

O VERDE-AMARELO *DELETÉRIO*: RELATO SOBRE UM POEMA EM COMPUTAÇÃO GRÁFICA

THE DELETÉRIO GREEN-AND-YELLOW: REFLECTIONS ON A COMPUTER-GENERATED POEM

[http://dx. doi. org/10. 11606/issn. 2175-3180. v18i35p53-74](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v18i35p53-74)

Fabio Oliveira Nunes ^I

RESUMO

Deletério é um poema em computação gráfica criado por Soraya Braz e Fabio FON durante o período mais crítico da Pandemia de covid-19, em 2021. Neste relato aborda-se o processo de criação da obra a partir do contexto político em voga, trazendo os seguintes aspectos: a política da morte em um contexto pandêmico; a apropriação de símbolos pátrios pela extrema direita em sua ascensão no Brasil; a aceleração digital decorrente do isolamento social, engendrando novos universos. Na busca por conformar reflexões em torno destes tópicos, apontam-se conceitos de guerra cultural, necropolítica, pós-produção e metaverso, além de aproximar outras criações em poesia visual e arte contemporânea que tangenciam o campo de significações abordado e servem como fonte de inspiração para a produção de *Deletério*.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia digital; Pandemia; Símbolos nacionais; Apropriação artística.

ABSTRACT

Deletério is a computer graphics poem created by Soraya Braz and Fabio FON during the most critical period of the covid-19 pandemic, in 2021. This account approaches the creative process of the artwork from the prevailing political context at the time, addressing the following aspects: the politics of death in a pandemic setting; the appropriation of national symbols by the far right during its rise in Brazil; and the digital acceleration driven by social isolation, engendering new universes. In an effort to shape reflections on these topics, the artwork draws upon concepts such as cultural war, necropolitics, postproduction, and the metaverse. It also connects with other creations in visual poetry and contemporary art that, in addition to engaging with the explored field of meanings, serve as inspirations for the production of Deletério.

KEYWORDS

Digital poetry; Pandemic; National symbols; Artistic appropriation.

¹ Pesquisador independente, São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

Em 02 de abril de 2020, uma imagem ganhou o noticiário da época, anunciando o início de um ciclo devastador: no Cemitério da Vila Formosa, em São Paulo, coveiros escavavam, lado a lado, inúmeras valas para receber corpos de pessoas que morreriam de covid-19. De uma perspectiva aérea, todo aquele terreno cujos limites não eram visíveis, ao mesmo tempo em que os coveiros surgiam minúsculos em uma imensidão de terra mexida, era assustador. Estávamos todos diante do início de um ciclo de morte, uma pandemia decretada pela Organização Mundial de Saúde em março daquele ano. Com o decorrer do tempo, perceberíamos que não bastava a existência do vírus para dar fim a milhares de vidas naquele período: as medidas sanitárias indispensáveis para reduzir a circulação da covid-19 eram ignoradas ou mesmo duramente criticadas pelo governo federal na época, um governo que operava sob negacionismo científico e propunha o uso de medicamentos sem eficácia comprovada. Aos que gostariam de sair vivos dessa situação, um verdadeiro pesadelo. Para nós, criadores, a questão: que tipo de obra de arte pode advir de circunstâncias como essas?

Em resposta a esse ciclo de morte, nós, Soraya Braz e Fabio FON, criamos um poema¹ chamado *Deletério*, obra realizada em computação gráfica baseada em um mundo virtual tridimensional (3D), circunstanciada em um vídeo digital com duração de dois minutos². Esse poema reflete a angústia desse período de crise político-sanitária, capitaneado pela extrema direita³ no Brasil.

¹ Aqui, consideramos uma produção em computação gráfica como “poema” a partir da arte da palavra que, circunstanciada naquilo que podemos chamar de texto intersemiótico, é “à sua maneira, arte da insatisfação humana diante dos limites da linguagem” (Risério, 1998, p. 58).

² *Deletério* está disponível em https://youtu.be/sr9_EXNmCMU. Acesso em: 10 jul. 2025.

³ Ao falarmos aqui de extrema direita, referimo-nos ao espectro político-ideológico caracterizado por posições ultraconservadoras, anticomunistas, xenófobas, transfóbicas, homofóbicas, teocráticas e autoritárias, entre outras. É recorrente que adotem visões negacionistas sobre a ciência e o clima. No Brasil, é comum tais grupos estarem ligados a setores religiosos fundamentalistas, militares entusiastas da Ditadura Militar, que ocorreu entre 1964 e 1985, ou, ainda, membros da elite financeira.

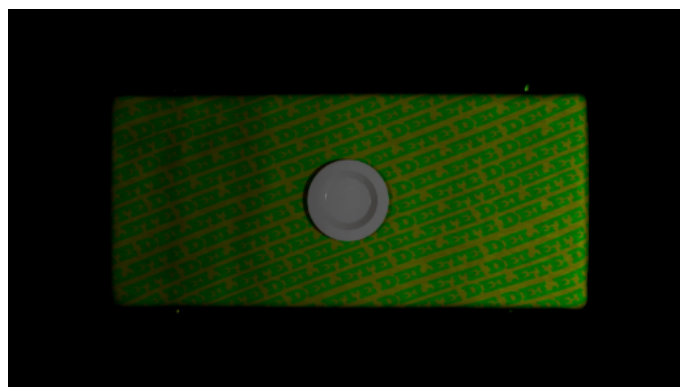


Figura 1: *Frame de Deletério*.
Fonte: Acervo dos artistas.

Historicamente, sabemos que criadores sempre se posicionaram diante das demandas sociais da sua época, na maioria das vezes em contraposição às práticas de guerra, atrocidades, ditaduras, indo além da discussão sobre linguagens. Na Contemporaneidade, a prática artística pode envolver a percepção de seu entorno, tomando para si a incumbência de responder às preocupações do seu tempo – existenciais, tecnológicas, políticas. Um bom exemplo para começarmos a tecer nossa rede de referências é o poema visual *Silêncio*, de E. M. de Melo e Castro. O poeta português é um dos nomes célebres da Poesia Experimental Portuguesa, movimento que contraria a ditadura de António de Oliveira Salazar, um regime autoritário chamado Estado Novo, que durou de 1933 a 1974. Além de um contexto de grande repressão política a diferentes criações artísticas, havia também um *establishment* literário tradicionalista apoiado pela ditadura de Salazar (Ledesma, 2018).

No ano de 1972, o poeta Melo e Castro produz *Silêncio*. A criação traz a palavra-título como o único vocábulo presente. Sobre *Silêncio*, o poeta, em entrevista, contextualiza:

A maior parte do trabalho feito pela Poesia Experimental Portuguesa, a partir de certa altura, foi um trabalho de desconstrução do discurso político do Estado Novo. Por exemplo, o meu poema *Silêncio* foi recusado por todos os jornais diários do país, porque eu mandava-o de propósito. Foi recusado a primeira vez. Achei muito estranho, mandei para outro. Foi recusado. Eu disse “Ah! Engraçado! Dois.” Mande para outro, mandei para outro, mandei para outro... Recusaram todos, porque a censura já estava desperta e certamente, embora não entendessem nada, sentiam que era perigoso e sentiam-se ameaçados (Melo e Castro, 2008, p. 133).

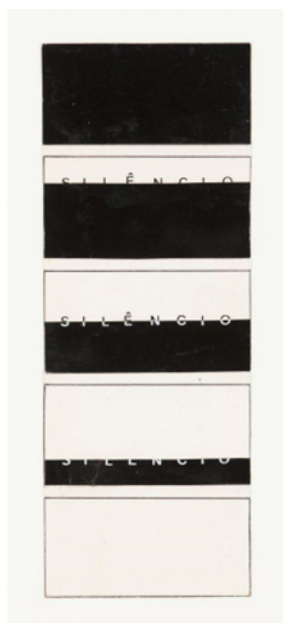


Figura 2: Poema *Silêncio* (1972) de E. M. de Melo e Castro.
Fonte: Ledesma, 2018, p. 68.

Para além daquela época e sua conjuntura política, o poema de Melo e Castro traz inspirações para produzirmos poesia em tempos difíceis. Há a evidente disposição subversiva sobre um regime autoritário que subjuga seu povo, revelando a propensão em desvelar, no campo simbólico, uma percepção social – o que torna um poema, conforme bem situa Melo e Castro em sua entrevista, uma mensagem potencialmente perigosa. Sob o ponto de vista da composição do poema, destaca-se sua base fundamentalmente temporal – tal como as animações em vídeo e computacionais que, anos mais tarde, fariam de Melo e Castro um dos célebres pioneiros em território português e também no Brasil. Destaca-se sua escolha pelo mínimo – uma só palavra, palavra-mote que ganha novos sentidos em diálogo com a visualidade circunstante – e a construção cíclica, com a continuidade sugerida ao final.



Figura 3: *Frame de Deletério*.
Fonte: Acervo dos artistas.

Com base nessas observações, *Silêncio* funciona como um método de criação para nosso poema *Deletério*. Assim como o poema de Melo e Castro, *Deletério* possui uma palavra-mote. Alterna-se entre o claro e escuro, sugere continuidade – ainda que o faça de forma mais holística. E especialmente: aqui também busca-se explicitar o *modus operandi* de um governo com tons autoritários. A vitória da extrema direita nas eleições presidenciais do Brasil em 2018 deu início a um período traumático da história do país. Sua inspiração autoritária somou-se a um desastre sanitário que resultou em centenas de milhares de mortos. Nesse contexto, incentivou a erupção de grupos “patriotas” baseados em retóricas de ódio, teorias conspiratórias, desejos armamentistas e argumentos contra vacinas e medidas sanitárias, além de ostentarem símbolos nacionais.

Ao mesmo tempo que nós, muitos outros criadores vão se contrapor ao cenário político da época. O espaço deste artigo seria pequeno demais para uma abordagem ampla, mas, enquanto exemplo emblemático, podemos citar Augusto de Campos, nome fundamental da Poesia Concreta no Brasil, com seus *Contrapoemas*. A série foi publicada no perfil do poeta na rede social Instagram⁴, enveredando por uma linguagem imediata e “militante” (Gandolfi, 2018), recorrentemente ostentando as cores verde e amarelo para denunciar a democracia “meia bota” brasileira da época (Campos, 2019). Para nós, o uso da combinação verde-amarelo é algo relevante porque emprega – e recontextualiza – justamente aquilo que os grupos da extrema direita adotaram como forma de identificação e distinção.

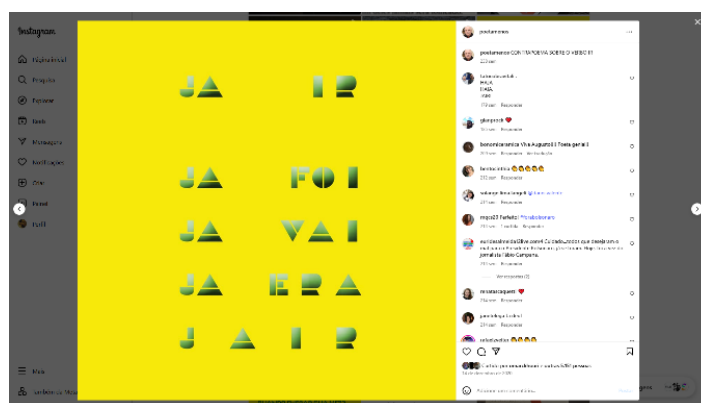


Figura 4: *Contrapoema*, de Augusto de Campos, publicado em 2020 na rede social Instagram.

Fonte: <https://www.instagram.com/poetamemos/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

⁴ Perfil de Augusto de Campos na rede social Instagram: <https://www.instagram.com/poetamemos/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

Apropriar-se de símbolos nacionais é excluir as outras parcelas da sociedade que não compartilham os mesmos posicionamentos e, ato contínuo, destituí-las de legitimidade política, insinuando que não são “patriotas”. Configura-se verdadeira expropriação. Não por acaso, os fascistas na Itália apoderaram-se do *fascio* do Império Romano. Os alemães, por sua vez, no pós-guerra, deixaram de usar ostensivamente seus símbolos nacionais, em decorrência das atrocidades cometidas com base no nacionalismo alemão (Dominguez, 2015).

É recorrente a apropriação de símbolos nacionais por movimentos da extrema direita tanto no Brasil quanto em outros países. Trata-se de uma estratégia propícia aos extremos, pois permite que exista uma suposta divisão da população entre “patriotas” de um lado e inimigos da pátria de outro (Stuenkel, 2019). De fato, o que está em questão é a noção de que o outro lado é inimigo – e, por consequência, necessita ser aniquilado. Conforme João Cezar de Castro Rocha (2021, p. 344), em *Guerra Cultural e retórica do ódio*, há o engendramento de uma “guerra” baseada em um poderoso sistema de crenças que ultrapassa os princípios mais elementares da realidade.



Figura 5: *Frame de Deletério.*
Fonte: Acervo dos artistas.

Diante desse cenário inóspito, *Deletério* lança seu caráter purgatório sobre a nossa consternação profunda. Essa consternação diz respeito à morte. No próximo tópico deste artigo, apontaremos a banalização da morte como política institucionalizada – algo que sempre ocorreu na história para pessoas periféricas das grandes cidades brasileiras, além de negros, populações LGBTQIA+ e indígenas, diga-se. Com a Pandemia, essa política da morte

marca de 100 mil vidas perdidas na Pandemia de covid-19, em agosto de 2020, enquanto também remonta à histórica Passeata dos Cem mil, acontecida em 1968, contra a ditadura militar na época. Não por acaso, o poema começa com uma espécie de contador cumulativo cuja numeração cresce rapidamente, fazendo alusão à velocidade do morticínio da Pandemia. No decorrer de um minuto, o contador desvela gradualmente o padrão camuflado verde-oliva dos militares brasileiros à medida que se aproxima da grandeza aludida no título (Fig. 6). Os militares atuaram de forma maciça no governo durante o desastre político-sanitário em questão. Mais tarde, em 2021, Vallias criaria uma nova versão de *Marcha dos 100 mil*, chamada *Outros 500*, em virtude de uma marca ainda mais fatídica: meio milhão de vidas perdidas. Vale reiterar que essas criações são parte de uma vasta produção que emerge nesse período traumático, revestida por um sentimento de indignação, perplexidade e luto contínuo. Criações aconteciam ao mesmo tempo em que se contavam – literalmente ou não – as mortes, muitas delas causadas por omissão do Estado⁷.



Figura 6: Frame de *Marcha dos 100 mil* de André Vallias, 2020.

Fonte: https://www.instagram.com/a_vallias. Acesso em: 7 jul. 2025.

Quando o Brasil passou a ser palco de manifestações verde-amarelas que defendiam o fim das restrições sanitárias, mesmo que isso representasse uma escalada ainda maior de mortes no país, o Teatro da Vertigem e o artista visual Nuno Ramos realizaram uma performance fílmica chamada *Marcha à ré*. A performance foi realizada em 2020 na Avenida Paulista e Avenida da Consolação, em São Paulo, com a participação de mais de cem veículos que andavam lentamente em marcha à ré. A carreata ocupava as avenidas

⁷ Essa perspectiva é trazida pelo trabalho do grupo brasileiro Realidades na obra *InMemoriam* (2021), que se constitui em um site que se apropria de uma página da Constituição Federal Brasileira, em especial, a primeira página da seção “Direitos e garantias fundamentais” – trecho que afirma que o direito à vida será garantido a todos os brasileiros; com recursos dinâmicos, o trecho da Constituição é desconstruído em milhares de partes, conforme o número de mortos naquela data (Nunes, 2022). O registro da obra pode ser encontrado em <https://realidades.eca.usp.br/inmemoriam/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

por extensão, do *design* –, ao mesmo tempo em que reforçam um idealismo primário com menções a armamentos, estrelas – que estão presentes na bandeira nacional, nos símbolos estadunidenses e nas insígnias de autoridades policiais – entre outros estereótipos.

2 APROPRIAÇÕES EM VERDE-AMARELO

No Brasil, o uso da combinação verde-amarelo ganha conotação patriótica de forma bastante natural, afinal, trata-se das principais cores da bandeira nacional. Trazendo a combinação cromática, a atribuição nacionalista se estende às camisas de jogadores da seleção brasileira de futebol – indumentária que ganha contornos políticos a partir das manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, ocorrido em 2016. Embora não seja uma das representações institucionalizadas do Estado Brasileiro⁸, esse símbolo nacional, fora dos gramados, parece representar um ideal de nação. Isso é especialmente percebido ao ser utilizado por grupos que se autoproclamam “anticorrupção”, ainda que, oficialmente falando, represente a Confederação Brasileira de Futebol (CBF), instituição com notórios casos de irregularidades e corrupção⁹ envolvendo seus dirigentes.



Figura 9: Poema *Zero à esquerda*, de Julio Mendonça, 1981.
Fonte: *Revista Artéria* 6, 1992.

Tendo a camisa da seleção de futebol como mote, em 1981, o poeta Julio Mendonça realizou uma das mais efetivas sínteses nacionais com o

⁸ Conforme a Constituição, em seu artigo 13, parágrafo 1º, são “símbolos da República Federativa do Brasil a bandeira, o hino, as armas e o selo nacionais” (Brasil, 1988).

⁹ <https://www.cnnbrasil.com.br/esportes/futebol/selecao-brasileira/cbf-tem-cinco-presidente-presos-ou-afastados-nos-ultimos-sete-mandatos/>. Acesso em: 23 jun. 2025.



Figura 11: Fragmento de *Coleção Bandeira*, de Marília Scarabello, 2023.
 Fonte: Acervo da artista.

Desde sua concepção, *Coleção Bandeira* é um ótimo exemplo do esfumaçamento das fronteiras entre produção e consumo de produtos criativos, criação e cópia, presumindo a possibilidade de trabalhar com formas que foram dadas por outrem, mas, especialmente, faturas que estão em circulação no mercado cultural, inclusive formas até então desprezadas e ignoradas pelo domínio da arte (Bourriaud, 2009, p. 8). No campo da criação visual, a ideia de uma “arte de pós-produção”, anunciada pelo crítico francês Nicolas Bourriaud, é precedida pela concepção de apropriação artística a tomar e utilizar coisas ou imagens que fazem parte do contexto social, ou, de forma mais específica, “coisas que pertencem ao contexto fenomênico do mundo moderno” (Argan, 1992, p. 558). Ou seja, as formas a serem utilizadas por criadores partem da sua pertinência no cenário presente, condição pela qual são faturas que têm o privilégio de manterem-se em circulação e viabilizarem uma condição de visibilidade.



Figura 12: Frame de *Deletério*.
 Fonte: Acervo dos artistas.

necessidade de isolamento social, vivenciamos uma abrupta aceleração digital e o aumento da dependência dos meios tecnológicos (Paniagua, 2022), ou seja, a partir do momento em que as restrições sanitárias contraindicavam práticas presenciais comuns do cotidiano, ganha força todo o tipo de serviços e atividades online como educação à distância, *home office*, comércio eletrônico e outras tantas práticas digitais. Na cultura, as linguagens artísticas migram para internet. Especialmente no campo da poesia e literatura digital, surgem incursões realizadas por poetas sob a forma de mundos virtuais tridimensionais, como *Saída*¹², de Arthur Moura Campos, e *Oneirografia*¹³, de Andréa Catrópa, para citarmos duas produções brasileiras realizadas em 2021.

No centro das especulações e com efusivo entusiasmo das grandes empresas de tecnologia, esteve a ideia de metaverso¹⁴, que consiste em uma espécie de versão tridimensional da própria internet (Ball, 2023, p. 53). O termo possui origem literária, já que foi popularizado pelo escritor de ficção científica Neal Stephenson em seu romance *Snow Crash*, publicado em 1992. No livro, o termo descreve um mundo virtual onde os usuários podem se conectar, interagir e se envolver em diferentes atividades, de forma semelhante à nossa realidade, mas com capacidades ampliadas, típicas daquele ambiente.

O cenário pandêmico parecia reunir condições ideais para que os investimentos de grandes corporações como Microsoft e Meta obtivessem êxito em constituir universos digitais supostamente tão efetivos quanto a experiência no mundo físico. Mas, do ponto de vista político, as perspectivas do que seria uma realidade gerida exclusivamente pelas *bigtechs* poderiam ser motivo para apreensão, afinal, um universo inteiro sob controle dessas empresas aprofundaria todos os problemas que já conhecemos nas redes sociais – ecossistemas propícios para circulação de ódio –, além de se distanciar ainda mais de modelos horizontalizados e democráticos dos primórdios da Internet. Podemos intuir que um

¹² O projeto foi realizado em parceria com a empresa DIVE Realities e está disponível em <https://www.diverealities.com/saida-game>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹³ O projeto foi realizado com a colaboração de Felipe Mariani e está disponível em <https://www.andreacatropa.com/oneirografia>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹⁴ Ball (2023, p. 49) esquadrinhou uma definição encorpada para metaverso: “uma rede em enorme escala e interoperável de mundos 3D virtuais renderizados em tempo real que podem ser experienciados de forma síncrona e persistente por um número efetivamente ilimitado de usuários com um sentimento individual de presença e continuidade de dados, como identidade, história, direitos, objetos, comunicações e pagamentos”.

metaverso nessas condições seria um oásis para a “liberdade” aclamada pela extrema direita.

Deletério, em certa medida, é também uma resposta crítica a esse modelo de metaverso, seguindo na contramão do que é preconizado pelas poderosas empresas, criando interstícios que não se enquadrarão dentro dos parâmetros hegemônicos (Nunes, 2010, p. 20). Tendo sido desenvolvido no software livre *Blender* – uma das mais difundidas ferramentas de modelagem e animação 3D na atualidade –, o poema foi concebido enquanto um mundo virtual: um terreno tridimensional composto por dezenas de recintos cúbicos entre corredores, reunindo diferentes cenários. Todos os elementos presentes nos cenários foram modelados especialmente para a obra: bandeiras, mesas, toalhas, treliças, púlpitos, panfletos, cavaletes, entre outros. As texturas que revestem os objetos, em sua maioria, originam-se nos estudos gráficos para *Deletério*. Os itens distribuídos pelo ambiente foram pensados enquanto elementos cênicos, sugerindo desordem e perecimento. Reunidos, todos os cenários insinuam um mundo soturno e sem convite para a deriva. Ao contrário do que se espera de um metaverso, não há *avatares*, nem ações acontecendo. Por fim, utiliza-se a câmera virtual do Blender para capturar esses cenários. O resultado é uma sequência intencionalmente árida de cenas estáticas na maior parte de sua duração.

Na primeira cena (Fig. 1), vê-se um prato vazio sobre uma mesa – ou um altar, em uma oferenda vazia, em um ambiente pouco iluminado, cuja toalha já denota as duas principais cores da bandeira nacional e a nossa palavra-mote – *Delete* – estampada como um padrão infinito. Digase: o prato sem o arroz-feijão, sequer aquele germinado da célebre instalação *Arroz e Feijão* (1979), da artista Anna Maria Maiolino – quando as pequenas mudas de Arroz e de Feijão que germinam em pratos evocam a necessária “paciência” dos famintos na ditadura militar, sob o lema do ministro da fazenda na época, Delfim Netto: “fazer o bolo crescer para depois dividi-lo”. Caberia aos famintos, então, esperar o país crescer. No prato de *Deletério*, por sua vez, parece não haver o que esperar.

Nas cenas seguintes, a câmera virtual percorre os corredores vazios desse universo, como escombros de uma recente ocupação; nenhuma ação acontece ali. Os corredores e suas estruturas organizadas infinitamente se repetem em um cenário verde-amarelo, em que a palavra-mote “delete” (ou simplesmente “del”) ecoa visualmente. Em um momento veem-se

contramão da naturalidade e verossimilhança que se espera nesses espaços. Cria-se um território poético, emulando alegoricamente um mundo atordoad e triste. Esta é, portanto, uma obra que reflete diferentes circunstâncias daquele período pandêmico, o qual, para além da catástrofe sanitária, também desvelou calamitosas políticas.



Figura 15: *Frame de Deletério*.
Fonte: Acervo dos artistas.

REFERÊNCIAS

GANDOLFI, Leonardo. Augusto de Campos, 87, dá a cara a tapa no Instagram. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 7 de agosto de 2018.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

KHOURI, Omar. Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann. *Revista Gama: Estudos Artísticos*, v. 4, n. 7, p. 24-33, 2016.

KHOURI, Omar. Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras. *Revista Gama: Estudos Artísticos*, v. 5, n. 10, p. 40-50, jul. /dez. 2017.

LEDESMA, Eduardo. Lembras-te de quando era tudo diferente? Concrete poetry and revolution in Portugal in the 1960s and '70s. *Luso-Brazilian Review*, v. 55, n. 1, p. 51-84, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios: Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, n. 32, p. 122-151, 2016.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. Entrevista concedida a Raquel Monteiro. In: TORRES, Rui (ed.). *Poesia experimental portuguesa: cadernos e catálogos*. Lisboa: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008. p. 128–142.

NUNES, Fabio Oliveira. *CTRL+ART+DEL: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NUNES, Fabio Oliveira. Web arte no Brasil em tempos pandêmicos. *Revista Texto Digital*, v. 18, n. 1, p. 5-22, 2022.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O fascismo é um meme? O tosco enquanto performance política na era digital. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 14-40, 2020.

PANIAGUA, Esther. *Error 404: ¿preparados para un mundo sin internet?*
Madrid: Debate, 2022.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1998.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

RODRIGUES, Sérgio. Deletar, este verbo ninguém deleta mais. *Veja*, 13 de dezembro de 2011.

STUENKEL, Oliver. É preciso resgatar da extrema direita os símbolos nacionais. *El País*, 15 de junho de 2019.

Aprovado em 8 de janeiro de 2026



Artista-pesquisador, também chamado de Fabio FON. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Mestre em Multimeios (Multimídia) pela Universidade Estadual de Campinas e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista. Realizou pesquisa de pós-doutorado em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Pesquisador vinculado ao Grupo cAt: ciência/ARTE/tecnologia da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

id : <https://orcid.org/0000-0003-2151-3596>