeta na parede. Há dois conjuntos de transparências: uma no qual você pode ir acrescentando uma a uma as cores sobre uma imagem em preto e branco; outra em que há a separação de cores em CMY para formar uma imagem preto e branco. É uma brincadeira interessante para explicar teoria das cores. Há também um kit de retoque/colorização da Kodak e um vídeo colorizando imagens históricas de modo digital, no photoshop.



KODAK
Kodak Retouching Colors for Dry-Dye
Cores de Retoque para Pigmentos Secos da Kodak
s.d., Coleção Marli Marcondes.

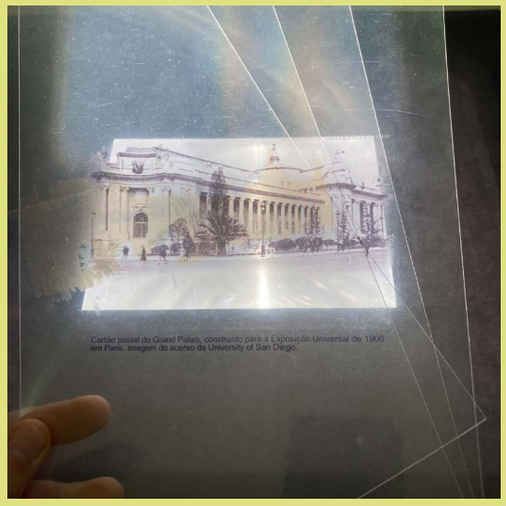




Figura 31, 32 e 33: Simone Wicca, 2025. estação Cor.

Exposição Universal: nesse núcleo há um álbum da exposição universal de 1890. Como o álbum está em vitrine, o grupo fez reproduções de algumas páginas que foram impressas e afixadas no vidro da biblioteca.

Ver-Desver: esse núcleo traz uma imagem histórica de Marc Ferrez que fez dos indígenas com botoques e alguns trabalhos que desconstroem essa visão limitadora, que reduz a identidade de povos originários. Há nesse núcleo dois trabalhos de artistas indígenas que questionam esse olhar







Figura 34, 35 e 36: Simone Wicca, 2025. estação Ver-Desver.



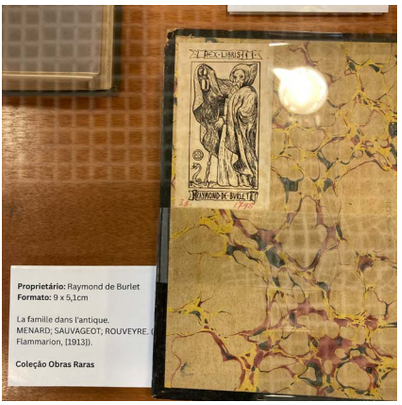
Figura 37 e 38: Simone Wicca, 2025. Filtro para o Instagram, onde eu introduzi versões contemporâneas de ferrótipo e daguerreótipo, respectivamente.

colonizador e racista. São trabalhos de Denilson Baniwa e de Mayara Pereira (estudante da Universidade). Há também uma frase no vidro: “memória é esquecimento”. Durante o período em que estive lá, percebi que é um núcleo que traz diversos questionamentos e abre para vários diálogos com a equipe de mediação.

Há um pequeno folder da exposição e descobri agora, ao chegar em casa, que eles criaram até um filtro para compartilhar no Instagram, para divulgar a exposição e interagir online!

Depois da visita mediada, eu estava tão empolgada, que falei um pouco sobre daguerreótipos e ferrótipos com a Manuela e Bruna. “Aluguei” as duas por uns bons minutos, já que eu adoro falar sobre esse assunto tão apaixonante. Contei até de quando eu colorizei ‘mini ferrotipinhos’.[3]

[3] Sobre o assunto, ver *GEM tintypes ou mini-ferrotipinhos*. Wiccaverna, 24 set. 2019. Disponível em <https://wiccaverna.wordpress.com/2019/09/24/gem-tintypes-ou-mini-ferrotipinhos/>. Acesso em 20/11/2025.



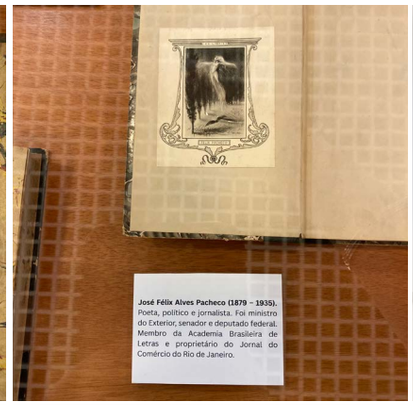








Figura 39 a 40: Simone Wicca, 2025. Exposição sobre *ex-libris* no térreo do BORA.

Foi mesmo uma pena que eu estivesse tão envolvida com a finalização do meu doutorado, não podendo contribuir com as aulas da Iara neste semestre. Espero que novas oportunidades surjam futuramente!

Achei uma proposição super completa! Um projeto encantador dentro da Universidade e do Instituto que eu mais amo!

Ainda aproveitei a visita ao campus e fui ver a exposição de ex-libris no andar térreo do BORA e a exposição 'gabinete de imagens possíveis' na GAIA. Bem legal o pensamento de mobiliário expositivo do BORA, simples e eficiente! A GAIA tem uma estrutura modular exemplar também. É muito inspirador ver e pensar a sustentabilidade dos projetos expositivos acadêmicos.

Um dia delicioso na Unicamp! Voltei para São Paulo inspirada e feliz!

Figura 41 a 46: Simone Wicca, 2025. Exposição 'Paisagens dentro de mim' na GAIA – Instituto de Artes.













Olhar, Imagens e Mensagens: As Partes Acionárias e o Movimento Interno que Emerge

Por Sulamita de Oliveira Michenin

Disponível ao público na Biblioteca de Obras Raras da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a exposição *Mídias e Imagens em Ação*, acomoda em sua expografia uma variedade de suportes artísticos e históricos dispostos como uma ossatura, que articula os percursos e processos pelas quais diferentes mídias recebem em si o organismo que é a imagem. Potencializado por possibilidades interativas e contemplativas, o encontro entre objeto e observador, aparentemente fortuito, é a base favorável para um movimento interno mútuo. Se, por um lado, as discursividades contidas na construção de imagens são abordadas por camadas, revelando os papéis da técnica e transmissibilidade; por outro lado, o público é convidado a percorrê-las, em visita à reflexão sobre como um conjunto de informações e referenciais formam os modos de olhar o mundo.

Tensionando os ideais da modernidade, a exposição retoma as transformações do século XIX, "o mais órfão dos séculos" segundo John Berger (2021), situando técnica e historicamente as materialidades presentes nas mídias que compõem a variedade de objetos expositivos. A réplica da câmara escura de Hercule Florence, feita por Ana Angélica e a presença de uma câmera lúcida para experimentações visuais, dão visibilidade aos processos técnicos e as formas de manipulação da luz que inauguraram a história da fotografia e ampliaram as perspectivas da história da imagem. Da mesma forma, os retratos em ferrotipia, ao lado de um manual de colorização, ambos da coleção de Marli Marcondes, notabilizam a performatividade do ferro enquanto matéria prima oitocentista, fundida para o comércio industrial, tanto quanto para reproduzir os valores europeus de progresso.

Consequentemente, a imagem em trânsito e o trânsito de imagens, consistem em um convite para refletir a transmissibilidade das imagens e seus efeitos para interpelar afetos e sentidos. Em diálogo conceitual com Walter Benjamin, a exposição considera como a imagem seriada deixa de pertencer a um contexto e sentido individual pela reprodutibilidade técnica, atravessada por aparatos industriais e sistemas de comunicação, tornando-se um commoditie visual que serve à uma lógica de produção, circulação e consumo em massa. Na expografia, um estojo de tintas da Kodak e um manual de colorização transmitido em vídeo, mencionam a intencionalidade da manipulação das imagens, no contexto de aprimoramento da fotografia do Século XIX, e também na própria curadoria da mostra, sob o presente digital.

Assim, ao acionar a compreensão da historicidade dos elementos e acessar os processos sensíveis que emergem das imagens e suas mensagens, a exposição também articula significados simbólicos os quais subvertem discursividades hegemônicas. Ao lado de uma pequena fotografia de Marc Ferrez, o quadro de Denilson Baniwa desafia a neutralidade do arquivo e questiona olhar e narrativa colonizadoras sobre as etnias e práticas indígenas. Já o tecido bordado pela ancestralidade de Mayara da Silva, reivindica representação e preservação de memórias e subjetividades negras e quilombolas, em uma manifestação de pertencimento e identidade; compondo um eixo crítico aos álbuns

que perpetuaram o discurso de dominação promovido pelas Exposições Universais, ao longo da história.

Enfim, Mídias e Imagens em Ação, sob coordenação da professora e pesquisadora Iara Lis Franco Schiavinatto e realização dos alunos que produzem o Unimídia, evento anual do curso de graduação em Midialogia; é um percurso ativador para os que desejam experimentar novas formas de entender a si, o mundo e a vida, num gesto de pluralizar e ampliar as narrativas e histórias que constituem e referenciam através do olhar.

Exposição *Mídias e Imagens em Ação* – artefatos visuais, atração e dispositivo

Por Luiza Cortese Mudrik

A exposição Mídias e Imagens em Ação, coordenada pela profa dra Iara Lis Schiavinatto e exposta no subsolo da Biblioteca de Obras Raras da Unicamp (BORA), é o trabalho final da disciplina CS601, que compõe o quinto semestre do curso de Midialogia. Guiada por trilhos de trem marcados no chão com fita isolante e uma semântica própria, a exposição, dividida em seis tópicos, convida a explorar materialidades imagéticas e suas formas de produção, circulação e consumo. E demonstra como as práticas visuais e midiáticas do passado permanecem e transformam a compreensão do mundo contemporâneo.

Ao considerar a divisão sugerida nos folhetos entregues na entrada, os trilhos guiam os visitantes por seis conjuntos de materialidades. O primeiro, “Photographie Hercule Florence”, traz uma refacção da Primeira Câmera Fotográfica - feita em 2024 em uma oficina de Roger Sassaki - e uma câmera lúcida. Esta, traz a ideia de espetáculo fantasmagórico e da ilusão total, de Tom Gunning. E a câmera rememora que a fotografia “inaugura uma nova maneira de o observador se relacionar com elas [imagens] e com o mundo” e cria uma nova linguagem visual. A foto também é objeto de estudo histórico e ordem discursiva e visual.

“Cultura do Ferro” é a temática da terceira parte da exposição. São expostos ferrótipos - intimamente ligados à ideia de reprodutibilidade técnica e produção em massa - e duas

fotografias de ferrovias - que fazem parte de um álbum, de uma coleção. Ferrovias e estas fotografias, se relacionam através da manipulação do ferro e da comunicação de massas. Simone Natale defende que fotografias possuem a capacidade de materializar assuntos, tornando-os móveis - ultrapassa barreiras físicas, com as ferrovias. É nesse momento da História que a foto é conectada com a ideia de distância, mobilidade e percepção cultivada.

As partes dois e quatro estão relacionadas à colorização e à fotopintura. Na segunda, "Fotografia, Cor e Atração", é explorada a noção de atração e na quarta, "Cor e Edição", a arqueologia das mídias. A atração pode ser explicada a partir de Frank Kessler, que a coloca como um dispositivo - tecnologias materiais que implicam um modo de endereçamento que garante o funcionamento óptico de um ponto de vista. Assim, pode-se entender que a colorização é atrativa, objeto de desejo que demanda habilidades apuradas. O daguerreótipo é único, irreproduzível, o que mantém sua aura. Já a paleta Kodak e o photoshop constituem pontos de fuga da História das imagens, é uma arqueologia das mídias. Jussi Parikka a define como catalisador investigativo, relacionado ao estudo da História, do tempo e dos arquivos.

Exposições Universais é o tema da quinta parte, "Exposição, Mídia e Atração". Nela, cartões postais, cartões de visita e álbuns de fotos formam uma vitrine permanente da Modernidade, transcendendo os limites temporais e espaciais do evento - sua manutenção demonstra a obsessão contemporânea pelo arquivamento da imagem. Assim, constroem uma imagética identitária francesa, que perdura até hoje. Estes objetos são testemunho histórico e mídias ativas. O vídeo exposto demonstra isso, visto que "Memória é esquecimento".

O último espaço, "Ver-Desver", conta com itens contemporâneos - a árvore genealógica costurada de Mayara da Silva Pereira e a reapropriação de uma litografia, por Denilson Baniwa - e fotografias dos chamados "Botocudos", feitas por Marc Ferrez no século XIX. A despeito destas, pode-se dizer que as imagens descontextualizam os sujeitos, formando uma imagética fantasmagórica de um passado primitivo com um fosso temporal. Além disso, há uma descivilização desses corpos indígenas, os colocando como objeto de pesquisa científica. As obras contemporâneas, por sua vez, propõem uma leitura da história a contrapelo, conceito de Walter Benjamin, por ser construída a partir de fragmentos. Mayara territorializa sua ancestralidade indígena e quilombola, que é estruturalmente escanteada. Por sua vez, Baniwa subverte o código visual proposto na obra original, de Jean Baptiste Debret.

As coleções expostas, destituem os objetos de seus significados originais, ressignificando-os numa semântica própria e brincando com as ideias de atração e dispositivo. Em conclusão, reafirmando a resposta para o questionamento posto logo na entrada: esta exposição atravessa e convoca quem a perpassa, política, ética e sensivelmente.

Ferro, Cor e Memória: cultura visual emergente

Por Maria Eduarda Carvalho Maciel

A exposição *Mídias e Imagens em Ação*, sediada na Biblioteca de Obras Raras Fausto Castilho, propõe um instigante percurso pela emergência da cultura visual no século XIX, mas não se limita ao recorte histórico. Resultado de um trabalho coletivo de docentes, graduandos de midialogia e doutorandos do Instituto de Artes da Unicamp, a mostra coordenada pela professora doutora Iara Lis Schiavinatto evidencia as camadas visíveis e invisíveis dos artefatos visuais, explorando sua constituição histórica e enfatizando suas dimensões materiais. Via um acervo que transita entre o singular e o reprodutível e intervenções autorais, a exposição tensiona os modos de ver e convida o visitante a refletir sobre como as mídias e as imagens, dotadas de agência, transformam a compreensão do mundo contemporâneo.

O percurso curatorial inicia-se com a apresentação da "história natural da luz". A *photographie*, invenção apresentada no contexto expográfico por meio de uma reprodução da câmera de Hercule Florence, revela, a partir da fixação da luz no papel, uma nova ontologia da imagem como produto de uma ecologia material. Nesse contexto, a imagem fotográfica emerge como vetor de novos regimes de visibilidade, como a seriação. Outra prática imagética abordada neste núcleo que também se destaca pelo uso de elementos naturais em seu processo são os ferrótipos. Na mostra, o ferro se desdobra como uma atração articuladora de ideologias de progresso, industrialização, comunicação e controle do visível, uma vez que sua extração e uso atravessa desde as estruturas arquitetônicas das Exposições Universais até os retratos produzidos em larga escala, moldando visualmente os contornos da modernidade.

Em contraste, a mostra expõe os daguerreótipos da coleção de Marli Marcondes enquanto imagens únicas e não reprodutíveis, situando-os em seu contexto de produção no Brasil. A partir desse artefato, é abordada uma nova tensão visual entre presença e ausência de cor: ao instrumentalizar pigmentos e técnicas, os manuais de colorização tentam enquadrar o visível dentro de regimes estéticos controlados. A paleta de cores *Kodak Retouching Colors*, também presente no acervo e enquadrada historicamente no aperfeiçoamento cromático da imagem, incentiva uma reflexão sobre a demanda desse processo fotográfico em meio à valorização da fotografia colorida no circuito artístico. Ao colocar em diálogo esse dispositivo com o Adobe Photoshop, a exposição aponta para a continuidade de práticas de intervenção na imagem, revelando que a história da visualidade é múltipla, mas feita de permanências.

Ver torna-se então um gesto a ser questionado. Em um dos núcleos mais potentes do percurso, a ideia de "tirar" uma fotografia revela o quanto o ato fotográfico pode operar como um dispositivo visual de apagamento identitário. Imagens como as exibidas na Exposição de Antropologia do Brasil no século XIX, também presentes na mostra, retratam os chamados "Botocudos" sob a lente de Marc Ferrez. Ao descontextualizar esses corpos e inseri-los em um regime visual que os define como exóticos, tais imagens operam em uma lógica colonial e científica. Observá-las hoje exige um esforço de "desver", e é nessa chave crítica que se inscrevem tanto a contra-imagem de Denilson Baniwa, que tensiona o

cânone iconográfico brasileiro ao se reapropriar de uma litografia de Debret e adicionar um olhar anticolonial, quanto a árvore genealógica de Mayara da Silva Pereira, que costura sua ancestralidade indígena e quilombola, transformando a imagem em um campo de resistência.

Ao incorporar o álbum de fotogramas da Exposição Universal de 1900 presente na coleção de Jorge Coli, a mostra evidencia como essas imagens ganharam contornos além dos limites espaciais e temporais de sua produção, e assim moldaram um imaginário visual francês alicerçado em ideais progressistas, consonantes ao discurso de modernidade e espetáculo do ferro. *Mídias e Imagens em Ação* articula a história das imagens e suas materialidades de forma exemplar, convertendo o próprio espaço expositivo em uma mídia ativa, onde as imagens não são apenas exibidas, mas atuam como dispositivos de mediação entre tempos, corpos e saberes. Nesse entrelaçamento entre atração, técnica e temporalidade, a exposição nos lembra que toda imagem é uma memória em disputa, e que olhar para elas exige confrontar camadas de apagamento inerentes ao regime visual.

PARTE 3

Agenciamentos, Arquivos e Inteligências

Iara Lis Schiavinatto
Lucas Ogasawara de Oliveira
Tania Arrais de Campos



Materialidade das Imagens, Circulação dos Saberes e Responsabilidades Públicas

Figura 47: Visita guiada na estação Exposição Universal.



No contexto de produção de sentidos no mundo contemporâneo, tanto a produção midiática quanto, progressivamente, a produção acadêmica, têm revelado a necessidade de intensificar os vínculos entre difusão e circulação do conhecimento e suas dimensões coletivas. Esse movimento implica uma atenção renovada aos modos de divulgação e transmissão das pesquisas, frequentemente mediadas por plataformas digitais e redes sociais, que aceleram e diversificam as formas de transmissibilidade de saberes nos processos de comunicação com os públicos. Nesse sentido, o projeto aqui apresentado configurou-se como uma intervenção pública e coletiva no campo da visualidade, da cultura das mídias e da história pública em diálogo com as humanidades digitais, privilegiando artefatos visuais sociotécnicos que impulsionam a imaginação crítica e promovem a reflexão sobre o papel das imagens na vida contemporânea.

Na interseção entre os estudos visuais e as humanidades ambientais[1], adota-se aqui uma abordagem materialista das imagens, segundo a qual a fotografia deixa de ser pensada exclusivamente como representação para ser compreendida como artefato visual cujas materialidades têm consequências epistemológicas, políticas e culturais mais amplas. A câmera, o processo fotográfico, o trabalho e o artefato produzido constituem-se materialmente — do betume das heliografias de Nicéphore Niépce (1765-1833), à prata das fotografias em colódio úmido de Timothy O'Sullivan (1840-1882), até os minerais de terras raras presentes nas tecnologias digitais que integram o cotidiano e que fazem de cada

[1] TSING, Anna Lowenhaupt; BUBANDT, Nils; GAN, Elaine; SWANSON, Heather Anne. *Arts of Living on a Damaged Planet - Ghosts and Monsters of the Anthropocene.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
LEVIN, Boaz; RUELFS, Esther & BEYERLE, Tulga (org.). *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production.* Leipzig, Spector Books, 2022.

usuário um operador de imagens e produtor contínuo de arquivos em escala planetária. Nessa abordagem, a materialidade fotográfica integra-se à sensibilidade e ao pensamento ecológicos, revelando as camadas minerais, químicas e energéticas que a constituem. Trata-se também de reconsiderar a "nominação do visível", na conceituação de Foucault[2], enquanto processo que nomeia, categoriza, classifica, preserva e define o real, quando o novo regime climático de eventos extremos e de uma era geológica instável exigem novas formas de percepção[3] e de responsabilidade[4] diante do que as imagens tornam visível — e do que fazem permanecer apagado, oculto, subalternizado, escantilhado[5].

Essa proposta parte igualmente de um compromisso ético com a sociedade democrática, atenta aos riscos do negacionismo, da desinformação e das formas socialmente produzidas de ignorância. Por isso, enfatizou-se o diálogo em diversas frentes — na formação profissional dos graduandos, na articulação entre escola, universidade e sociedade, e na construção de espaços de engajamento com diferentes públicos, incluindo o próprio público leitor, situado simultaneamente como espectador e internauta. Nessa direção, o projeto ativou possibilidades de futuros possíveis, articulando diferentes modos de ver, ler e lidar com as visualidades.

A concepção da exposição estruturou-se, assim, a partir de alguns vetores fundamentais que orientaram a pesquisa, a organização das etapas de trabalho, as escolhas curatoriais e o diálogo com múltiplos públicos.



Figura 48: Visita guiada na estação Ver-Desver.

[2] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

[3] CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção - Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2013.

[4] ARENDT, Hannah. *A Condição Humana.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2016.

[5] Baseado em ANGUS, Siobhan. *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Durham, Duke University Press, 2024; COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. *Capitalism and the Camera: Essay on Photography and Extraction*. London; New York, Verso, 2021.

Ecologias da Imagem: Visualidades, Técnica e Experimentação no Ensino–Pesquisa–Extensão

Ao situar as imagens como artefatos materiais, ecológicos e socialmente implicados, evidenciamos como a circulação dos saberes e a produção visual contemporânea dependem de infraestruturas técnicas, políticas e ambientais que moldam regimes de visibilidade e responsabilidade. Esse enquadramento permite agora avançar para a análise das práticas concretas que articularam pesquisa, ensino e extensão no âmbito da exposição, mostrando como tais dimensões se entrelaçam nas visualidades e se realizam em processos formativos, curatoriais e experimentais. É nesse ponto que se insere o exame das materialidades históricas do fotográfico e das práticas pedagógicas que estruturaram Mídias e Imagens em Ação, abrindo caminho para a discussão desenvolvida a seguir.

A exposição foi guiada por balizas conceituais e metodológicas que orientaram sua concepção e montagem. A primeira delas refere-se à integração entre ensino, pesquisa e extensão como prática viva, consolidando uma experiência acadêmica na qual prática e reflexão se constituem de forma simultânea e interdependente. No contexto dos estudos da visualidade, essa articulação entende o processo de produção de imagens e mídias como uma prática historicamente situada, profundamente entrelaçada entre os campos das artes, das ciências e das técnicas. Em consonância com a noção de redes de agenciamento proposta por Bruno Latour[1], essa perspectiva reconhece que humanos e não-humanos se articulam continuamente, numa série de co-dependências e interdependências, produzindo efeitos coletivos e moldando a experiência e o conhecimento compartilhado e de cada um em um todo e em si.

[1] LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social*: *An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York, Oxford Press University, 2007.

Também procuramos matizar as dimensões ambientais que afetam e são afetadas pelas relações midiáticas recentes e/ou historicamente engendradas. A ideia de digital como virtualidade resguardou de responsabilidade ambiental o uso imaterial das mídias, favorecendo demandas violentas invisíveis ao observador / leitor / consumidor / espectador e co-criador de imagens como servidores em larga escala, manufatura de baterias para smartphones e computadores, e a inserção de computadores em miniatura nos mais diversos elementos do cotidiano. Essa cultura dos objetos visuais não é independente dos sistemas industriais e do trabalho. Ela tem consolidado uma estrutura em rede, cadeia de produção, distribuição e dependência social, que é comparável ao saneamento básico e à rede elétrica.

É nesse entrelaçamento entre imagem, técnica, matéria e ambiente que a primeira estação da exposição encontra sua questão de partida: a pesquisa visual de Hercule Florence, sobretudo aquela desenvolvida em Campinas entre as décadas de 1820 e 1850[2]. Neste período, ele se detém na questão da fotossensibilização de imagens produzidas em série, pensadas também meio (medium), imbricadas à cultura impressa e tipográfica. Ele próprio foi o primeiro a nomear essa nova modalidade de imagens como photographie. Essa experiência, desenvolvida em Campinas, inscreve-se no que ele entende ser a história natural da luz, que constitui um aspecto fundamental da cultura material das imagens em suas observações. Florence se reconhecia nesse campo emergente do fotográfico que, desde os anos de 1810, reunia experimentações em química, óptica e impressão, como demonstraram Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877). Desde as pesquisas de Boris Kossoy[3], sabemos que o método descrito por Hercule Florence resulta em um objeto fotográfico oriundo de uma experiência química fotossensível genuína. Embora tenha reconhecido, em 1839, a afinidade de seus procedimentos com o daguerreótipo, Florence atuava fora do circuito parisiense e ressentia-se de viver à margem do "momento Arago" e da política cultural de produção e difusão da fotografia conduzida pelo Estado francês em franca disputa com o Estado britânico. Sua prática não se vinculava à dimensão espetacular da imagem — central à cultura fotográfica oitocentista —, mas à sua dimensão artesanal, seriada e discursiva, enraizada na cultura dos impressos e do comércio de imagens[4].

O fotográfico em Florence tem vocação para a série. Desde o artefato intitulado *Épreuve* No. 2 (*photographique*), de 1833 (Figura 10, página 17), percebe-se sua preocupação em formular objetos visuais, cuja materialidade se define pela ação fotossensível da química sobre o papel. Essa imagem por contato nasce de uma concepção que articula habilidade manual, competência mental e conhecimento químico. Florence entendia a luz como uma substância autônoma. Em suas palavras, "o mais sutil dos corpos", pois via na fotossensibilidade da matéria a possibilidade de desenhar sem o pincel e sem a prensa — o que, em seu tempo, significava repensar a própria relação entre arte, ciência e natureza. Daí seu enorme apreço pela noção de "invenção". Reputava a *photographie* como "agradável" por sua sutileza

[2] O estudo sobre Hercule Florence e sua pesquisa visual baseia-se em SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Visualidade e Poder*. Campinas, Editora Unicamp, 2022.

[3] KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

[4] TURAZZI, Marina Inez (org.). *O Oriental-Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840).* Montevideo, CDF, 2019.

e nitidez. Para ele, a experiência da luz solar como agente de escrita, era também uma característica do tempo moderno (fabril e colonial) e sobre a condição de existência da imagem. A *épreuve* não é uma imagem precária, mas um objeto de qualidade e longa duração, como se já tivesse sido feito para alcançar o futuro e conservar-se intacto. A dimensão artesanal de Florence, longe de arcaica, está voltada à modernidade e à sua inscrição no mundo tropical.

Essa pesquisa visual inscreve-se no contexto do mundo tropical e escravista, no qual Florence, senhor de escravizados que reconhecia o direito à revolta, observava e registrava as transformações ambientais provocadas pela derrubada das florestas e pela implantação de uma economia de *commodities* — notadamente, cafeeira — em escala planetária. Essa consciência ambiental atravessa sua obra visual e gráfica. Em *Derrubada na Fazenda Cachoeira*, Campinas, 1840, Florence expõe a devastação da floresta e o trabalho compulsório. A eloquência dos troncos abatidos e da fumaça da queimada testemunham a violência ecológica (a derrubada e a queimada na geração de energia) e social da plantation, passando a ser inscrita por Florence no sistema artístico e na cultura visual. O tratamento dispensado por Florence às etapas da implantação da plantation na Fazenda Cachoeira revela uma sensibilidade ambiental partilhada com outros letrados luso-brasileiros do final do século XVIII e início do XIX. Seu amigo próximo, Charles Taunay, em seu *Manual do Agricultor Brasileiro* (1839)[5], alertava contra a destruição das matas e defendia a preservação dos mananciais e do equilíbrio atmosférico. Essa mesma preocupação aparece nos estudos visuais de Florence sobre as nuvens e o céu tropical, em que o fenômeno da queimada e suas fumaças são observados como parte da atmosfera terrestre e celeste, conjugando natureza e cultura, economia e sensibilidade ambiental[6].



Figura 49: FLORENCE, L. (org). Hercule Florence e o Brazil. O percurso de um artista-inventor. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, pp. 90.

[5] TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do Agricultor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, 1839.

[6] SCHIAVINATTO, Iara Lis. Visualidade e Poder. Campinas, Editora Unicamp, 2022.

Essa articulação entre matéria, imagem, técnica, trabalho e transformação ambiental permite deslocar a experiência de Florence de seu contexto oitocentista e fazê-la também reverberar em debates contemporâneos sobre as ecologias da imagem. Nessa direção, suas poligrafias, photographies, aquarelas e desenhos revelam uma percepção ecológica que hoje se lê à luz das discussões sobre o Antropoceno - quando o tempo do planeta irrompe nas histórias humanas, desestabilizando a noção moderna de uma temporalidade histórica linear e única. Nicholas Mirzoeff[7] argumenta que o Antropoceno torna todo o passado industrial — e colonial — nosso contemporâneo. Nesta direção, a experiência oficinal, artística e científica de Florence oferece um ponto de inflexão para pensar como as matérias no mundo tropical funcionam como mídias e testemunhos da modernidade das commodities e de suas contradições.

Esta perspectiva remete a dois elementos fundamentais para pensar a cultura fotográfica e visual dos oitocentos no presente. Primeiro, essa dimensão material e extrativista em Florence encontra um contraponto e um eco contemporâneo no argumento de Siobhan Angus, em *Camera Geologica*[8] ao demonstrar que a história da fotografia se funda na mineração — na extração de prata, platina, ferro, urânio e, em nossos dias, terras-raras. Angus evidencia que a fotografia, desde o século XIX, é inseparável das economias de extração que sustentam o capitalismo global. Para a autora, a fotografia começa subterraneamente e, em muitas imagens, retorna às minas. Essa leitura revela a genealogia mineral da fotografia e sua cumplicidade com os regimes de exploração colonial e industrial. Em contraste, a experiência de Hercule Florence em Campinas se distingue por ser artesanal, experimental e tropical — uma prática que emerge da interação entre saberes locais, materiais fotossensíveis e circulação mercantil das imagens imbricadas ao mundo das *commodities*. Se Angus enfatiza a materialidade mineral e o vínculo entre imagem e capitalismo extrativo, Florence nos permite compreender uma genealogia material do fotográfico: a das matérias fotossensíveis, químicas e luminosas que se tornaram também mídia no mundo. Nesta direção, a noção de ecologia da imagem deixa de ser um rótulo teórico e busca acompanhar e explicitar as relações materiais que tornam uma imagem possível.

A tensão entre essas experiências fotográficas diversas oitocentistas joga luz sobre modos heterogêneos de conceber a cultura visual e suas relações com o ambiente. Considerando a micro-história de Florence, a exposição propõe uma reflexão ao visitante / observador / leitor / internauta sobre como uma cultura vê o mundo e faz o mundo visível. A presença intrínseca dos minérios correlata à fotografia transborda, em *Mídias e Imagens em Ação*, na apresentação do ferrótipo.

O segundo aspecto destaca a relevância da câmera em Hercule Florence. A curadoria inicia o percurso expositivo com duas câmeras que simulam os dispositivos criados por Florence, reconstruídas a partir das descrições deixadas em seus manuscritos. Essas simulações não negam a historicidade nem a importância dos objetos originais; ao contrário, resultam de uma primorosa pesquisa histórica e material conduzida pelo fotógrafo e pesquisador Roger Sassaki, que elabora tais artefatos e promove oficinas sobre sua fabricação voltadas a públicos diversos em fotografia.

[7] MIRZOEFF, Nicholas, "Visualizing the Anthropocene", *Public Culture*, v. 26, n. 2, 2014, DOI: 10.1215/08992363-2392039. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/275445129_Visualizing_the_Anthropocene>. Acesso em 19/11/2025.

[8] ANGUS, *op.cit.*, 2024.

Sassaki é fotógrafo e pesquisador de processos históricos fotográficos, e realizou a oficina de produção das câmeras de Florence baseando-se em descrições simples e incompletas feitas pelo inventor em seus cadernos de anotações. No vídeo *Reconstruindo Tecnologias*[9], este pesquisador mostra este processo, contemplando o relato de Florence.

Não exibimos as câmeras originais de Florence (aquelas que teriam sido feitas por ele), mas seus modos de fabricação e operação, recriados e reinscritos na contemporaneidade. Essas simulações não são falsificações, mas instrumentos de investigação histórica que ampliam e atualizam o debate sobre o conceito de fotografia, tornando a pesquisa de Florence nossa contemporânea. A artista visual e doutoranda em Artes Visuais na Unicamp, Ana Angélica Costa, construiu duas câmeras — gentilmente cedidas por ela para a nossa exposição — numa oficina com Sassaki, seguindo seus parâmetros técnicos e estéticos estudados em Florence. Ela também se considera uma colecionadora, e sua relação com as imagens e os equipamentos de fotografia remete à sua infância. Ao longo de sua trajetória, ela tem estudado câmeras de diferentes formatos e estilos escuros. Essas simulações de Florence foram feitas em uma oficina com Sassaki no Museu de Imagem e do Som de Campinas, em 2024, durante a inauguração da sala dedicada à históriade Florence.

Nesta altura, a *Mídias e Imagens em Ação* convida qualquer visitante a exercitar o olhar: uma câmara clara estava disponível para o público desenhar o que via, retomando uma experiência essencial para Florence, desenvolvida em seus estudos de observação durante a viagem naturalista exploratória do barão de Langsdorff (1824–1829). De certa maneira, replicamos esse exercício visual nesta primeira estação da exposição.

Na imagem abaixo, a presença de Gabriel Lima, estudante da Midialogia, explicitou a relação entre a postura corporal dele com os objetos ali dispostos. O uso da câmara clara exige o envolvimento direto do corpo do observador e um treino atento do olhar, que aprende a visualizar, através do dispositivo, o objeto focalizado. Ela estabelece uma articulação precisa entre ver e desenhar: o gesto gráfico acompanha a imagem tal como se apresenta ao observador, num processo que não é simplório nem necessariamente rápido. Ao contrário, demanda destreza visual e um acoplamento progressivo entre olhar e traço, habilidades que se aprimoram ao longo do tempo e com a prática regular da observação *in loco* durante viagens exploratórias. Na exposição, a presença da câmara clara, associada ao uso de lápis coloridos disponibilizados, convidava o visitante a experimentar essa relação, ressaltando tanto a importância do risco qualificado quanto da atenção à coloração.

Nessa primeira estação, a materialidade do olhar é afirmada como eixo analítico, evidenciando a importância de compreender as articulações entre corpo, máquina (câmara) e gesto nos modos históricos e contemporâneos de ver, ciente das implicações ambientais das materialidades dessa cultura visual e do agenciamento da imagem, que a define como um agente ativo capaz de intervir no mundo.

Assim, ao articular pesquisa, ensino e extensão em um mesmo processo formativo, *Mídias e Imagens em Ação* demonstrou que a produção de conhecimento em cultura visual exige tanto o rigor histórico-metodológico quanto a abertura para práticas colaborativas e socialmente implicadas. As análises sobre materialidades e ecologias visuais, o

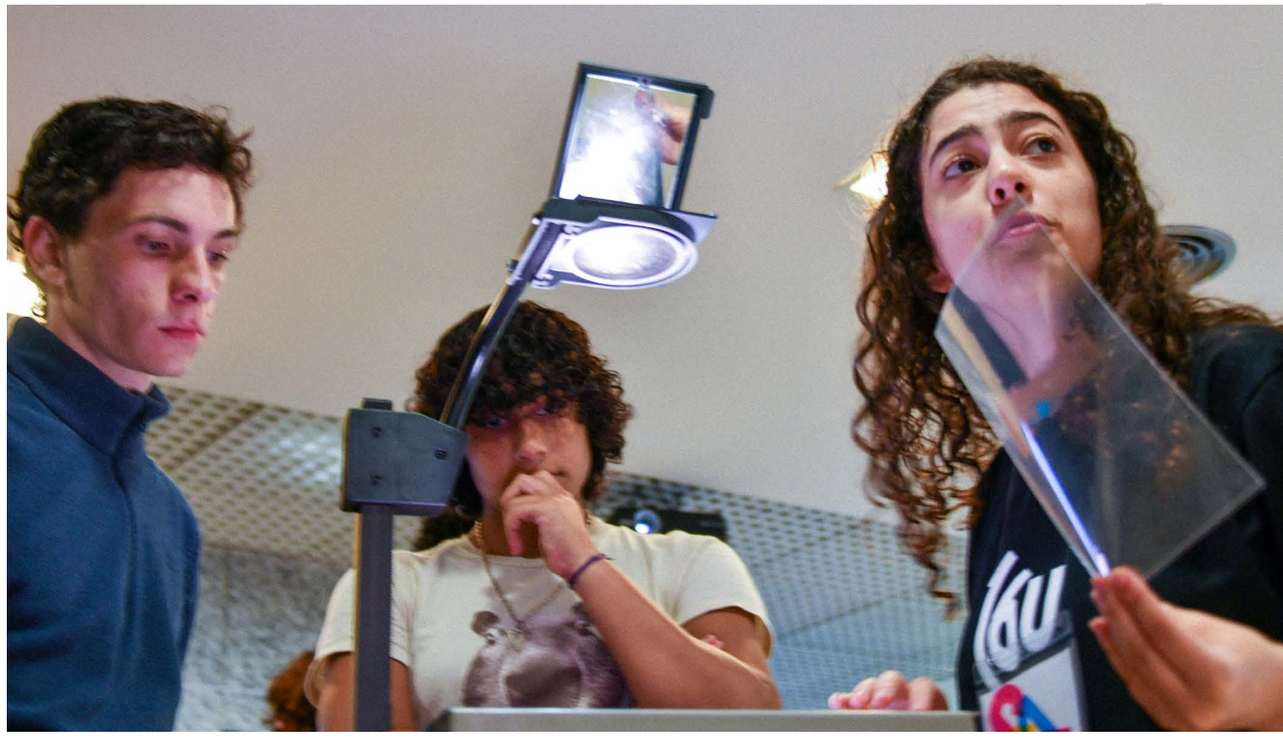
[9] FESTIVAL de Fotografia Hercule Florence. "Reconstruindo Tecnologias". YouTube, 23 jul. 2024. 3min20s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LaiQ7WR15Xk&t=8s>. Acesso em 19/11/2025.



Figura 50 e 51: Estudante experimentando olhar através da Câmera Lúcida, na estação Hercule Florence.

exame crítico dos regimes de verdade, a problematização dos arquivos e a atenção aos impactos ambientais das mídias revelaram-se inseparáveis das experiências pedagógicas e curatoriais que estruturaram o projeto. Nesse movimento, a exposição funcionou como um laboratório público no qual estudantes, pesquisadores e diferentes públicos puderam experimentar modos de ver, interpretar e historicizar imagens em suas múltiplas temporalidades, reconhecendo nelas não apenas objetos de estudo, mas operadores de sensibilidade, memória e agência sociotécnica. Assim, consolidou-se uma prática de ensino-aprendizagem que, ao materializar a pesquisa em ação e ao abrir-se ao diálogo com a sociedade, reafirma a potência da extensão universitária como espaço de produção compartilhada de conhecimento, capaz de nutrir formas críticas de imaginação e de situar a cultura visual no centro dos desafios contemporâneos.

Figura 52: Visitantes interagindo com as transparências do retroprojetor, na estação Cor.



Entre Temporalidades e Materialidades: Ecologias de Mídia e Práticas de Visualização na Exposição

Se, no item anterior, enfatizamos as articulações entre produção, circulação e materialidade das imagens, situando-as em ecologias sociotécnicas que estruturam modos de ver e de participar do mundo, este item aprofunda tal perspectiva ao examinar como diferentes temporalidades — históricas, técnicas e culturais — se condensam nos próprios dispositivos que organizam a exposição. Trata-se de seguir as dobras que conectam práticas do século XIX a operações digitais contemporâneas, analisando como visualidades, materialidades e regimes de atenção são atualizados no espaço expositivo e nas experimentações realizadas pelo grupo, especialmente aquelas que exploram a convergência digital, as interfaces com inteligência artificial (IA) e as visualizações conceituais produzidas no processo curatorial.

É nessas coexistências e sobreposição de temporalidades que a mídia aparece não apenas como suporte, mas como condição de mediação, pois, cada dispositivo traz consigo formas específicas de organizar, tornar visível e relacionar informações, práticas e experiências. Trata-se de compreender a relação entre mídia e imagem como condição de existência e mediação, considerando também a convergência digital e a interface com as variadas IAs, que passam a integrar de forma cada vez mais fluida (ou camuflada) quaisquer aplicativos e websites. Para além de ferramenta operacional, a IA configura-se como campo de disputa e agenciamento de sentido, um território semântico e material que deve ser historicamente e socialmente compreendido.

É nesse sentido que a presença das IAs na cultura contemporânea recoloca o problema das temporalidades. Elas acelera operações e/ou automatiza procedimentos, sendo que as IAs reorganizam modos de produzir, classificar,

relacionar e visualizar informações, incidindo sobre práticas culturais de memória, atenção e conhecimento.

Essa concepção dialoga diretamente com a noção de "culturalização das temporalidades", segundo a qual o tempo das tecnologias digitais não é neutro, mas mediado também por práticas culturais que redefinem materialidades, saberes, atenção, memória e engajamento social. A exposição, portanto, visou tornar visível esse campo de tensões entre temporalidades assíncronas e sincrônicas, abrindo espaço para reflexão crítica e criativa.

Complementando essa intenção, desenvolvemos um adesivo que foi distribuído e colado nas costas dos visitantes no dia da abertura da exposição *Mídias e Imagens em Ação*. Esse adesivo apresentou uma rede semântica baseada nos metadados do projeto, ressaltando os conjuntos sob os quais a exposição foi organizada e suas múltiplas conexões entre conceitos, espaços e palavras-chaves. O mapa de sentidos, contudo, não permaneceu restrito à tela ou ao planejamento curatorial: ao ser transferido para o adesivo e levado pelos próprios visitantes, tornou-se parte da experiência corporal da exposição. A visualização passou, assim, a organizar não apenas informações, mas também deslocamentos, relações e modos de atenção.

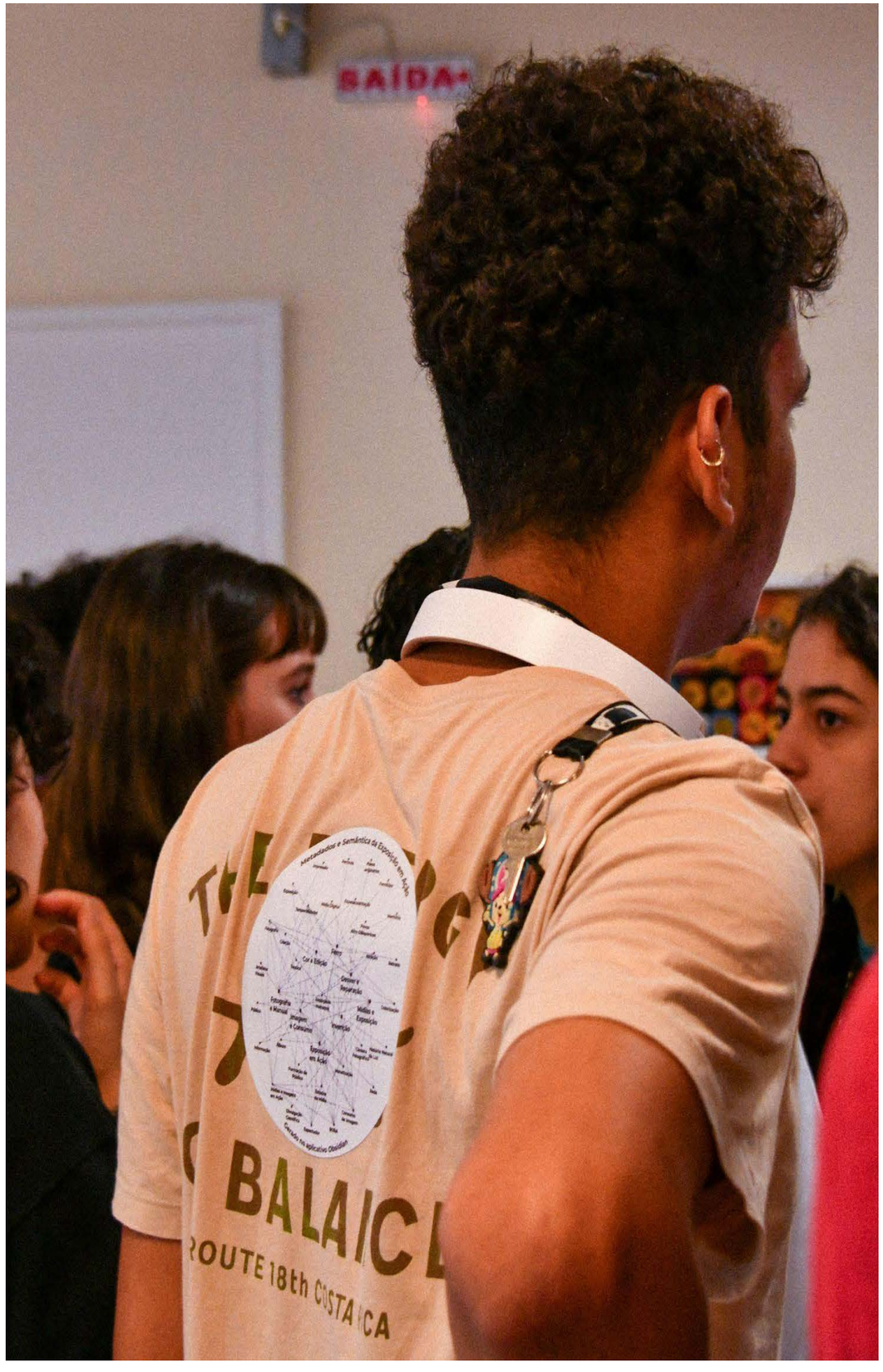


Figura 53: Visitante transitando na exposição com o adesivo de semântica e metadados colado em suas costas.



Figura 54:
Durante o processo de concepção da exposição, buscamos explorar como o próprio planejamento poderia tornar visível o pensamento sobre mídias e ecologias das imagens, em diálogo com o formato espacial e temporal do evento. À medida que discutíamos as relações entre os objetos selecionados, emergiu a ideia de construir uma espécie de "mapa de sentidos", capaz de registrar e evidenciar as conexões conceituais em jogo. Nesse contexto, entramos em contato com o aplicativo de anotações Obsidian, utilizado em pesquisas para criar redes dinâmicas de notas por meio de palavras-chave e hashtags. Um de seus recursos, o graphview, gera mapas visuais das relações entre os registros criados. Essa forma de visualizar o pensamento — revelando nexos, aproximações e recorrências — nos inspirou a experimentar a construção de nosso próprio mapa conceitual da exposição.
A interface acessível, o uso gratuito e a rapidez na geração de visualizações tornaram o processo viável. Ao produzir esse artefato visual dentro do aplicativo, incorporamos também sua mediação técnica: seus modos de organizar, vincular e mostrar informações passaram a participar de nossas operações curatoriais, oferecendo possibilidades e impondo limites. Ainda que algo semelhante pudesse ter sido realizado manualmente ou por outras plataformas, o engajamento com essa ferramenta digital integrou-se ao próprio problema da exposição: como mapear e tornar sensíveis as tramas conceituais entre objetos visuais, reconhecendo que toda forma de visualização — inclusive esta — é também uma prática de cultura visual.

Se a rede semântica aparece impressa no adesivo afixado às costas dos visitantes — transformando-os, momentaneamente, em corpos-mídia-imagem —, é a própria circulação desses observadores pelo espaço expositivo que faz emergir novas conexões. Seus deslocamentos, com idas e voltas entre as instalações da exposição, operavam como um redário em movimento, atualizando sincronicidades, anacronismos e descompassos e evidenciando, no percurso, as articulações possíveis entre os objetos e seus sentidos. Pois, é nesse corpo em circulação que as temporalidades da exposição se tornam efetivamente relacionais. O visitante percorre objetos de épocas distintas e, ao deslocar-se entre eles, produz aproximações que fazem coexistir técnicas, usos e regimes de visualidade historicamente separados.

No espaço expositivo, embora próximas fisicamente, as câmeras clara e fotográfica de Hercule Florence distinguem-se de maneira evidente dos objetos daguerreotípicos pertencentes à coleção de Marli Marcondes. Ainda que todos sejam contemporâneos — produzidos entre as décadas de 1830 e 1850 —, esses artefatos revelam contrastes marcantes na produção visual do período, sobretudo quando situados no âmbito das relações França–Brasil e dos circuitos de fabricação, circulação e uso das primeiras gerações de imagens fotográficas.

O *Guide du peintre-coloriste: comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile* (1858), de Casimir-Lefebvre, apresentado em associação aos daguerreótipos, teve passagens selecionadas para o vídeo MANUAL_DAGUERRE, com destaque para as instruções relativas à valoração e ao emprego da cor. Voltado à colorização de distintos tipos de imagens e



Figura 55:
Autor: Casimir Lefebvre
Título: Guide du peintre-coloriste: comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile.
Ano: 1858
Coleção Marli Marcondes

objetos visuais, o manual elabora um léxico técnico e uma pragmática da cor estreitamente vinculados às novas formas de produção fabril e química que se consolidam a partir da década de 1850. O grupo, formado pelos estudantes Paulo Ferreira, Pedro Calixto, Henrique Valle e Vinicius Garcia, voltou-se aos estudos dos daguerreótipos e ao manual citado. O estudante Vinicius Garcia do Nascimento comenta o fio condutor das atividades integradas:

> “Preparar e apresentar a exposição ao público se mostrou um desafio intelectual muito produtivo para a equipe. Todo o processo de pesquisa e produção de materiais expositivos a partir dos nossos objetos - os daguerreótipos e o manual de colorização do século XIX - foi trabalhoso e nos ensinou bastante. Para além de estudar e elaborar o conteúdo pelo qual estávamos responsáveis, houve um esforço de entender as demais estações expositivas e articulá-las em conjunto, para que pudéssemos, a partir disso, explicá-las para outras pessoas. Esse desafio ganhou um novo grau de complexidade com a abertura da exposição, quando ficamos cara a cara com o público. Tivemos que articular esse conhecimento e adaptar nossa comunicação para os diferentes grupos de visitantes. Recebemos colegas de curso com conhecimento prévio do tema, crianças, alunos de ensino médio, amigos, parentes, professores, e essa enorme variedade exigia novas estratégias e ajustes constantes no diálogo. Por fim, foi muito prazeroso observar a curiosidade e o interesse nos olhos de tanta gente, pensar nos questionamentos que traziam, ouvir os relatos e sensações que os objetos provocavam. Enquanto grupo, a exposição foi, desde sua concepção até a desmontagem, um espaço de muito aprendizado”.

A estação dedicada ao tema COR (Figura 15, Página 19) — posicionada logo após o conjunto de daguerreótipos — tratava a Cor como um problema histórico e técnico, articulando práticas que dependem da intervenção direta do gesto humano em sua elaboração, exposição e percepção. A dimensão gestual foi destacada por meio do vídeo Colorização: entre o século XIX e o Photoshop[1], no qual se observa o trabalho meticuloso dos miniaturistas na aplicação manual da cor, evidenciando a precisão, o tempo e a destreza implicados nesse processo de colorização artesanal. Essa paleta cromática histórica, assim como o gesto minucioso de coloração, reaparecem, em chave contemporânea, nas formas digitais de intervenção cromática, que continuam a mobilizar escolhas, procedimentos e operações manuais — ainda que mediadas por interfaces computacionais. Assim, a estação sublinha a continuidade entre práticas históricas e atuais, evidenciando como os modos de produzir e perceber a cor se transformam tecnicamente, mas permanecem ancorados na ação humana e em suas mediações materiais.

Ao observarmos a estação em sua totalidade, torna-se evidente que ela propõe uma reflexão que extrapola as dicotomias usuais entre real e virtual, tangível e digital. Antes de opor esses polos, o conjunto revela um percurso contínuo – com idas, voltas e atravessamentos – que reposiciona a cor no campo das imagens. Ao mesmo tempo em que o kit de pintura, emoldurado como se fosse uma obra finalizada, afirma a materialidade e a fisicalidade do gesto cromático, sua contrapartida projetada enfatiza a lógica construtiva dos sistemas CMYK/RGB. Em paralelo, a intervenção manual no vídeo e no retroprojetor, somados à edição digital, expõem a coexistência técnica de elaboração da cor, aproximando temporalidades e regimes técnicos distintos: o retroprojetor através do trabalho de rebatimento da luz, e o vídeo na tela por seu diálogo direto com o olhar.

Não se trata, portanto, de uma narrativa linear que separa etapas ou tecnologias, mas de uma história distribuída, composta pelas práticas, ferramentas e usos que moldam a cor entre meados do século XIX e início dos anos 2000. Assim, a cor deixa de ocupar um lugar secundário na cultura

[1]Vídeo produzido pelos alunos Giovana Marília Alencar, Thais Alves Santos, Letícia Louback Soares e Michelle Bezerra Silva. *Colorização: entre o século XIX e o Photoshop*. Campinas [s. n.], 2025. 1 vídeo (duração: 02:56 min). Disponível em: https://www.youtube.com/shorts/6m-ZEE9na02Y. Acesso em: 21/11/2025.



Figura 56 e 57: Detalhes do trilho colado no chão do espaço expositivo da BORA.

visual e na cultura fotográfica para se afirmar como operador central: um guia que estrutura modos de percepção, de fabricação e de compreensão das imagens. Seja na tela do computador, seja na superfície pictórica, ela atua simultaneamente como matéria — manipulável, editável, sujeita à (de)gradação química e digital — e como abstração que produz sentidos e inscreve efeitos sociais amplos. A cor no digital, longe de ser mero atributo suplementar, é igualmente substância, processo e linguagem na esteira da imagem analógica e indicial.

Se a estação da Cor tornou perceptível a coexistência de diferentes técnicas e temporalidades em torno de uma mesma prática visual, o percurso entre as estações levou essa questão para o próprio espaço da exposição. Era preciso,

portanto, encontrar uma forma de tornar visível e experienciável essa continuidade descontínua entre objetos, técnicas e tempos. Por iniciativa e proposição de estudantes, especialmente Vitória Freitas e Murilo Monte Zuccon, traçamos um trilho de trem no chão do espaço expositivo da BORA. Eles matizam a noção de trilho de trem aí mobilizada ao afirmar:

> "A organização espacial da exposição Mídias e Imagens em Ação contou com um elemento simples, porém eficaz, para estruturar a circulação e orientar a experiência do visitante: um trilho construído com fita adesiva no chão. Esse dispositivo, ao mesmo tempo sutil e expressivo, funcionou como eixo condutor do percurso, articulando temporalidades, técnicas e materialidades diversas presentes no conjunto expositivo.
>
> Longe de ser apenas um marcador gráfico, o trilho operava como uma linha de leitura e de montagem. Conduzia o público por diferentes estações' — instalações dedicadas a práticas imagéticas do século XIX, como o daguerreótipo e os processos manuais de colorização, até procedimentos contemporâneos de edição cromática — permitindo que cada visitante reconhecesse continuidades, rupturas e ressonâncias entre esses modos de produzir e manipular imagens. Ao acompanhar essa linha, o público era convidado a experimentar uma sequência não linear, mas relacional, entre objetos, técnicas e discursos, compreendendo de maneira mais ampla as ecologias midiáticas mobilizadas pela exposição.
>
> Dessa forma, o trilho não apenas orientava o deslocamento; ele estruturava conceitualmente a mostra, oferecendo uma chave visual para entender as conexões entre os diferentes dispositivos e práticas históricas de mediação da imagem."

Na estação orientada pelo ferro no campo fotográfico e na cultura capitalista dos oitocentos, estes estudantes antes citados colocaram no horizonte a questão do ferro, seu extrativismo e seus usos hoje, inclusive no âmbito da própria universidade ao indagar:

> "Uma construção civil requer, em média, 13 quilogramas de ferro para cada metro quadrado de área edificada. O campus de Barão Geraldo da Universidade Estadual de Campinas soma aproximadamente 630 mil metros quadrados de área construída.[2] Diante da diversidade de edificações, dos espaços de convivência e das áreas destinadas às atividades essenciais, presume-se um volume expressivo de ferro em seus alicerces e estruturas. Mas qual seria essa quantidade? Onde, exatamente, esse ferro se localiza na Unicamp?
>
> Os números precisos — seja por estimativas técnicas, seja por consultas formais aos órgãos responsáveis — não estão disponíveis. Resta-nos, portanto, observar a materialidade que se impõe cotidianamente ao habitar um espaço que, como a maior parte dos ambientes urbanos, é constituído, sustentado e também ornamentado por ferro. Nas salas de aula, nos mobiliários, nas grades, nos suportes, ou ainda nos descartes espalhados por calçadas e caçambas, o ferro na Unicamp está sob nossos pés, sobre nossas cabeças e, sobretudo, ao alcance do nosso olhar.
>
> Como podemos, em meio às múltiplas situações ambientais extremas, desconhecer a dimensão material desse elemento que nos estrutura? Ao não protegermos e registrarmos tais dados, perdemos igualmente parte dos instrumentos necessários para reformular práticas,

[2] *Anuário Estatístico da Assessoria de Economia e Planejamento* (AEPLAN), 2024. Disponível em <https://aeplan.Unicamp.br/wp-content/uploads/sites/5/2024/05/anuario-2024.pdf> Acesso em 19/11/2025.

> corrigir erros e prevenir novos desastres ambientais. Perder esses números é também perder uma parcela da esperança em um futuro mais consciente — um futuro atento não apenas à objetividade do presente, mas ao resguardo de um futuro possível".

Em suas andanças pelo espaço expositivo, o/a espectador/a pode ir e vir entre esses objetos e suas culturas fotográficas, visuais e videográficas específicas, observando o que permanece, o que se perde e o que do passado pulsa no presente, com suas valias e eficácias. Esse percurso experiencial permite compreender continuidades, transformações, fraturas e descontinuidades nas práticas de ver, produzir e difundir imagens, do século XIX ao presente, fortemente marcado pela convergência digital e processo de digitalização da cultura vistos nos adesivos da semântica e metadados da exposição colados nos corpos ali em circulação. Tais práticas adensam as operações de memória e esquecimento costuradas no projeto expositivo.

O trilho materializa uma questão que atravessava toda a exposição: como fazer coexistir temporalidades diferentes sem reduzi-las a uma sucessão linear. É dessa experiência de aproximação, retorno e atravessamento que emerge a noção de dobra, utilizada para pensar as continuidades e reativações que ligam diferentes culturas técnicas e visuais. Trabalhamos com a noção de dobras para pensar como determinadas reproduções semânticas ressurgem na constituição de novas mídias. Embora frequentemente apresentadas como rupturas em relação às tecnologias que as antecedem, essas mídias se entrelaçam em uma historicidade não linear, marcada por continuidades materiais, gestuais e institucionais. Como objetos e interfaces utilitários, elas também mobilizam um certo fetiche técnico que tende a ocultar seus modos de produção, o trabalho humano e os dispositivos de poder que as tornam possíveis.

A invenção de Hercule Florence antecede o daguerreótipo, contudo é o artefato anunciado por Niépce e consolidado por Daguerre que se dissemina globalmente, impulsionado pela intensa disputa de política cultural entre França e Inglaterra, numa época em que imagens e manuais técnicos tornaram-se instrumentos diplomáticos e mercantis. Na exposição, essas tensões históricas são apresentadas por meio de uma triangulação: simulações da câmara escura de Florence; exemplares de daguerreótipos cuidadosamente acondicionados em estojos; e uma variedade de ferrótipos, alguns com retoques de cor e recortes irregulares, cuja materialidade mais acessível contribuiu para a popularização do retrato fotográfico.

Ao fundo, os processos de coloração articulam os gestos manuais de aplicação de pigmento presentes nas imagens expostas às práticas contemporâneas de edição digital, produzindo um campo comparativo que evidencia permanências técnicas e reconfigurações operacionais. Nesse arranjo expositivo, tempos e espaços, mídias e imagens, configuram dobras na formação da nossa visualidade. Simultaneamente, revelam como as materialidades condensam temporalidades e conferem concretude às formas de culturalização do tempo.

A noção de dobra encontraria ainda outra forma de materialização no panfleto produzido para a exposição. Se o trilho organizava espacialmente a circulação e os adesivos tornavam visíveis as relações semânticas, o panfleto permitia inscrever essas relações em uma outra escala temporal e gráfica. Essa reflexão também orientou a produção do panfleto de seis dobras, distribuído ao público. Funcionando como suporte de divulgação e de arquivo — ao reunir informações

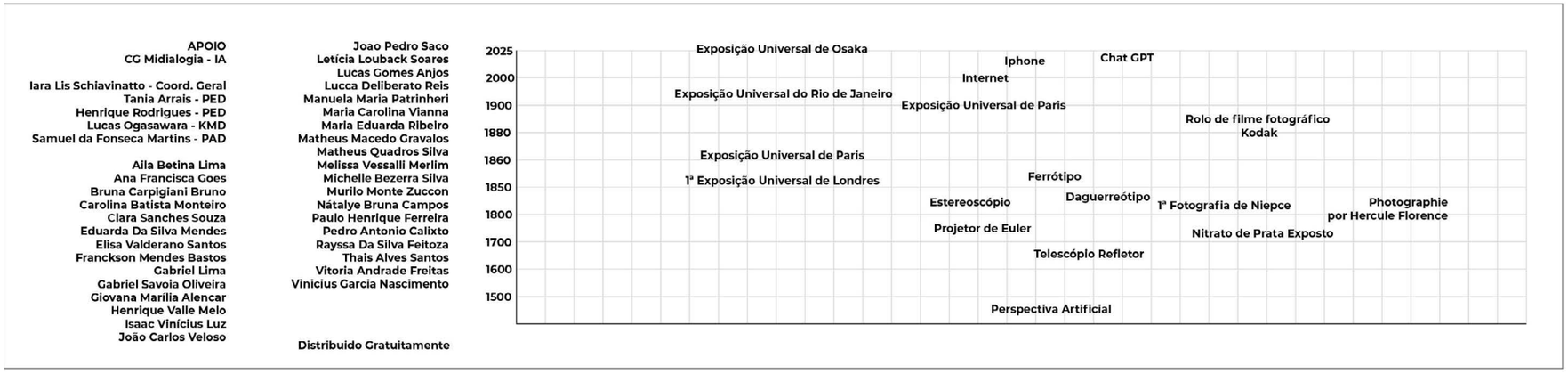
institucionais, datas, locais e agentes envolvidos —, o panfleto opera, por um lado, a sobreposição de imagens e objetos exibidos e, por outro, a expansão de suas temporalidades, reorganizadas em uma linha do tempo própria. Tal estrutura dialoga diretamente com a referência de plano temporal apresentada na Introdução, *Calculating Empires*, prolongando, em escala gráfica, as operações conceituais da exposição. Um comentário feito por uma visitante destacou que a própria exposição se tornou uma máquina de produzir relações temporais e materiais. O Obsidian, o adesivo, o corpo do visitante, o trilho, o retroprojetor, o vídeo, o panfleto e a linha do tempo coadunam dispositivos que tornam pensável e sensível *mídias e imagens em ação.* Para tanto, a exposição aciona diferentes temporalidades em uma condição na qual temporalidades heterogêneas coexistem materialmente, corporalmente e tecnicamente.

Figura 58:
A proposta de visualização do projeto de linha do tempo Calculating Empires - A Genealogy of Technology and Power Since 1500 é mostrar como estruturas sociais e técnicas co-evoluíram ao longo dos últimos cinco séculos, evidenciando a longa trajetória de ideias, dispositivos, infraestruturas e sistemas de poder do mundo contemporâneo. Em uma espécie de gráfico, enquanto o eixo vertical delimita os períodos de tempo, o eixo horizontal é definido por 4 temas centrais: Comunicação, Computação, Classificação e Controle, subdivididos em outras dezenas de domínios. A navegação vertical e horizontal propõem uma expansão da dimensão temporal, evidenciando tanto o desenvolvimento de um domínio específico ao longo do tempo, quanto a simultaneidade de múltiplos eventos entrelaçados por um mesmo período histórico. Para Mídias e Imagens em Ação, estruturamos uma linha do tempo mais sucinta, envolvendo invenções tecnológicas e grandes eventos relacionados com as instalações da exposição, mas que poderiam ser visualizados em um mesmo plano que orienta quanto às confluências e sobreposições dos elementos trabalhados. Além de expandir no espaço o que acontece no mesmo período, podemos notar as repetições e reiterações ocorridas em diferentes épocas.

A opção pelo formato em panfleto deste material de divulgação e arquivamento da exposição foi inspirado por um outro trabalho de pesquisa e criação, A História da _rte[3], de Bruno Moreschi. Reproduzindo a distribuição de panfletos informativos nas entradas de museus, Moreschi desenvolveu uma pesquisa qualitativa e quantitativa para avaliar o caráter excludente do ensino de História da Arte oficial. Para divulgar os resultados, foi produzido um panfleto de 32 páginas, distribuído gratuitamente em museus de todo o mundo em 2017.

O panfleto de *Mídias e Imagens em Ação* também opera como um prolongamento de projeto de ensino e pesquisa para além do espaço e tempo da própria exposição, não como um material meramente descritivo-informativo, mas com uma dinâmica própria de exibição das imagens e materialidades expostas em dobras, e suas articulações no tempo.





[3] MORESCHI, Bruno. *A História da _rte*. São Paulo: Bruno Moreschi, 2017. Panfleto digital. Disponível em <https://brunomoreschi.com/Historia-da-_rte>. Acesso em 20/11/2025.

Entre o Arquivo e a Cena Expositiva: Curadoria, Materialidade e Disputas do Visível[1]

O presente tópico desloca o arcabouço conceitual apresentado para o campo curatorial. Anteriormente, desenvolvemos uma abordagem materialista das imagens e discutimos como regimes de visibilidade, memória, silenciamento e apagamento se entrelaçam aos processos contemporâneos de circulação e transmissibilidade de saberes. Aqui, o foco recai sobre a forma como arquivos, coleções e objetos musealizados operam como dispositivos de poder, estruturam práticas de ver e de saber e, simultaneamente, oferecem possibilidades críticas de ressignificação.

[1] Baseado em SCHIAVINATTO, Iara Lis. "Figurações do passado em ação: acervamentos fotográficos na família Ferrez". *Acervo*, *[S. l.]*, v. 36, n. 2, p. 1–33, 2023. Disponível em <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2011>. Acesso em 19/11/2025.

Arquivos e Coleções como Dispositivos de Poder: Materialidades, Silenciamentos e Tecnologias

A exposição se apoia na pesquisa em coleções particulares de forte caráter histórico e imagético, que permitem confrontar práticas visuais e arquivísticas com a contemporaneidade da inteligência artificial (IA). A pesquisa parte da premissa de que lidar com visualidades implica sempre operar com a memória e o esquecimento, reconhecendo modalidades de perda, apagamento, desaparecimento e silenciamento. As imagens e os arquivos não apenas registram o visível, mas também selecionam o que permanece ou é excluído da narrativa histórica, revelando relações de poder, hierarquias de visibilidade e estratégias de dominação.

No projeto, é no arquivo que essa disputa começa a ganhar materialidade: conservar, classificar e disponibilizar objetos são operações que definem não apenas o que pode ser visto, mas também as condições históricas de sua permanência e transmissão.

A partir da coleção de Marli Marcondes, trabalhamos com daguerreótipos, ferrótipos, manuais de fotografia, artefatos visuais e álbuns fotográficos impressos, enfatizando a materialidade e historicidade desses objetos. Marli Marcondes é colecionadora e preservadora, especialista em conservação de arquivos fotográficos, cuja prática valoriza a unicidade dos materiais, processos e técnicas, assegurando a integridade física de cada documento. Os manuais de fotografia, além de peças raras de coleção, registram especificidades técnicas — desde os materiais utilizados até retoques e coloração — tornando-se objetos de alto valor informativo para preservadores contemporâneos.

Se a coleção de Marli Marcondes permite acompanhar a materialidade, a conservação e a transmissão dos processos fotográficos, o Álbum da Exposição Universal de 1900 desloca a questão para outra dimensão do arquivo: aquela em que colecionar, expor e documentar participam diretamente de políticas imperiais de ordenação, classificação e memória com seus usos políticos e do passado.

Outra diferença metódica consistiu em estudar o álbum francês da Exposição Universal de 1900, em Paris, realizado com o intuito de registrar fotográficamente áreas expositivas relacionadas a populações coloniais. Por sua vez, a Exposição recupera como o álbum acontece no bojo de uma política oitocentista espetacular de memória dos centenários, pautada nos estados nacionais lastreados em práticas imperialistas com suas políticas étnico-raciais e de extração da riqueza com trabalho compulsório.

A partir desse confronto entre materialidades históricas que a pesquisa se deslocou do arquivo como objeto de consulta para o arquivo como matéria de criação e reinterpretação. Com tais fontes visuais, os estudantes da disciplina sob a orientação dos doutorandos produziram dois arquivos digitais em formato videográfico, nos quais exploram a montagem audiovisual a partir destes mesmos artefatos visuais vinculados ao colecionismo e a mundos coloniais. Um dos vídeos dialoga com o álbum da Exposição Universal, enquanto o outro se concentra nos daguerreótipos e no manual de fotografia. Estes dois vídeos-ensaios, ao lado das peças originais, investigam outras dimensões dos objetos: seu trânsito como artefatos vernaculares, a persistência das imagens na produção de visualidades historicamente hegemônicas e

os modos pelos quais apagamentos, silenciamentos e exclusões moldaram a história visual.[2]

A passagem dos objetos às montagens audiovisuais recoloca, assim, a própria operação de arquivamento como problema. O que está em jogo já não é somente aquilo que um arquivo conserva, mas as operações pelas quais diferentes dispositivos selecionam, reorganizam e fazem circular aquilo que poderá ser lembrado.

Essa constelação de objetos históricos nos conduz a pensar o diálogo entre registros coloniais e reescritas contemporâneas, evidenciando a necessidade de atenção dupla: ao passado documentado e às intervenções atuais que o tensionam. Arquivar não se reduz a preservar objetos ou informações; implica selecionar, catalogar, nomear, transladar, excluir, reorganizar memórias, documentar experiências e apagar registros, sendo que um arquivo se refaz sobre o outro, gerando novas documentações sobre si mesmo. Estes atos procedimentais fazem com que o arquivo debruce-se sobre si e se documente, revigorando sua própria existência - inclusive institucional.

Na era digital, cada ação de salvar, compartilhar ou descartar dados envolve escolhas arquivísticas que repercutem nos fluxos da IA, definindo o que é lembrado, acessível ou oculto. Para o especialista em arqueologia das mídias, Wolfgang Ernst[3], arquivos físicos e digitais são vivos, mutáveis e politicamente situados, carregando histórias, hierarquias e tensões de poder, permitindo problematizar a prescrição de neutralidade das plataformas digitais.

Se os arquivos podem ser compreendidos como operações materiais e tecnopolíticas de seleção e transmissão, as práticas artísticas contemporâneas permitem experimentar criticamente essas operações, expondo seus ruídos, limites e possibilidades de reconfiguração.

As inteligências artificiais remetem a processos de arquivamento, e transformam a nossa relação com o passado e com a memória, operando como mediadores que reordenam e até dissolvem o encontro entre os dados e seus sujeitos. Para a pesquisadora-artista Giselle Beiguelman[4], as IAs estabelecem uma relação de renovação, de criação de ideais de passado eficientes para o presente, sem um reconhecimento do que e como algo aconteceu.

Na sua exposição *Botannica Tirannica*[5], Beiguelman mostra as potencialidades dos espaços latentes, dos intervalos, dos ruídos possíveis nos processos de criação com uma IA, normalmente operada como uma mera ferramenta para obtenção de respostas prontas, com resultados aprimorados. Beiguelman retoma a forma como a taxonomia e a catalogação da botânica cristalizou preconceitos contra diferentes

[2] CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.* Campinas, Papirus, 2015. OLIVEIRA JR., Luis Carlos. "O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea." Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 181–210, 2017. DOI: 10.29146/eco-pos.v20i2.10355. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10355>. Acesso em 8/09/2026.
SCHIAVINATTO, Iara Lis. Entre fotografia e patrimônio: arquivo e modos de ver em Marc Ferrez. In FONSECA, Brenda Coelho; COSTA, Eduardo Augusto; CHUVA, Márcia Regina Romeiro (orgs.). *Fotografia e Patrimônio. teoria, práticas e instituições.* Rio de Janeiro, MAUADX/FAPERJ, 2024, p. 257-280.

[3] ERNST, Wolfgang. ERNST, Wolfgang. Digital memory and the archive . Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013; "Arqueologia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia". Trad. Natália Aly. Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, São Paulo, n. 14, pp. 42-62, 2016. Disponível em <https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2016/edicao_14/teccogs14_artigo01.pdf>. Acesso em 19/11/2025.

[4] CAFÉ Filosófico CPFL. "A era das IAs: memórias, arquivos e apagamentos, por Giselle Beiguelman". YouTube, 5 out. 2023. 1h34min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a-BTPxbIfPI>. Acesso em 21/5/2025.

[5] BEIGUELMAN, Giselle. *Botannica Tirannica*, 2020. Disponível em <https://www.desvirtual.com/project/botannica-tirannica/>. Acesso em 17/2/2025.

grupos sociais ao longo da história, e utiliza uma ferramenta contemporânea marcada pela reprodução de vieses para nos apresentar alternativas sobre como co-criar junto a esses mecanismos. Com seu trabalho artístico, Beiguelman propõe uma contrapartida à homogeneidade que as IAs entregam. Ela desenvolve uma poética de arquivos em *Flora Mutandis*6 e *Flora Rebellis*7, nos quais visa desestabilizar as categorias hegemônicas do passado colonial e patriarcal através do treinamento de modelos de IAs generativas, focando nos interstícios desse processo, nas imagens latentes, que não chegam ao seu resultado final. As pesquisas acadêmica e artística de Beiguelman foram referências para levantarmos possibilidades de produção dos vídeo-ensaios exibidos na exposição, da concepção de seus materiais de divulgação, e mesmo da montagem em si do espaço expositivo.

É nesse espaço entre o arquivo recebido e sua reconfiguração que a prática curatorial se aproxima da pós-produção: trabalhar com materiais preexistentes significa deslocá-los de seus usos e enquadramentos anteriores, fazendo-os entrar em novas relações de sentido.

A concepção metodológica da exposição entende a arte contemporânea, especialmente a conceitual, como prática de pós-produção do mundo, que reaproveita, reprograma e ressignifica formas preexistentes, na esteira da obra *Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*.8 Diferentes camadas podem ser rearranjadas: imagens recortadas ou editadas, legendas, sons e efeitos incorporados, gerando novas interpretações a partir de obras originais. O gesto curatorial mobiliza repertórios históricos, acervos em diálogos e/ou confrontados, mídias diversas e elementos do cotidiano, promovendo uma recomposição crítica e relacional dos sentidos. Analogamente, a inteligência artificial atua sobre imagens e dados preexistentes, selecionando, combinando e reorganizando informações para criar novas narrativas visuais e sociais. A arte e as inteligências artificiais dependem de insumos já existentes e, por meio de processos de pós-produção, reconfiguram materialidades e significados. Contudo, é necessário pontuar também a diferença entre tais processos. O funcionamento das IAs é baseado em probabilidades. Como uma forma de pós-produção que relaciona dados já existentes, ela pode oferecer relações inéditas entre eles, mas sempre a partir de conjuntos nos quais tais relações são prováveis, porque anteriormente foram treinadas para isso. Nas práticas de pós-produção do mundo das artes, orientadas pelo aproveitamento de dados preexistentes, o que é provável é superado pelo que é possível e impossível. A arte explora o campo das possibilidades ao traçar suas relações, um campo onde há riscos e ruídos, impulsionado pela imaginação. Tomamos essas aproximações e distinções entre as práticas das artes e das IAs como um assunto debatido ao longo do semestre na elaboração e realização da exposição.

[6] ____. *Flora Mutandis*, 2022a. Disponível em <https://botannicatirannica.desvirtual.com/project/flora-mutandis/>. Acesso em 18/2/2025.

[7] ____. *Flora Rebellis*, 2022b. Disponível em <https://botannicatirannica.desvirtual.com/project/flora-rebellis/>. Acesso em 17/2/2025.

[8] BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo, Martins Fontes, 2009.

Violência na Visualidade: Curadoria como Prática de Ver e Desver

Essa operação de reconfiguração torna-se particularmente necessária quando os materiais de arquivo carregam consigo regimes históricos de classificação e violência. É nesse ponto que a curadoria encontra diretamente a disputa pelo visível.

O acervo da exposição inclui ainda obras contemporâneas que dialogam com o passado. Duas fotografias de Marc Ferrez (1843-1923), disponíveis em arquivos públicos, foram exibidas: um registro da Exposição Antropológica Brasileira de 1882 – [Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena] –, e um retrato realizado no contexto da expedição da Comissão Geológica do Brasil (1875-1876), dirigida pelo geógrafo e geólogo canadense-estadunidense Charles Frederick Hartt (23/08/1840 - 18/03/1878), mostrando uma mulher e uma criança dos povos Aimoré sobre um fundo claro e neutro. Na lateral da imagem, a frieza de uma fita métrica para o estudo daqueles corpos se contrapõe à ternura do cuidado, da proteção e da segurança que transparece a partir da posição dos corpos, da criança dormindo apoiada sobre as costas da mãe.

À época da produção desta última imagem, "manter o sistema métrico nas fotos reproduzidas para ser comercializadas como souvenirs indicava ao comprador que aquele retrato era um trabalho sério, científico".[9] A imagem expressa uma noção ideológica e violenta da antropologia, interessada na apropriação e classificação dos povos indígenas através da produção de registros visuais considerados "científicos". O sistema métrico e a posição de perfil dos sujeitos retratados são características desse tipo de produção, como Sandra Koutsoukus apresenta e discute em *Zoológicos Humanos: gente em exibição na era do imperialismo*.[10] A autora apresenta diversos casos de exibição de gente ao vivo no século XIX, entre eles, na Exposição Antropológica Brasileira de 1882. A realização deste evento contribuiria para consolidar o título de nação civilizada ao Brasil, nos moldes do Ocidente. A Exposição foi realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro, com o tema do "índio", com ênfase sobre os "botocudos" – alcunha criada pela governança portuguesa metropolitana que generalizava diversos grupos indígenas em torno do uso dos botoques, considerando-os os "mais selvagens", o que justificava para as autoridades governativas abrir uma "guerra justa" contra eles.

A escolha desta exposição era justificada pela ideia de que os "botocudos" representavam a forma mais próxima dos hominídeos pré-históricos no Brasil. Eram considerados o paradigma do "índio" para a ciência. "Os botocudos chegaram ao Rio de Janeiro para participar como objetos vivos de exibição, estudo científico e antropológico para os doutores e de entretenimento e informação para o público".[11] Dentre os preparativos para a Exposição, foi promovida uma grande chamada para a doação de objetos de caráter etnológico e arqueológico de colecionadores em geral para o acervo do Museu Nacional, que seriam então expostos com os nomes dos doadores durante o evento. Foi em função da Exposição

[9] KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas, Editora da Unicamp, 2020, pp.167.

[10] KOUTSOUKOS, *op.cit.*

[11] *Idem*, pp.175.

de 1882 que a coleção etnográfica do Museu se expandiu.[12] As fotografias de caráter científico de Marc Ferrez também foram exibidas na Exposição Antropológica, na Sala Lund, junto à exibição de crânios e esqueletos de diversas tribos indígenas, dentre elas, de "botocudos".[13]

Em *Mídias e Imagens em Ação*, incluímos uma fotografia de Marc Ferrez[14] que registra um dos dioramas da Exposição Antropológica de 1882, no Rio de Janeiro. Na imagem, vê-se a representação, em tamanho natural, de corpos de "botocudos"[15], moldados em gesso e papel machê, apresentados como figuras totemizadas no tempo — uma visualidade que pretendia encenar um passado profundo da nação e constituir uma suposta pré-história brasileira. Essa abordagem antropológica se articula diretamente à lógica das exposições universais, iniciadas em 1851 com a *Great Exhibition*, em Londres, cuja política de celebração dos estados nacionais estava profundamente vinculada ao imperialismo, às liturgias políticas e às políticas de memória e de história que organizavam a exibição de povos, culturas e técnicas.



Figura 59:
Autor: Marc Ferrez
Título: Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena.
Ano: 1882
Arquivo da Biblioteca Nacional.



Figura 60:
Autor: Marc Ferrez
Título: Mulher e criança indígena; denominadas como pertencentes ao povo Aimoré, também conhecido como "Botocudo".
Ano: 1876
Arquivo da Biblioteca Nacional.

[12] Baseado também SANTOS, Rita de Cássia Melo. A exposição antropológica de 1882 e a história da Antropologia no Brasil. *BNDigital – Dossiês História da Ciência no Brasil*, Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.]. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/historia-da-ciencia/a-exposicao-antropologica-de-1882-e-a-historia-da-antropologia-no-brasil/>. Acesso em 21/11/2025.

[13] Guia da Exposição <https://archive.org/details/guiadaexposioan00bragoog/page/n45/mode/1up>.

[14] Ver a Iniciação Científica de Laura Manganote, intitulada "Exposições em debate: modos de abordar a obra de Marc Ferrez a partir das experiências expositivas online do Museu do Prado", PIBIC/CNPq, 2021, orientada por Iara Lis Schiavinatto. Ela versa sobre reusos de imagens de exposição feitas por Marc Ferrez. O leitor pode consultar esse material em <https://anarquivos.wixsite.com/marcferrez>. Acesso em 23/11/2025. Nesta mesma direção, em 2025, Vitória Freitas de Andrade desenvolve um vídeo-ensaio com uma documentação fílmica do CMU em sua IC intitulada "Nas telas e nas ruas: memória dos bandeirantes" em Campinas, sob orientação de Iara Lis Schiavinatto.

[15] Sobre a exposição, ver <https://anarquivos.wixsite.com/marcferrez/botocudos>. Acesso em 23/11/2025.

Ao apresentar essas duas fotografias de Ferrez em diálogo com as obras da graduanda em Midialogia, Mayara da Silva Pereira, e do artista visual e curador Denilson Baniwa, a exposição tensiona e *desvê* as imagens de Ferrez, ao fissurar criticamente nos modos pelos quais esses corpos foram representados, classificados e estetizados no século XIX. Ao mesmo tempo, colocar estas obras lado a lado traz à baila os compromissos e os pressupostos da Exposição Antropológica de 1882 — realizada na capital do Império do Brasil — e os coloca em contraste de forma disruptiva com aqueles que informam nossa própria exposição, situada no mundo contemporâneo, ao confrontar, reelaborar, deslocar e reposicionar essas heranças visuais e epistemológicas.

A análise dessas imagens permite, então, deslocar a atenção daquilo que elas representam para as condições históricas que tornaram possível sua produção e sua autoridade como imagens de conhecimento. É nesse deslocamento que a noção de visualidade se torna metodologicamente decisiva. A pesquisa, conduzida na disciplina, conjugou-se com a noção de visualidade proposta por Nicholas Mirzoeff. Segundo este autor, o termo visualidade surgiu em 1840, quando Thomas Carlyle utilizou-o para referir-se à visão colonialista sobre heroísmo e história.[16] Para Mirzoeff, visualidade é prática de nomeação do visível, categorização e definição de objetos, envolvendo o "direito de olhar". Isso envolve a autonomia do sujeito e a capacidade de contrapor-se às visualidades vinculadas a relações de poder. Esse direito inclui ainda *to look like* (parecer) e *to look for* (procurar). Ou seja, a reivindicação de existência, autonomia, liberdade e representatividade. A visualidade, nesse sentido, é uma prática de agência, mediada pelo excesso de telas, ubiquidade digital e processos de necropolítica[17], permitindo contravisualidades como resistência, reapropriação do olhar, afirmação de existências e enfrentamento dos silenciamentos e apagamentos históricos.

Se a visualidade nomeia uma forma historicamente situada de organizar o visível e exercer autoridade sobre ele, a contravisualidade abre a possibilidade de disputar esse regime a partir de outros lugares de fala, outras experiências e outras formas de produzir imagem.

Em *Danse des Sauvages de la Mission de St. José* (2022), Denilson Baniwa intervém sobre a gravura homônima (1834) de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)[18], na qual cinco pessoas indígenas dançam. Baniwa sobrepõe à imagem a colagem de um casal de bailarinos brancos, ocidentalizados, executando passos de ballet clássico — um gesto performativo que questiona e reconfigura narrativas históricas e memórias oficializadas.

Em outra série de colagens, *Ficções Coloniais (Ou Finjam Não Estou Aqui)*, Baniwa repete esse gesto de intervenção sobre imagens, tensionando as formas de dominação que atravessam a fotografia. Em texto que acompanha suas obras, Baniwa relata sua própria experiência de ser fotografado pela primeira vez, por um sujeito alemão que o pedia para agir "naturalmente" – uma experiência com traços do século XIX.

[16] MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, 2011; ____. *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. New York, Basic Books, 2016.

[17] MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo, n-1 edições, 2018.

[18] Jean-Baptiste Debret (França, 1768–1848) foi pintor de história, desenhista e litógrafo que integrou a chamada Missão Artística Francesa, conforme consagrada por uma historiografia oficial das artes no Brasil. Na litografia "Danse de sauvages de la mission de St. José" (1834), publicada em Paris, Debret constrói uma cena que representa indígenas em ritual na missão de São José. A imagem integra a série dedicada ao Império do Brasil, produzida nos governos de d. João VI e d. Pedro I, por meio da qual o artista buscou formular e fixar uma arte oficial da jovem nação.

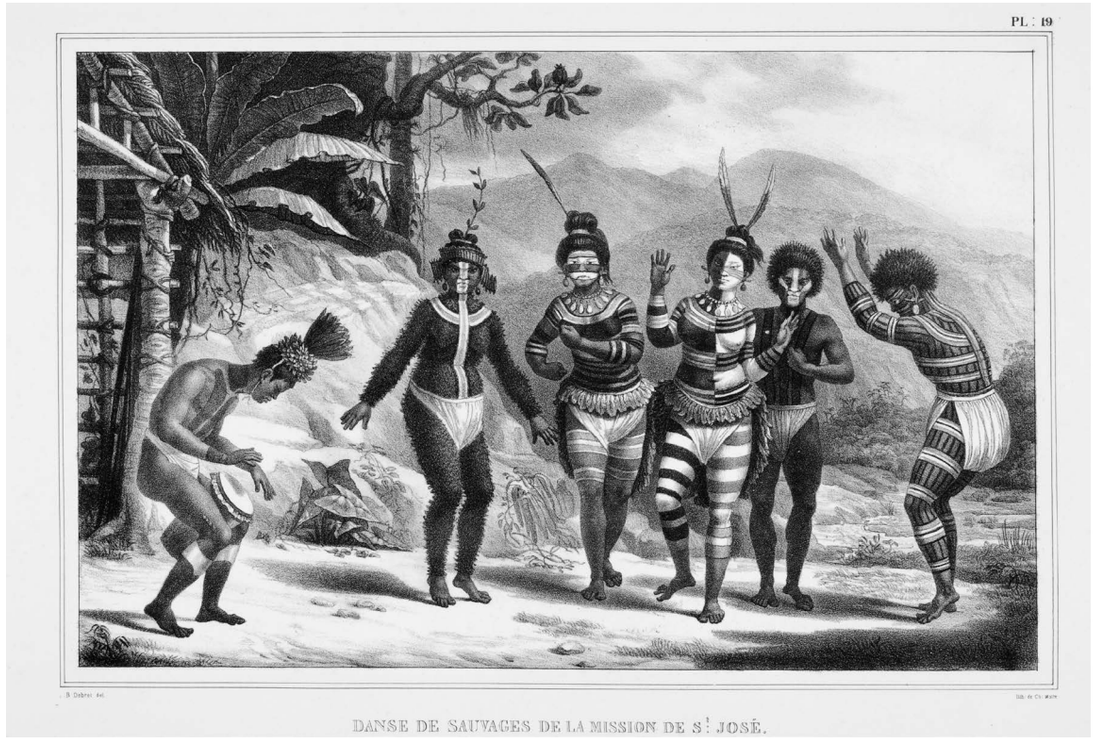




Figura 61:
Autor: Jean-Baptiste Debret
Título: Danse de sauvages de la Mission de St. José.
Ano: 1834
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasiliana/ Fundação Estudar.
Doação da Fundação Estudar, 2007

Figura 62:
Autor: Denilson Baniwa
Título: Danse de sauvages de la mission de St. José.
Ano: 2022

A ideia de que a fotografia seria um modo de captura da alma é interpretada por Baniwa não pelo aprisionamento de um espírito, mas dos corpos em uma ficção:

> "E ainda que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. São com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade para ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai."[19]

Entre outras coisas, a fala acima de Baniwa sugere a necessidade de uma dupla atenção por parte do observador. Tanto diante daquelas fotografias das Exposições Universais e dos discursos cientificistas que as justificaram, quanto diante de suas próprias colagens, que também servem para a construção da História.

Junto ao trabalho de Baniwa, foi exibida a obra *Tentando Costurar Minhas Veias* (2024), de Mayara da Silva Pereira. A obra consiste em um grande tecido de parede que exibe

[19] Para conferir as obras criadas por Baniwa bem como o texto que as acompanha, ver BANIWA, Denilson. "Ficções Coloniais (ou finja que não estou aqui)". *Behance*, 8/3/2021. Disponível em <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-(ou-finjam-que-nao-estou-aqui)>. Acesso em 18/11/2025.

a árvore genealógica de Mayara, articulando suas origens indígenas e negras de diferentes estados do Brasil, culminando em sua localização atual na Universidade Estadual de Campinas. As fotos de retratos 3x4 de seus familiares foram ampliadas e costuradas ao pano pela mãe da estudante-artista, estabelecendo um vínculo afetivo e histórico com a obra.

É nesse encontro entre imagens historicamente produzidas pelo poder e práticas contemporâneas de reapropriação que o exercício de ver e desver é um gesto crítico que passa a constituir um procedimento metodológico da exposição. Aprender a ver não apenas o que as imagens mostram, mas também os regimes de visibilidade que as produzem, os dispositivos que as mediam, as infraestruturas que as sustentam e os apagamentos que as constituem; e, simultaneamente, exercitar o desver como gesto crítico capaz de deslocar evidências, desnaturalizar enquadramentos e abrir outras possibilidades de leitura. Assim foram apresentadas na mesma estação as obras de Mayara Pereira, Denilson Baniwa e Marc Ferrez. As imagens de Ferrez enquadram povos subalternizados, reforçando visualmente as condições às quais foram submetidos: corpos subordinados ao espetáculo e à ciência. Ao lado, o trabalho de Baniwa integra elementos da cultura dos colonizadores à ideia de "selvagens" que eles mesmos construíram. Mayara Pereira, por sua vez, delineia sua própria genealogia, oferecendo uma história pessoal de trânsitos regionais e étnicos, culminando em sua prática situada como estudante de graduação em uma grande universidade pública.

No conjunto, a atividade configura-se como uma prática laboratorial formativa no campo das humanidades e das artes, em que as matérias e materialidades desses artefatos visuais operam como discursos contra-hegemônicos. Elas revelam estratégias de linguagem e modos de agenciamento das imagens à luz de sua inscrição em políticas de acervo, de suas tecnologias de arquivo e dos compromissos e responsabilidades que as atravessam como políticas de memória cultural20. A análise desses arquivos e coleções possibilita compreender a formação histórica da visualidade e da memória, evidenciando que imagens e registros não são neutros, mas constituídos por relações de poder, regimes de visibilidade e dinâmicas de esquecimento.

Ao longo deste percurso, os procedimentos mobilizaram um conjunto de noções metodológicas, conceituais e instrumentalizadoras — cultura visual, arqueologia das mídias, ecocrítica, infraestrutura, plataformização, capitalismo de vigilância, dadosfera, inteligência artificial, visualidade, contravisualidade, memória, esquecimento, apagamentos e circulação — que concorreram para articular, de modo situado, materialidades e temporalidades culturalmente produzidas, agências, arquivos e dispositivos de mediação. Mais do que oferecer um repertório fechado de conceitos, esse conjunto funcionou como uma caixa de ferramentas para interrogar os objetos visuais em suas condições de existência, circulação e legibilidade, tornando visíveis tanto as relações de poder que os atravessam quanto as agências, fricções e possibilidades de reinterpretação que eles abrem.

[20]ASSMAN, Aleida; CONRAD, Sebastien. Introduction. In: ASSMAN, Aleida; CONRAD, Sebastien (orgs.). *Memory in a Global Age: discourses, practices and trajectories*. New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-16.

Co-dependências e Interdependências entre Mídias, Imagens e IA: Recursos Naturais e Trabalho Humano

Problematizar o arquivo e suas tecnologias remete a uma questão que lhe é inseparável: quais são as materialidades, infraestruturas, recursos naturais e formas de trabalho que tornam possível arquivar, processar, disponibilizar e fazer circular imagens em escala contemporânea? Este debate conduz à análise das estruturas materiais que sustentam as mídias contemporâneas.

Se a exposição permitiu compreender como imagens e arquivos operam na tensão entre memória, esquecimento e agência visual, é igualmente necessário considerar os recursos naturais, processos industriais e trabalho humano que viabilizam a presença e circulação dessas mídias no mundo atual. A inteligência artificial (IA), enquanto camada técnica e social das ecologias midiáticas, revela dependências que atravessam não apenas a história das imagens, mas também as condições planetárias e laborais que lhes dão existência e poder de mediação.

A IA depende intensamente de recursos naturais — energia, minerais estratégicos, água — assim como de trabalho humano e não-humano. A falha da ubiquidade computacional, conforme aponta Weiser[21], resulta tanto da miniaturização dos computadores no século XX quanto da objetividade fantasma que a tecnologia conquistou no século XXI. Essa convergência alinhou o eletrônico, o sintético, o design humano-cêntrico e o capital em direção a um redesenho estrutural do urbano, socialmente indispensável. Não pegamos táxi, acionamos aplicativos de transporte; não pedimos pizza, chamamos plataformas digitais; não calculamos distâncias ou forças ao nos exercitarmos, medimos nossos corpos com sensores conectados. A computação ubíqua, muitas vezes dita remota, tornou-se acessível e "inteligente" — no sentido fantasmagórico da palavra tecnologia — e está profundamente enraizada na extração de recursos planetários, ultrapassando os limites do extrativismo clássico.

Assim como eletricidade, saneamento e internet, essa infraestrutura dispersa e opaca constitui condição social inegociável da vida do capital, atravessando plataformas comerciais, bancos, cadeias de produção e logística global. Ademais, ela foi progressivamente integrada a sistemas preexistentes — elétrico, hídrico, transporte — estabelecendo uma mútua dependência estrutural em escalas nacionais e globais: a rede de tratamento de água precisa de computadores para operar, enquanto estes dependem da água para resfriamento e eficiência energética. Em escala humana, a vida cotidiana — trabalho, lazer e relações sociais — passa a ser mediada por recursos naturais e infraestruturas essenciais, impondo uma continuidade crítica do extrativismo planetário.

Essa infraestrutura torna-se particularmente legível quando seguimos a matéria de que são feitos os próprios dispositivos. Na exposição, o ferro ofereceu uma entrada privilegiada para tornar visível essa continuidade entre cultura visual, indústria, computação e extrativismo.

Se nos itens anteriores observamos como objetos e coleções moldam a percepção do tempo e da imagem, o olhar agora se volta para a materialidade do ferro na cultura visual

[21] WEISER, Mark. "The computer for the 21st century". *Mobile Computing and Communications Review*. [Online]. Vol. 3 No. 3, 1999. Disponível em <https://dl.acm.org/doi/10.1145/329124.329126#core-cited-by>. Acesso em 21/11/2025.

e na computação. Uma das obras da exposição, centrada na cultura material do ferro, evidencia essas relações: acompanhando o gigantismo industrial do século XIX e a miniaturização tecnológica do XX, observa-se como o ferro, da ferrovia ao ferrótipo, revela conexões opacas entre computação, cultura visual e extrativismo. Durante o auge do ferrótipo, havia mais ferro nos retratos que os próprios retratados, explicitando de quais modos as mídias e seus usos comunicam nossas relações planetárias e materiais.

Essa percepção interdisciplinar permite uma reavaliação histórica das relações mídia-natureza, identificando recursos extraídos e processos químicos e sintéticos — do cinema à fotografia, dos sinais de rádio à transmissão televisiva — e situando as interfaces digitais não apenas como sociais (pessoa-pessoa), mas também geológicas e ambientais (pessoa-planeta-pessoa). A estação sobre o ferro convoca para uma cultura visual atenta e afetiva ao sistema planetário, alertando sobre os perigos do excesso e posicionando o planeta como protagonista da experiência visual.

No século XXI, os arquivos passam por transformações estruturais profundas, impulsionadas pela convergência digital e pela plataformização da cultura. A vida social e o trabalho tornam-se cada vez mais mediados por infraestruturas técnicas e algoritmos que configuram a sociedade de controle descrita por Shoshana Zuboff[22], em que o capitalismo de vigilância institui uma nova forma de civilização da informação ancorada no *Big Other.* No contexto do início do século XXI, a inteligência artificial e os processos de digitalização reconfiguram radicalmente as formas de produzir, organizar, indexar e acessar imagens, deslocando operações antes humanas para sistemas automatizados de análise e ordenação. Além disso, a nova economia dos minérios e da energia — intrinsecamente ligada à história da fotografia — evidencia que os arquivos digitais dependem de cadeias materiais complexas, que conectam dados, extração mineral, dispositivos ópticos, processos energéticos e fluxos globais. Assim, os arquivos deixam de ser apenas repositórios e tornam-se infraestruturas dinâmicas, tecnopolíticas, sensíveis às disputas entre memória, poder e tecnologia.

Essa prática equivale a uma drástica mudança do espaço público, doméstico e íntimo, reconfigurando relações de poder e obscurecendo o trabalho humano que sustenta os sistemas. Assim, abordamos a inteligência artificial como ferramenta e também como infraestrutura relacional, que integra natureza, tecnologia e cultura, no intuito de compreender melhor a complexidade das co-dependências e interdependências que estruturam nossas visualidades contemporâneas. Reconhecer essas co-dependências permite avançar de uma compreensão das mídias como infraestruturas para uma compreensão de seus modos de agir. É nesse deslocamento — da dependência material ao agenciamento — que se situa o próximo movimento da exposição.

[22] ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2019.

Agenciamentos Entre Mídias, Imagens e Inteligências Humanas e Não-humanas

No item anterior, analisamos como mídias, imagens e infraestruturas tecnológicas, incluindo a inteligência artificial, dependem de recursos naturais e trabalho humano, revelando interdependências materiais e sociais que moldam a produção e circulação das imagens. Este item amplia essa perspectiva ao focar nos agenciamentos experimentais entre mídias, imagens e inteligências humanas e não-humanas, destacando como a exposição Mídias e Imagens em Ação funcionou como um laboratório de práticas curatoriais, pedagógicas e artísticas.

A ação das mídias e dos arquivos não se limita à preservação passiva. Antes, ela é prática e situada em termos de políticas de memória e de regimes de verdade que acionam temporalidades no presente. Conjugar a arqueologia das mídias[23] com o impulso historiográfico[24] significa, nesse sentido, deslocar a atenção da preservação para o movimento ativo de reinscrição, capaz de desestabilizar regimes de memória e abrir espaço para outras experiências, inclusive aquelas costuradas pelo e/ou fincadas no esquecimento.

A arqueologia das mídias, formulada por Jussi Parikka, oferece uma perspectiva metodológica estratégica para nosso projeto. Para Parikka, as mídias, incluindo os meios de comunicação de massa, não devem ser entendidas como tecnologias lineares ou meros dispositivos técnicos, mas como ecologias materiais e temporais estratificadas, atravessadas por resíduos, camadas de persistência e reativações. Ao conectar essas ideias à experiência da exposição, percebemos que o passado das mídias persiste e pode ser reinscrito de forma crítica no presente. Os meios, longe de desaparecerem com a obsolescência, deixam vestígios que permanecem ativos como resíduos culturais e técnicos, podendo ser reativados, reinterpretados e reinscritos em novas redes sociotécnicas. Foi nesse registro que a exposição operou: ao ativar fotografias e arquivos da Exposição Universal de 1900, reconfigurou camadas temporais, trazendo ao presente digital restos de regimes coloniais e imperiais, evidenciando como práticas históricas de catalogação, classificação e representação seguem influenciando a recepção contemporânea. A montagem do espaço expositivo, assim como dos vídeo-ensaios[25], funcionou como materialização desse argumento: redes de temporalidades que interagem com o público e com as mídias.

Se Parikka permite acompanhar as camadas materiais e temporais que persistem nas mídias, o impulso historiográfico nos leva a perguntar o que fazemos com essas camadas quando as reinscrevemos no presente. Nesse ponto, o trabalho artístico e teórico de Beiguelman dialoga com a experiência curatorial ao explorar algoritmos, bases de dados e bancos de imagens. Seu trabalho evidencia que os arquivos, longe de serem depósitos neutros de memória, constituem regimes de poder que classificam, selecionam e excluem. Ao

[23] PARIKKA, Jussi. *O que é arqueologia das mídias?* São Paulo, Annablume, 2015.

[24] Sobre o assunto, ver BEIGUELMAN, Giselle. "Impulso Historiográfico". Select 40, pp.178-191, 2018. Disponível em <https://select.art.br/wp-content/uploads/2018/09/impulso_historiografico_01102018.pdf>. Acesso em 12/8/2025.

[25] GENARO, Ednei de; CALLOU, Hermano. "A máquina sempre quer algo de você." Entrevista com Harun Farocki. In: Devires, v.12. Belo Horizonte, 2015. Disponível em <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/34> Acesso em 08/09/2026; MELLO, J. G. de & CONTER, M. B. (org.). A(na)rqueologias das Mídias. Curitiba: Appris Editora, 2017.

tensionar essas classificações, Beiguelman as reinscreve de modo crítico e inventivo. Em outras palavras, a ação das mídias e dos arquivos não se limita à preservação passiva. Ela é uma prática situada, atravessada por políticas de memória e de história, que aciona diferentes temporalidades no presente. Nessa medida, conjugar a arqueologia das mídias com o impulso historiográfico significa simultaneamente reconhecer um desejo de preservação, e enfatizar o movimento ativo de reinscrição que desestabiliza regimes de memória e abre espaço para outras experiências, costuradas pelo e/ou fincadas no esquecimento.

A arqueologia das mídias enfatiza a materialidade estratificada dos meios e a persistência dos resíduos, o impulso historiográfico alerta para a potência crítica de reativar arquivos e expor seus dispositivos de poder, enquanto atos historiográficos. Ao entremear essas abordagens com a prática curatorial, a exposição evidencia como mídias, arquivos e inteligências artificiais podem ser reativados em co-agência, mostrando que o trabalho com imagens é, ao mesmo tempo, criativo, político e distribuído. Ao articular ambos, a exposição Mídias e Imagens em Ação busca evidenciar que a ação das mídias opera em dupla: materialidade e temporalidade, de um lado, crítica e criatividade, de outro.

A perspectiva de Bruno Latour[26] amplia esse movimento ao deslocar a agência de uma propriedade exclusiva do sujeito para uma capacidade distribuída entre atores humanos e não humanos, dispositivos, objetos, infraestruturas e situações. Na experiência da exposição, essa perspectiva constituiu uma referência conceitual, reelaborada como procedimento de experimentação do gesto curatorial. Ele, portanto, não se limita à exibição, mas. Pois se constitui em um dispositivo epistemológico que torna tangível a co-agência e coexistência entre diferentes inteligências. A experiência curatorial se redefine como questão de produção e transmissão de conhecimento, com a cocriação de espaços de agência coletiva, nos quais decisões sobre visibilidade, acesso e interpretação se tornam práticas éticas e políticas.

Se as mídias e os arquivos participam ativamente da produção de sentidos, essa agência não se encerra nos dispositivos: ela se completa e se transforma nas relações que a exposição estabelece com seus públicos. A exposição buscou envolvê-los na produção, manipulação e interpretação dos materiais, expandindo o conceito de arquivo e fazendo da participação uma dimensão constitutiva do processo curatorial.

É nesse sentido que dispositivos aparentemente simples — como o retroprojetor, as transparências em acetato e a câmera lúcida — puderam ser mobilizados como agentes de outras formas de relação com as imagens. No retroprojetor, a sobreposição de transparências de acetato permitia ao público experimentar a composição das cores de uma imagem; com a câmera lúcida, o visitante era convidado a experimentar um procedimento de desenho do século XIX, olhando através do dispositivo e transpondo para o papel aquilo que via. Também os adesivos de Semântica e Metadados e os impressos produzidos para circulação prolongaram a experiência expositiva para além de seu espaço físico, deslocando fragmentos da exposição para outros espaços e tempos.

Ao colocar no horizonte suas possibilidades de futuro, a exposição nos conduz a pensar as mídias e as imagens não apenas como dispositivos ou artefatos, mas como participantes de redes de relações nas quais as inteligências humanas

[26] LATOUR, Bruno. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. New York, Oxford Press University, 2007.

e não-humanas se constituem mutuamente. A arqueologia das mídias, o impulso historiográfico e a noção de co-agência convergem, nesse sentido, para deslocar a compreensão da imagem como objeto isolado e evidenciar os múltiplos agenciamentos que atravessam sua produção, circulação, interpretação e reativação. As materialidades e temporalidades que persistem nos dispositivos, os arquivos que as conservam e reordenam, os algoritmos que as processam e os públicos que delas se apropriam compõem uma trama na qual nenhum desses elementos atua de forma inteiramente autônoma.

A agência, aqui, não se localiza exclusivamente na obra, no dispositivo ou no público, mas emerge das relações que se estabelecem entre eles. A exposição constituiu-se, assim, como um território de experimentação no qual arquivos, mídias, imagens, dispositivos e públicos puderam produzir deslocamentos recíprocos, fazendo do encontro entre diferentes temporalidades e materialidades uma experiência de conhecimento. Mais do que apresentar imagens do passado ou dispositivos do presente, tratou-se de criar condições para que uns e outros se rearticulassem, tornando perceptíveis suas continuidades, fricções, resíduos e possibilidades de transformação.

A sala de aula e a cena expositiva convergiram, desse modo, como espaços de aprendizagem e invenção, nos quais o exercício de ver e desver se prolongou em práticas de tradução, transladação e reinscrição. A exposição tornou-se, finalmente, um laboratório de ressemantização e temporalidades entremeadas, em que a participação do público não se acrescenta ao processo curatorial como etapa posterior, mas integra a própria produção dos sentidos.

Mídias e Imagens Seguem em Ação

Enquanto operação de memória e esquecimento, a exposição trouxe para a cena e para a tela não apenas imagens e mídias, mas as próprias condições materiais, históricas e relacionais que tornam possível sua ação. Arquivos, dispositivos, infraestruturas, imagens e inteligências artificiais apareceram, assim, não como elementos isolados, mas como participantes de redes de relações nas quais sentidos, temporalidades e formas de visibilidade são continuamente produzidos, deslocados e reconfigurados. O passado, longe de permanecer fixado nos objetos arquivados, mostrou-se capaz de retornar ao presente sob novas formas, por meio de reativações, traduções, fricções e reinscrições.

O gesto curatorial revelou-se, desse modo, simultaneamente político e epistemológico. Ao deslocar objetos de seus contextos de guarda, aproximá-los de dispositivos contemporâneos e colocá-los em relação com diferentes públicos, a exposição tornou perceptíveis os regimes de visibilidade que sustentam aquilo que vemos e, sobretudo, aquilo que tende a permanecer invisível. Foi nesse movimento que o exercício de ver e desver adquiriu sua dimensão metodológica mais ampla: ver para reconhecer os enquadramentos, as materialidades, as mediações e as relações de poder que constituem as imagens; desver para deslocar aquilo que se apresenta como evidente e abrir outras possibilidades de leitura, memória e imaginação.

Pensar arquivos, internet, convergência digital e inteligência artificial em diálogo com as materialidades e temporalidades do passado permitiu, portanto, historicizar aquilo que frequentemente aparece como novo, imaterial ou inevitável. A inteligência artificial não surge fora da história das mídias, mas inscreve-se em uma longa cadeia de técnicas, arquivos, formas de classificação, recursos naturais, infra

estruturas e trabalhos humanos e não humanos. Ao aproximar essas camadas, a exposição procurou tornar visíveis as continuidades e as rupturas que atravessam nossas formas contemporâneas de produzir, organizar, transmitir e imaginar imagens.

É nesse sentido que as mídias e as imagens seguem em ação. Elas não encerram seu percurso quando são produzidas, arquivadas ou expostas: continuam a operar nos modos como lembramos, esquecemos, classificamos, reconhecemos e imaginamos o mundo. A exposição constituiu, para nós, um laboratório dessa ação continuada — um espaço no qual ensino, pesquisa e extensão puderam convergir para experimentar outras relações entre passado e presente, humanos e não humanos, técnica e ambiente, arquivo e imaginação. Mais do que concluir um percurso, este e-book registra essa experiência e deixa em aberto seu movimento: ver, desver e voltar a ver, como prática crítica com visualidades e mídias que, incessantemente, seguem fazendo mundos.

Fontes e Bibliografia

Fontes

1. Fontes em vídeo

CAFÉ Filosófico CPFL. “A era das IAs: memórias, arquivos e apagamentos, por Giselle Beiguelman”. YouTube, 5 out. 2023. 1h34min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a-BTPxbIfPI>. Acesso em 21/5/2025.

FESTIVAL de Fotografia Hercule Florence. “Reconstruindo Tecnologias”. YouTube, 23 jul. 2024. 3min20s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LaiQ7WR15Xk&t=8s>. Acesso em 19/11/2025.

2. Entrevistas

GENARO, Ednei de; CALLOU, Hermano. “A máquina sempre quer algo de você.” Entrevista com Harun Farocki. In: Devires, v.12. Belo Horizonte, 2015. Disponível em <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/34>. Acesso em 08/09/2026.

SARAMAGO, Victoria; PÁDUA, José Augusto. “História em uma Era Planetária: entrevista com Dipesh Chakrabarty”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, p. 670–684, set./dez. 2023. DOI: 10.1590/2237-101X02405402. Disponível em <https://www.scielo.br/j/topoi/a/YbQmgWwPmFYVJSZ8yCxtCvM/>. Acesso em 21/11/2025.

3. Catálogos e Conteúdos Digitais

BEIGUELMAN, Giselle. *Botannica Tirannica*, 2020. Disponível em <https://www.desvirtual.com/project/botannica-tirannica/>. Acesso em 17/2/2025.

____. *Flora Mutandis*, 2022a. Disponível em <https://botannicatirannica.desvirtual.com/project/flora-mutandis/>. Acesso em 18/2/2025.

____. *Flora Rebellis*, 2022b. Disponível em <https://botannicatirannica.desvirtual.com/project/flora-rebellis/>. Acesso em 17/2/2025.

____. *Venenosas, Nocivas e Suspeitas,* 2024. Disponível em <https://www.calameo.com/read/004061465531887ffc66b>. Acesso em 21/11/2025.

BANIWA, Denilson. “Ficções Coloniais (ou finja que não estou aqui)”. *Behance*, 8/3/2021. Disponível em <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-(ou-finjam-que-nao-estou-aqui)>. Acesso em 18/2/2025.

BORGES, Cristian da Silva (cur.); MOURÃO, Patrícia (cur.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <https://repositorio.usp.br/item/002407421>. Acesso em 18/10/2025.

CRAWFORD, Kate; JOLER, Vladan. *Calculating Empires: A Genealogy of Technology and Power Since 1500*. [S. l.]: [s. n.], 2023. Disponível em <https://calculatingempires.net/>. Acesso em 8/3/2025.

FOAM. *Photography through the lens of AI*. Amsterdam: Foam Fotografiemuseum, [s.d.], maio 2024. Disponível em <https://www.foam.org/curated-themes/photography-ai>. Acesso em 21/11/25.

Bibliografia Citada

1. Artigos

ABREU, Leandro Pimentel. “O inventário fotográfico como estratégia artística”. *Revista Educação Pública*, vol. 9, n. 17, 2009. Disponível em <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/17/o-inventaacuterio-fotograacutefico-como-estrateacutegia-artiacutestica>. Acesso em 19/11/2025.

AZOULAY, Ariella. “Archive”. *Political Concepts A Critical Lexicon*, [S.l.], 2017. Disponível em <http://www.politicalconcepts.org/archive-a-riella-azoulay/>. Acesso em 21/11/2025.

BEIGUELMAN, Giselle. “Impulso historiográfico”. Disponível em <https://www.academia.edu/44881279/Impulso_Historiogr%C3%A1fico> . Acesso em 21/11/2025.

____. “Botannica Tirannica: da genealogia do preconceito às possibilidades de um ecossistema errante”. *Revista ClimaCom – Políticas vegetais* [Online], Campinas, ano 9, n. 23, dez. 2022a. Disponível em <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2022/12/botannica_tirannica_gbeiguelman_final.pdf>. Acesso em 19/11/2025.

____. “*Botannica Tirannica*: histórias de um ecossistema errante em três atos que podem ser lidos em qualquer ordem”. *Revista Rosa*, São Paulo, vol. 5 n. 2, 2022b. Disponível em <https://revistarosa.com/5/botannica-tirannica>. Acesso em 19/11/2025.

ERNST, Wolfgang. “Arqueologia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia”. Trad. Natália Aly. *Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas,* São Paulo, n. 14, pp. 42-62, 2016. Disponível em <https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2016/edicao_14/teccogs14_artigo01.pdf>. Acesso em 19/11/2025.

EDWARDS, Elizabeth. “A fotografia e a performance da história”. *ArtCultura*, [S. l.], v. 23, n. 42, p. 27–47, 2021. DOI: 10.14393/artc-v-23-n42-2021-61871. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61871>. Acesso em 8/09/2026.

FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. [S. l.]: [s. n.], 2004. Disponível em <https://monoskop.org/images/6/6b/Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf>. Acesso em 24/5/2025.

JAY, Martin. “Regimes escópicos da modernidade”. *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, pp. 329-349, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121/160643>. Acesso em 19/11/2025.

LATOUR, Bruno. “On Technical Mediation: philosophy, sociology and genealogy”. *Common Knowledge*, vol. 3, n. 2, pp. 29-64, 1994. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/node/234.html>. Acesso em 18/11/2025.

MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de & COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Em alguns instantes, mais uma coleção de arte e mais um estudo sobre coleções...”. *Modos*: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 233-264, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8674784. Disponível em <https://periodicos.sbu.Unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674784>. Acesso em 22/11/2025.

MAUAD, Ana Maria. “Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas”. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, n. 14, p. 33–48, 2016. DOI: 10.12957/revmar.2016.20858. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/291378085_Sobre_as_imagens_na_Historia_um_balanco_de_conceitos_e_perspectivas>. Acesso em: 8/09/2026.

MIRZOEFF, Nicholas, “Visualizing the Anthropocene”, *Public Culture*, v. 26, n. 2, 2014. DOI: 10.1215/08992363-2392039. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/275445129_Visualizing_the_Anthropocene>. Acesso em 19/11/2025.

MOURA, Cleberson Henrique de; MARTIRE, Alex da Silva & ÁVILA, Camila de. “Arqueologia das mídias nas palavras de Jussi Parikka”. *SEMINA - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF*, Passo Fundo, vol.21, n.1, pp. 183-191, 2022. Disponível em <researchgate.net/publication/362609448_Arqueologia_das_midias_nas_palavras_de_Jussi_Parikka>. Acesso em 19/11/2025.

NUNEZ, German Alfonso. “O beijo da morte e o seu contexto cultural e social: uma introdução à emergência da arte tecnológica ou digital”. *ARS (São Paulo)*, vol. 17, n. 35, pp. 93–115, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.148923. Disponível em <https://revistas.usp.br/ars/article/view/148923>. Acesso em 19/11/2025.

OLIVEIRA JR., Luis Carlos. “O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea.” Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 181–210, 2017. DOI: 10.29146/eco-pos.v20i2.10355. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10355>. Acesso em 8/09/2026.

PÁDUA, José Augusto. “O Antropoceno na perspectiva da análise histórica: uma introdução”. *Topoi* (Rio J.), vol.24, n. 54, p. 659-669, 2023. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/376579646_O_Antropoceno_na_perspectiva_da_analise_historica_uma_introducao>. Acesso em 21/11/2025.

2. Livros e capítulos

AGAMBEN, G. “O que é um dispositivo?” In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. pp. 27-51, Chapecó, Argos, 2009.

ANGUS, Siobhan. *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Durham, Duke University Press, 2024.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2016.

ASSMAN, Aleida; CONRAD, Sebastien. Introduction. In: ASSMAN, Aleida; CONRAD, Sebastien (orgs.). *Memory in a Global Age: discourses, practices and trajectories*. pp. 1-16, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography.* New York, Zone Books, 2008.

BASTIAN, Jeannette A. *Archiving Cultures: Heritage, Community and the Making of Records and Memory*. Oxon, Routledge, 2023.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera.* São Paulo, Ubu, 2021.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2013.

____. *Passagens.* Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. *O acontecimento Antropoceno: a Terra, a história e nós*. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Quina, 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRATTON, Benjamin H. *The Stack: On Software and Sovereignty.* Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016.

CARTER, Jennifer. *Human Rights Museums: Critical Tensions Between Memory and Justice*. Londres, Routledge, 2023.

CESARINO, Letícia. *O mundo do avesso: verdade e política na era digital.* São Paulo, Ubu, 2022.

COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. *Capitalism and the Camera: Essay on Photography and Extraction*. London; New York, Verso, 2021.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, Papirus, 2015.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção - Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2013.

___. *Técnicas do observador*: Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 9ed. Campinas, Papirus Editora, 1991.

____. “O que é um dispositivo?” In: DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de Loucos*. pp.359-369, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2016.

ERNST, Wolfgang. *Digital memory and the archive.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman*: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (org.). *Media Archaeology*: Approaches, Applications, and Implications. Oakland, University of California Press, 2011.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence*: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo, Editora Edusp, 2006.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Zoológicos humanos*: gente em exibição na era do imperialismo. Campinas, Editora da Unicamp, 2020.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI Editores S.A. 2002.

JONES, Dan & Amaral, Marina. *The Colour of the Time*: A New History of the World 1850–1960. Londres: Head of Zeus, 2019.

LATOUR, Bruno. "Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands". In: KUKLICK, Henrika. *Knowledge and Society*. Studies in the Sociology of Culture Past and Present. vol. 6, pp.1-40. San Francisco, JAI Press, 1986. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/node/293> Acesso em 18/11/25.

____. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo, Ubu, 2020.

____. *Reassembling the Social*: An Introduction to Actor-Network-Theory. New York, Oxford Press University, 2007.

LEVIN, Boaz; RUELFS, Esther & BEYERLE, Tulga (org.). *Mining Photography*: The Ecological Footprint of Image Production. Leipzig, Spector Books, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo, n-1 edições, 2018.

MELLO, Jamer Guterres de; CONTER, Marcelo Bergamin. (org.). *A(na)rqueologias das mídias*. Curitiba, Appris, 2017.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look*: A Counterhistory of Visuality. Duke University Press, 2011.

____. *How to See the World*: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More. New York, Basic Books, 2016.

NOBRE, Marcos. *Limites da democracia: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro*. São Paulo, Todavia, 2022.

PÁDUA, José Augusto *et al* (org.). *Land Use: Handbook of the Anthropocene in Latin America I*. Bielefeld, Bielefeld University Press, 2024.

____. *Environmentalism in Brazil: A Historical Perspective*. In: McNEILL, John R.; STEWART MAULDIN, Erin (org.). *A Companion to Global Environmental History*. 2. ed., pp. 455-473. Oxford, Wiley-Blackwell, 2025.

PARIKKA, Jussi. *A Geology of Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

____. *O que é arqueologia das mídias?* São Paulo, Annablume, 2015.

PATRIZIO, Andrew. *O Olhar Ecológico - A Construção De Uma História Da Arte Ecocrítica*. Campinas, Ed. UNICAMP, 2023.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Visualidade e Poder: Ensaios sobre o mundo lusófono (c. 1770-c. 1840)*. Campinas, Ed. UNICAMP, 2023.

____. "Entre fotografia e patrimônio: arquivo e modos de ver em Marc Ferrez". In FONSECA, Brenda Coelho; COSTA, Eduardo Augusto; CHUVA, Márcia Regina Romeiro (orgs.). *Fotografia e Patrimônio. teoria, práticas e instituições.* pp. 257-280. Rio de Janeiro, MAUADX/FAPERJ, 2024.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (orgs.). *Jörn Rüsen e o Ensino de História*. Curitiba, Editora UFPR, 2010.

TSING, Anna Lowenhaupt; BUBANDT, Nils; GAN, Elaine; SWANSON, Heather Anne. *Arts of Living on a Damaged Planet - Ghosts and Monsters of the Anthropocene.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

TURAZZI, Marina Inez (org.). *O Oriental-Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840).* Montevideo, CDF, 2019.

ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York, PublicAffairs, 2019.

Sobre os autores

Iara Lis Schiavinatto

Iara é Professora titular em Cultura Visual e Estudos de Mídia do Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação do Instituto de Artes da UNICAMP. Professora permanente da Pós-Graduação em Artes Visuais e da História desta universidade. Pesquisadora CNPq. Tem estudado visualidades, cultura das mídias, políticas de memória, de história e de temporalidades em arquivos e museus.

Tania Arrais de Campos

Tania é doutoranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp, mestra em Multimeios pela mesma universidade e bacharela em Comunicação Social - Cinema pela FAAP/SP. Sua pesquisa atual é orientada pela investigação de processos de criação com imagens de arquivo. Tem experiência em pesquisa, produção e execução de projetos nas áreas de educação e de mídias, com trabalhos realizados junto ao Festival do Minuto e seu segmento educacional, o Minuto Escola, e à Cinemateca Brasileira.

Lucas Ogasawara de Oliveira

Lucas é brasileiro, com ascendência asiática e africana, e tem uma pesquisa transdisciplinar em mídia, com foco em sua arqueologia, agenciamentos, e experiências ecológicas corporificadas, propondo uma perspectiva planetária orientada pela equidade. É formado na Midialogia (UNICAMP) e mestre em design de mídias pela Keio Media Design (KMD, KEIO UNIVERSITY). Na indústria, participou de produções como Mulheres Negras: Projetos de Mundo e Eleitas! Mulheres na Política, além de passagens pela Folha de S.Paulo, Globo e Meta Inc. Atualmente é doutorando na KMD com suporte da Japan Science and Technology Agency (JST-SPRING, Pioneering Initiatives) e atua no campo de experiências interativas pós-humanas.

Denise Carvalho

Cientista Social formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), com Pós-Doutorado PNPD-CAPES em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da UFRN

(PPgEM - UFRN). Professora do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Programa de Pós-graduação em Multimeios (PPGMM) e do Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (PPG-DCC) da UNICAMP. Coordenadora de graduação do curso de Comunicação Social - Midialogia da UNICAMP.

Ivia Minelli

Professora Pesquisadora Associada da Ilum Escola de Ciência/ CNPEM e Professora Colaboradora do PPGH da Unicamp.

Kleber Amancio

Kleber Antonio de Oliveira Amancio é historiador da arte e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Graduado em História pela Universidade Estadual de Campinas, realizou mestrado e doutorado em História na Universidade de São Paulo. Foi pesquisador visitante na Harvard University (2014-2015) e atualmente é Mark Claster Mamolen Fellow no Hutchins Center for African & African American Research, também em Harvard (2024-2025). Desenvolve projetos sobre arte afro-latino-americana no Sul Global e lidera iniciativas voltadas para a visibilização da produção artística de artistas afrodescendentes. É fundador e faz parte da coordenação do GT Afro-Américas da ANPUH e organizou o I Seminário Internacional do GT Afro-Américas.

Melissa Vessalli Merlim

Melissa Vessalli Merlim é graduanda no curso de ensino superior Comunicação Social - Midialogia na Universidade Estadual de Campinas, participou como coordenadora geral na Exposição Mídias e Imagem em Ação. Foi responsável pela divulgação e edição de postagens nas redes sociais do evento da semana da Midialogia - Unimídia. No âmbito universitário, é diretora de arte/cenografia no curta universitário Vertigem e Diretora Geral/roteirista no Audiodrama As vozes do outro lado, projeto vencedor do Edital de Arte e Cultura da DCult.

Maria Carolina Torres Vianna

Maria Carolina Torres Vianna é graduanda em Comunicação Social - Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas. Participou como coordenadora geral na Exposição Mídias e Imagem em Ação e diretora de produção do Unimídia. Atua como curadora e programadora do Cineclube 1011, atividade de extensão voltada à promoção da cinefilia dentro da universidade.

Simone Rocha de Campos (Simone Wicca)

Simone Rocha de Campos (Simone Wicca) possui Bacharelado em Fotografia pelo Centro de Comunicação e Artes – SENAC (2002), Mestrado (2019) e Doutorado em Artes Visuais (2025) pelo no Instituto de Artes da Unicamp. Pesquisa e ensina fotografia e os processos históricos desde 2002. Se interessa pelas características materiais de diversos processos fotográficos alternativos/históricos, com ênfase em processos históricos como ambrótipos, ferrótipos, anthotypes, daguerreótipos. De 2004 a 2010 formatou e orientou os cursos de fotografia no Sesc Pompeia além de organizar a programação fotográfica (FotoAtiva Pará: Cartografias Contemporâneas, Relatos de Trajetória, Entre_Vistas Brasileiras, entre outras) nas Oficinas de Criatividade. Ofereceu cursos de fotografia analógica na Escola Rever, na Casa Ranzini/Imagineiro, na FotoAtiva (PA) e no Instituto Moreira Salles em São Paulo. Em 2014 criou o LABici, laboratório sobre uma bicicleta para revelação de fotografias preto e branco ar livre (parceria com Roger Sassaki e Guilherme Maranhão). Elaborou em 2015 o projeto ‘Observatório’ no Sesc Ipiranga, quando um container foi transformado numa grande câmera fotográfica com um laboratório preto e branco em seu interior no qual aconteceram diversas oficinas de fotografia. Foi júri do prêmio ‘Descubrimientos PHotoEspaña 2017’, e participou como leitora de portfólios no Festival Internacional PHotoEspaña 2017, em Madri. Publicou em revistas nacionais e internacionais, entre elas a ‘The Hand Magazine’, ‘Revista Acervo’ e ‘The Daguerreian Society Quarterly’. Participou de exposições nacionais e internacionais, entre elas a Bienal de Fotografia ‘Image as Object: Alternatives 2023’ organizada pela Universidade de Ohio. Desde 2024 faz parte da The Daguerreian Society. Desenvolve pesquisa com daguerreótipos (Becquerel e mercúrio). Reside e trabalha em São Paulo.

Sulamita de Oliveira Michenin

Graduanda em Comunicação Social - Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas, turma ingressante de 2025, escreveu a resenha como parte do processo de avaliação continuada da disciplina CS100 - Cultura Moderna e Imagem, edição de 2025, ministrada pela professora Iara Lis Franco Schiavinatto.

Luiza Cortese Mudrik

Graduanda em Comunicação Social - Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas, turma ingressante de 2025, escreveu a resenha como parte do processo de avaliação continuada da disciplina CS100 - Cultura Moderna e Imagem, edição de 2025, ministrada pela professora Iara Lis Franco Schiavinatto.

Maria Eduarda Carvalho Maciel

Graduanda em Comunicação Social - Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas, turma ingressante de 2025, escreveu a resenha como parte do processo de avaliação continuada da disciplina CS100 - Cultura Moderna e Imagem, edição de 2025, ministrada pela professora Iara Lis Franco Schiavinatto.

MÍDIAS E VISUALIDADES EM AÇÃO:

saberes, práticas e formas de circulação