



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ARIANE DE ALMEIDA MENDES

**O PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO DE ARQUIVOS PESSOAIS COMO
EXPERIMENTAÇÃO EM *DATA ART***

FORTALEZA

2023

ARIANE DE ALMEIDA MENDES

O PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO DE ARQUIVOS PESSOAIS COMO
EXPERIMENTAÇÃO EM *DATA ART*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M49p Mendes, Ariane de Almeida.
O processo de pós-produção de arquivos pessoais como experimentação em data art / Ariane de Almeida Mendes. – 2023.
118 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.
1. Arquivo pessoal. 2. Dados. 3. Experimentação. 4. Infoestética. 5. Visualização do processo. I. Título.
CDD 700
-

ARIANE DE ALMEIDA MENDES

O PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO DE ARQUIVOS PESSOAIS COMO
EXPERIMENTAÇÃO EM *DATA ART*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Aprovada em: 22/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Claudia Teixeira Marinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Suzete Venturelli
Universidade de Brasília (UNB)

Em memória de Lucca Gibelli.

AGRADECIMENTOS

A Dona Ana e Seu Crisanto, meus pais, que tanto batalharam para ver os filhos formados e hoje mal entendem o que eu estudo, mas seguem dando suporte à minha educação. Imensos agradecimentos a meus sobrinhos Adam, Theo e Zoé por brincarem comigo de pintar e desenhar, e por repetidas vezes me resgatarem do olhar sempre adulto do mundo. A todos que abriram as portas e me acolheram em casa durante o período em que escrevia este texto: meus pais, Vic e Jade, Gio e Henrique, Caio e Marcella, Luís e Gui, Thiago e Cris, Nicole e Osmar, Pedro e família, Cecília e família, Bella e família.

Ao meu orientador João pelas referências preciosas essenciais na elaboração das ideias aqui apresentadas, e por estar aberto a experimentar modos de dizer/fazer pesquisa. Aos amigos e colegas que estão/estiveram em trajetórias acadêmicas nesse mesmo meio tempo que eu, meus contemporâneos, que escutaram desabafos cansados, compartilharam formas de continuar e encorajaram-me a persistir. À Universidade Federal do Ceará, comigo desde 2009 e que faço questão de manter relação. Aos professores, técnicos administrativos e companheiras(os) do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFC), à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pela bolsa de estudo concedida.

A todos que me emprestaram livros e seguem acreditando nesse tipo de mídia, talvez apegados e encantados com palavras, imagens e sons expressos em páginas impressas. E à comunidade de artistas, cientistas, pesquisadores, ativistas e curiosos que ocupam meios entre a arte e a tecnologia, dando-me maior confiança de haver espaço de existência e diálogo entre caminhos.

“Eu sei (ou quase sei)
Que estou lá
ou aqui - pouco importa.
O m u n d o é u m a
ilusão¹.”
(Ildegardo Rosa /
Emmanuel Mirdad)

¹ Trecho retirado da música-poema *Illusion's Wanderer* presente no EP *Ancient* da banda baiana *The Orange Poem*. A letra é formada por trechos de 14 poemas de Ildegardo Rosa, pai de Mirdad; dentre eles, o poema “Eu sei... E não sei”, escrito em 05/09/1993, que diz ainda: “Todavia, / eu sei / (ou quase sei) / que estou aqui, / neste fantástico / e impermanente universo, / apegado ao seu jogo ilusório / de mil efeitos e situações, / gemendo e chorando / e sorrindo e brincando, / pensando ser inteiro, / porém sendo dividido, / caminhando por tantos caminhos, / buscando o retorno / (para onde?) / e nada encontrando” (ROSA, 2017).

RESUMO

Nesta pesquisa, revisito e rearranjo arquivos pessoais. A ação de rever papéis, cadernos, documentos, desenhos, produções, objetos e pastas contidas em meus espaços de trabalho (físicos e virtuais) tem sido a base desta criação artística. Aproprio-me dos registros utilizando técnicas de montagem, num emaranhado analógico-digital de imagens e palavras, trabalhando em experimentos híbridos a partir de elementos (dados) contidos na coleção pessoal e no cotidiano. Enquanto traço mapeamentos particulares e exponho assuntos recorrentes em minhas atividades de consumo, aprendizagem e compartilhamento, relaciono noções da estética da informação (Lev Manovich), da criação em rede (Cecília Almeida Salles) e das imagens técnicas (Vilém Flusser). Acompanhando o processo de pós-produção de meus arquivos, abordo inquietações sobre deslocamentos, crise de conexões, desmaterialização e complexidade no contexto contemporâneo. Ao longo deste trabalho, coloco os documentos de processo no centro da criação a fim de articular teorias e práticas que transitam poeticamente entre arte e ciência.

Palavras-chave: arquivo pessoal; dados; experimentação; infoestética; visualização do processo.

ABSTRACT

In this research, I revisit and rearrange personal archives. The action of reviewing papers, notebooks, documents, drawings, productions, objects and folders contained in my (physical and virtual) workspaces has been the basis of this artistic creation. I appropriate the records using montage techniques, in an analogue-digital tangle of images and words, working on hybrid experiments based on elements (data) contained in the personal collection and in everyday life. While I trace particular mappings and expose recurring issues in my consumption, learning and sharing activities, I relate notions of information aesthetics (Lev Manovich), network creation (Cecília Almeida Salles) and technical images (Vilém Flusser). Following the post-production process of my archives, I address concerns about displacement, crisis of connections, dematerialization and complexity in the contemporary context. Throughout this work, I place process documents at the center of creation in order to articulate theories and practices that poetically move between art and science.

Keywords: data; experimentation; info-aesthetics; personal archive; process visualization.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	OBJETIVOS	19
3	METODOLOGIA	19
4	DOCUMENTOS COMO DADOS DO PROCESSO	20
4.1	Definindo uma coleção	23
4.1.1	<i>Recorte temporal</i>	24
4.1.1.1	<i>[2018 - 2020]</i>	27
4.1.2	<i>Variáveis espaciais</i>	31
4.2	Locais de armazenamento	36
4.2.1	<i>Cadernos</i>	38
4.2.2	<i>Ateliê</i>	40
4.2.3	<i>Plataformas</i>	42
4.2.4	<i>Máquinas de trabalho</i>	46
5	DADOS COMO MATERIAL CRIATIVO	48
5.1	Estética da informação	53
5.2	Desenho como instrumento de pesquisa	57
5.3	Visualização artística de dados	60
5.4	Minha imagem roubada	64
5.4.1	<i>Percurso</i>	75
5.4.1.1	<i>lost is found</i>	78
5.4.1.2	<i>despressurização</i>	79
5.4.1.3	<i>zero</i>	80
5.4.1.4	<i>tempo contado</i>	80
5.4.1.5	<i>aprendendo impermanência</i>	81
6	EXPERIMENTAÇÃO COMO PESQUISA EM ARTES	82
6.1	Durante	87
6.1.1	<i>CON/CRIT/TEC</i>	93
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	105

APÊNDICE A — PROCESSO DE MONTAGEM DO QUADRO “AOQTDINDICA”	112
APÊNDICE B — PROJETO DE “AOQTDINDICA” PARA SUBMISSÃO DE PROPOSTA ARTÍSTICA	113
APÊNDICE C — FASES DO MAPEAMENTO DE PROCESSOS DO EXPERIMENTO “FLUXEYE”	114
APÊNDICE D — FOTOGRAFIA DO PAINEL INFORMATIVO EM SALA DE VACINAÇÃO CONTRA A COVID-19 EM 4 DE OUTUBRO DE 2021 ÀS 14:45:22	115
ANEXO A — PÁGINA DO <i>FELTRON ANNUAL REPORT</i> EM 2014, MOSTRANDO OS VALORES TOTAIS DE CADA CATEGORIA MAPEADA	116
ANEXO B — REGISTRO DE CONTAGEM DE VEZES EM QUE TEHCHING HSIEH PERDEU O TEMPO DO RELÓGIO DUTANTE A <i>ONE YEAR PERFORMANCE</i> 1980-1981	117
ANEXO C — PLANTA BAIXA DA RESERVA TÉCNICA DO MAC-USP, COM INDICAÇÕES DE FLUXOS DE CIRCULAÇÃO	118
ANEXO D — MATERIAL PRODUZIDO PELO GRUPO “INSTRUMENTOS E FERRAMENTAS” NA RESIDÊNCIA CONSCIENTIZAÇÕES CRÍTICAS TECNOLÓGICAS (2023)	119
ANEXO E — MATERIAL PRODUZIDO PELO GRUPO “INSTRUMENTOS E FERRAMENTAS” NA RESIDÊNCIA CONSCIENTIZAÇÕES CRÍTICAS TECNOLÓGICAS (2023)	120

1 INTRODUÇÃO

Quando conheci o estranhamento de produzir e morar no mesmo espaço (*home office*), não esperava que uma pandemia surgisse deixando muitos outros no mesmo status remoto, ausente de limites entre o que é trabalho e o que é descanso. Em pausa, comecei a questionar o quanto de mim, da minha rotina e do meu fazer estavam alinhados ao ritmo natural e orgânico da vida. Tive tempo para formular perguntas do tipo: como chegamos até aqui? o que me alimenta de vida? quem sou eu? quem somos? onde estamos? como fazer durar? como vou fazê-lo? por que você faz o que faz? o que sei fazer? Não pretendia resolver essas questões, pois como canta Siba (2007): “ouço o mundo me dizendo: corra pra me acompanhar! / toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar (...) /nem vou gastar meu juízo querendo o mundo explicar / toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar”. Porém, a pandemia me deixou mais próxima do assunto da morte e esse é o tipo de acontecimento que faz com que caminhos sejam refeitos, como se o contato com a morte abrisse portas para instantes de lucidez. Alguns também reconhecerão que estamos em um luto coletivo. Diante disso, acredito em meu íntimo na força da arte contra o trágico, o irrecuperável, o apocalíptico, por ser própria da Arte a habilidade de imaginar outros mundos. Ou como sugere Krenak (2020, p. 109), “nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência”.

O documento de pré-projeto, enviado para o processo de seleção no programa de mestrado da UFC, na verdade derivou de outra proposta submetida anteriormente: originalmente intitulado “PEGA A VISÃO!”, o texto-origem foi escrito quase como manifesto, um grito angustiado durante o isolamento social. Seleccionei e editei alguns pedaços de textos que dariam para reaproveitar, olhei rapidamente para os livros ao alcance das minhas mãos (e do duplo clique) e fui adicionando teorias. Com o prazo curto, dediquei pouco tempo em tecer críticas exacerbadas, tentando manter-me longe da mania de antecipar o que viria e preocupar-me antes mesmo de me pôr à prova.

A depender do lugar que ocupo, contar minha trajetória acadêmica causa um certo estranhamento em quem me ouve. Da forma como funcionam hoje as escolas, somos condicionados a separar o conhecimento em disciplinas e a enxergar a tecnologia distante da arte; para alguns, universos diametralmente opostos. Existem outras metodologias de ensino e

de fazer, certamente, mas falo aqui de um senso comum. Também aprendi a colocar conteúdos em caixas específicas e só depois de muito tempo dentro de salas de aula que fui começar a entender que havia outros modos de conhecer.

À medida que avanço nas leituras, nas práticas e nas experiências envolvendo a arte, a segregação entre tecnologia, inovação e humanidades vai ficando mais insustentável. Passo a ver, cada vez mais, as coisas interligadas, temáticas conectadas; vínculos, conexões, laços que vão se modificando e se adaptando de acordo com o olhar, o cenário, as condições externas e o funcionamento próprio de cada arranjo. Pegue-me retornando os pensamentos ao que Da Vinci dizia sobre estudar a ciência da arte e a arte da ciência e dou passos rumo à complexidade. Desconfio que seja um caminho sem volta.

No ensaio sobre educação integrada, junto a outras palestras em *A situação humana* (2016), Huxley defende a associação de três pontos de vista: o da abstração conceitual, o da experiência (observação objetiva) e o da visão espiritual. Os textos dessa coleção são datados de 1959, porém indicam questões de agora e também do futuro: “nosso problema é descobrir um vocabulário literário, artístico, que nos possibilite passar sem ruptura grave de um ponto de vista a outro, de um universo do discurso a outro” (Huxley, 2016, n.p.). O autor comenta que seu avô, trabalhador da educação, já se preocupava com a especialização excessiva e aponta como desafio para o ensino superior conciliar as poucas e muitas aprendizagens, ou seja, o aprofundamento num assunto e a abordagem ampla dos problemas humanos. Huxley se coloca, então, como um construtor de pontes; o que também deseja ser.

Escrever é difícil e desafiador. Não há comunicação livre de riscos. Estar à frente com a voz é decidir por palavras, improvisar nas conexões e nos pensamentos, conduzir o discurso. Sinto-me aprendendo. Tenho medo de errar e errante contínuo. Para escrever, é preciso articular ideias, concorda? No começo, quase sempre desconfio que sairá daquela união de palavras algum sentido; um temor parecido, imagino, com aquele que descreve Jean Cocteau ao encarar o papel em branco, a tinta e a pena: “um medo constante de começar mal alguma coisa” (Cocteau, 2016, p. 27).

Em *Atlas*, Jorge Luís Borges conta de um sonho que lhe foi dado em seu primeiro dia em Atenas. Na primeira parte do sonho, o escritor estava diante de uma prateleira com partes da

Encyclopaedia Britannica. Procurou por alguns nomes e encontrou artigos com fim, mas sem início. Ao acordar, disse para si mesmo: “estou na Grécia, onde tudo começou, se é que as coisas, diferentemente dos artigos da enciclopédia sonhada, têm início” (Borges, 2010, p. 47). Dou, então, continuidade. Continuo porque escrever² é o que tenho de mais próximo do poder de recriar alguma lógica. Ainda que me repita ao tentar traduzir o que penso em corpos gráficos, alguma transformação acontece em meu corpo.

“Inaugura-se um novo tempo em que é tudo ‘re’ (*remates*, regravações, reedições, *revivals*) e tudo está integralmente à venda” (Beiguelman, 2021, p. 141). Seguindo a tendência da retomada, numa criação a partir do que já existe, do que já foi iniciado, decidi produzir e escrever a partir de arquivos considerando que:

O emprego hábil de uma palavra (segundo a intuição poética), a repetição interiormente necessária desta palavra, duas, três ou mais vezes, podem não só amplificar a sua ressonância interior, como também fazer-lhe nascer poderes desconhecidos. (...) A palavra tem assim dois sentidos, um imediato e outro interior. Ela é a matéria pura da poesia e da arte, a única matéria de que esta arte se pode servir para atingir e tocar a alma. (Kandinsky, 2017, p. 42)

Mesmo na impraticabilidade de apontar um início exato do processo criativo, tomei um primeiro norte de ação: o ato de revisitar arquivos pessoais, sobretudo documentos de trabalho, gerados e coletados durante os anos de 2018 a 2020. Além das materialidades (e virtualidades) inerentes às notas, imagens e lembranças retomadas desse período, encaro também o deslocamento de perspectiva como objeto de criação: observar, do presente, vinculada à investigação no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGARTES-UFC), os vestígios deixados no passado próximo e incorporá-los em produções estéticas-poéticas que reflitam o estar em processo. Ainda que confeccionados e guardados sem pensar, a priori, num uso posterior específico, percebia que os documentos poderiam ser organizados para compartilhamento de experiência e de informação nos campos de conhecimento em que venho me inserindo, tais como os processos de produção, a cidade e a linguagem. Ou simplesmente “parece-me ter chegado a um ponto em que é necessário passar minha vida a limpo, como quem arruma uma gaveta na qual, por muito tempo, tudo foi sendo jogado de qualquer jeito” (Céspedes, 2022, p. 71).

² “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu.” (Lispector, 1998, p. 11)

Através da prática de guardar memórias com a reinscrição dos documentos, apoio-me na noção de criação como rede, em que Salles (2006) propõe a construção de objetos artísticos como instrumentos de comunicação, localizando o processo criativo no campo relacional, que troca informações com o ambiente que o artista está inserido e sai em busca, sendo gerador e gerado a partir de inferências do espaço pessoal e social em volta. Voltei o olhar para interações, relações e dinâmicas entre os elementos de meu acervo: rastros de informação (em objetos, textos, imagens, vídeos, números, desenhos) armazenados em meus cadernos de anotação, nas plataformas digitais, nas máquinas de trabalho e no espaço físico do meu ateliê. Busquei por padrões e tendências entre os diferentes conteúdos, desenvolvi parâmetros para filtragem e fui agrupando-os em conjuntos temáticos. Mapeei tempos, métodos, movimentos e símbolos que se reproduzem em meu próprio fazer. Trabalhei enfrentando dúvidas de como armazenar e catalogar trabalhos processuais, ou como reproduzir e ativar obras arquivadas.

Tendo em mente que “o tempo de trabalho é o grande sintetizador do processo criador” (Salles, 2006, p. 32), esta pesquisa parte de um desejo central: poder me demorar. “Por um lado, vivemos num estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelada à lógica das *timelines* que se ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual” (Beiguelman, 2021, p. 140). Em *A lentidão*, Kundera (2011, p. 30) escreve que “há um vínculo secreto entre a lentidão e a memória, entre a velocidade e o esquecimento (...): o grau de lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento”. Além desta, ele elenca outra equação elementar na matemática existencial: “cada possibilidade nova que tem a existência, até a menos provável, transforma a existência inteira” (Kundera, 2011, p. 32). Em meio à sufocante sensação de pressa, urgência e instantaneidade da atualidade, permito-me gastar tempo em rascunhos e rabiscos, dentre outros esboços acumulados, interessada em perceber conexões entre assuntos que perpassam meus estudos exploratórios e evidenciar sintomas do contemporâneo digital.

Durante este trabalho, passei pelas fases do ciclo de processamento de dados: coleção, preparação, entradas, processamento, saídas e armazenamento. Não que eu seja especialista nas artes ou na computação, nada disso: aqui conto também meu processo de aprendizado. A

Figura 1, parte de uma série de colagens que serão apresentadas ao longo deste texto, carrega uma espécie de mantra que venho adotando em meus trabalhos: a ideia de se aprender agindo. “O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo” (Salles, 1998, p.129). Para introduzir-me na *data art*, considereei a alfabetização em dados, isto é, exercitei minha própria capacidade de ler, trabalhar, analisar e argumentar a partir e através dos dados (Bhargava; D’Ignazio, 2015). Para apropriação, transformação e manipulação artística dos elementos presentes em meus arquivos, que aqui considero-os (os elementos) como dados, usei desenhos e relatos de experiências pessoais. Experimentei traduzir as descobertas em formas híbridas, utilizando os dados como recurso e motivação artística para a visualização do processo de pós-produção, a atividade mesma de pesquisar e o cenário presente de explosão informacional.

Figura 1: Rearranjo_1. Montagem digital com sombras e texturas de areias e minerais retiradas de imagens compartilhadas no antigo perfil no *Instagram*.



Fonte: Elaboração da autora (2023).

Segundo Venturelli (2019, p. 206), “*data art* ou a visualização de dados com interesses artísticos podem criar fantasia, ilusão e ficção, assim como também podem mobilizar e criar

consciência crítica sobre as questões políticas e éticas inerentes à forma como os dados são capturados, analisados e utilizados”. Deliberadamente intencionada em estudar dados sem que as expectativas comerciais fossem as maiores ditadoras do caminho que seguiria, provoqueei-me a olhar o processo enquanto um percurso narrativo, uma vez que, além dos números, “também o processo, que remonta ao verbo latino *procedere*, em virtude da sua funcionalidade, é extremamente pobre de narratividade” (Han, 2017, p. 72). Procurei um espaço para sentir os dados colhidos e dar-lhes uma coreografia, uma cenografia, próprias do discurso narrativo (Han, 2017). Como diz Venturelli (2019), a *data art* é relacional.

Pode-se realizar o processamento de dados utilizando diferentes métodos: manuais, mecânicos, eletrônicos ou digitais. Apesar da fácil associação dos dados com o universo computacional, como o corpo não se ausenta da criação artística, dei prioridade aos olhos e mãos. Quis tornar a investigação visível e tátil em alguma medida. Posteriormente, esta atitude tornou-se também uma estratégia para lidar com a variabilidade do arquivo, que é material e virtual, estruturado em tabelas, diagramas, texto, áudio, vídeo, pseudocódigo. Fora o resto³.

Dito isso, deve ser de bom tom alertar: sou míope e astigmática. Além disso os métodos manuais sempre levam a erros e a processamento de dados não-estruturados. Traduzindo: é bem possível que minha perspectiva contenha desfoques, distorções e falhas. No mais, esta é apenas a organização de uma narrativa; uma dentre várias outras possíveis de serem arrançadas.

No capítulo “DOCUMENTOS COMO DADOS DO PROCESSO”, descrevo a coleção (os grupos de documentos) considerados nesta pesquisa. A partir dos componentes desses universos, manuseando diferentes ferramentas de processamento, traço mapeamentos personalizados e agrupo interesses identificados nos arquivos, visando rastrear os caminhos da narrativa.

³ Rita Lee escrevia assim. Notei que essa frase se repetia em seu último livro “Uma outra biografia” (2023). Quem editou o livro foi um grande amigo de Rita, Guilherme. Ouvi um podcast em que ele contava um pouco sobre o trabalho com a artista, dizendo que deixou alguns trejeitos de Rita no texto: não mexeu, por exemplo, em palavras e expressões em inglês que ela incluía na escrita, pois era como ela falava. *So that's it*: aqui também deixou coisa ou outra escapar em outra língua.

No capítulo “DADOS COMO MATERIAL CRIATIVO” introduzo noções de estética da informação e da visualização artística de dados, bem como coloco o desenho como ferramenta de apoio na pesquisa, através de técnicas gráficas e da construção de cenários. A partir do rearranjo de meus arquivos pessoais, ciente de que “estamos vivendo no tempo do *self* transitório, incorporando a identidade da ambiguidade — na verdade, identidades múltiplas —, agindo em uma variedade de realidades, elas próprias incompletas e generativas” (Ascott, 2018, p. 22-25), monto visualizações que abordam uma perspectiva autoficcional do mundo contemporâneo informacional, em meio ao cenário de crises, hibridização e desmaterialização. Neste capítulo, apresento elementos que recuperei durante as atividades de analisar meus documentos de processo e de rearranjar artisticamente os arquivos.

No capítulo “EXPERIMENTAÇÃO COMO PESQUISA EM ARTES”, aproximo discursos artísticos e científicos através da *artistic research*. Reflito sobre a experimentação em meu trabalho e trajetória acadêmica, bem como trato do processo de produção deste texto; faço ver os rastros da pesquisa. Por fim, apóio a narrativa e o relato de experiências para reforçar que histórias podem ser recontadas ou que, diante das muitas crises do contemporâneo e das expectativas de futuro, a arte é também tática para a vida.

2 OBJETIVOS

Objetivo geral

- Revisitar e pós-produzir arquivos pessoais coletados entre 2018 e 2020.

Objetivos específicos

- Estudar e praticar experimentos em “*Data Art*”;
- Identificar estruturas de informação e combinar discursos a partir de padrões temáticos recorrentes em meus documentos de processo;
- Construir visualizações de dados a partir de procedimentos artesanais e computadorizados;
- Refletir sobre o processo de pesquisa.

3 METODOLOGIA

- I. Revisão bibliográfica exploratória: crítica genética, estética da informação, interações entre arte e tecnologia, *artistic research*;
- II. Análise documental de arquivos pessoais;
- III. Experimentação de ferramentas e técnicas na montagem de visualizações de dados pessoais;
- IV. Acompanhamento do processo investigativo utilizando relatos de experiências e esquemas gráficos.

4 DOCUMENTOS COMO DADOS DO PROCESSO

Tenho remexido documentos em pastas, objetos em caixas, dados em códigos, imagens em esquecimento. Usando os termos de Agamben (2005), revisitar meus arquivos são os “dispositivos” desta pesquisa, ou seja, “uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (Agamben, 2005, p. 11). Os documentos reunidos nesses arquivos são, portanto, meus pontos de partida ou de retomada para a criação.

Existem duas atitudes ao adentrar num repositório complexo: buscar ou fuçar (HANNIS, 2014). “Buscar por documentos de trabalho é também lidar com fantasmas.” (Gonçalves, 2020, p. 32). Busquei olhar para recorrências, padrões, ciclos, repetições nos dados, acontecimentos, pensamentos e práticas que, com certa frequência ou ritmo, me retornam no correr do tempo. Como rotina de construção de sentido da pesquisa, observei aquilo que se faz presente em meu próprio processo de criação e fui criando diagramas para esquematizar as informações que se sobressaíam. Elegi critérios de organização: características referentes à materialidade (análogo, digital), ao tipo de dado (literal, numérico, imagético, lógico), ao formato da informação (descritivo, narrativo, fluxograma, pseudocódigo), à temporalidade das experiências e à geolocalização dos acontecimentos. Depois os refiz...

“Os elementos selecionados já existam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação” (Salles, 1998, p. 89). Criei sistemas e lógicas de orientação mutantes para a experiência artística de revisitar meus arquivos. Apesar disso, poderia ainda assim afirmar que o que mais fiz foi fuçar: vasculhar registros, memórias e sensações. Segundo Arantes (2014, p. 2019),

Existe na contemporaneidade uma intrínseca relação entre obra e arquivo em função, entre outros, do advento dos dispositivos midiáticos que são ao mesmo tempo produtores de linguagem e dispositivos de registro. (...) Em função seja do processo de desmaterialização artística, da incorporação dos novos meios no campo da arte bem como da incorporação da dimensão do tempo e do processo em seu fazer. (Arantes, 2014, p. 219)

Os vestígios e os documentos passam a ser incluídos na arte contemporânea enquanto uma operação intrínseca de arquivar. “Ocorre uma verdadeira compulsão pelo arquivamento hoje. Esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais

mais diversos das redes. Registra-se tudo no afã de marcar um momento” (Beiguelman, 2021, p. 141). “O avanço da computação pessoal trouxe novos conceitos para o termo ‘arquivo’, posto que referencia ou remedeia a estrutura dos computadores pessoais e a organização de seus dados a partir da utilização de ícones de pastas e de mobiliário de arquivo” (Kominsky, 2012, p. 34).

Os documentos amparam-me tanto no momento exato em que os produzo (para gravar a informação e articular o pensamento) quanto em contato posterior, após um tempo de maturação (meu e deles), a exemplo do que me propus nesta pesquisa. Olho para os documentos como contemplação daquilo que me atraiu a ponto de querer guardar, de manter vivo até segunda ordem. Com isso em mente, engajo-me em ações de retomada de arquivos pessoais, em contínuos gestos aproximativos (Salles, 2006).

Os documentos de trabalho, para Gonçalves (2020), são elementos materiais e imateriais que servem como pistas da visão de mundo do artista, isto é, são imagens, anotações, fotografias, objetos, informações e outros tipos de dados que contribuem com o processo de formação da obra e com a experiência do artista junto a ela. Segundo Diamond (2018, p. 58), “os dados são uma mediação de fenômenos reais — um material imaterial —, uma mistura contraditória de pontos ou números abstratos e de produção de fenômenos”. Os dados atuam como indícios do que existe, “‘fotografias’ de sentimentos revelados, rastros de fluxos ou deslocamentos” (Kosminksy, 2012, p. 40). De acordo com Beiguelman,

Em um mundo mediado por bancos de dados de toda sorte, somos uma espécie de plataforma que disponibiliza informações e hábitos, conforme construímos nossas identidades públicas nos diversos serviços relacionados ao nosso consumo, lazer e trabalho. Somos, portanto, corpos informacionais que podem não só transportar dados, como também ser entendidos como um campo de escaneamento e digitalização de informações. (Beiguelman, 2021, p. 189)

Para Salles (1998), os documentos de processo (que entendo como similar ao que discute Gonçalves) servem a duas funções: armazenamento e experimentação. Gonçalves (2020) aponta também a função relacional e associativa desses, carregando com eles um valor que lhes foi imputado e significando mais que sua própria existência concreta. O uso desses documentos estimula o processo criativo e, ainda que possam ou não estarem perceptíveis na obra final, evidencia contextos, memórias, percepções, inspirações e inquietações do artista (Gonçalves, 2020).

Considerarei os documentos de processo/de trabalho como dados decorrentes das minhas atividades cotidianas de aprendizado, consumo e produção. Pensando em como estabelecer uma linguagem comum em meu arquivo pessoal, composto de diferentes mídias, segui as orientações da crítica genética: “é importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra” (Salles, 1998, p. 78). Percebi que me era menos importante transformá-la num repositório-bem-definido-e-acertado; dediquei-me a ligar os elementos do percurso da criação, em busca de tradução intersemiótica: quando “percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo” (Salles, 1998, p. 115).

Weinbren (2007, p. 244) diz que “para serem lidos, os dados devem sempre estar em um arranjo e é o arranjo que dá aos dados seu significado”. Muitos foram os arranjos que fui montando para mostrar o que emergia do material guardado. No meu caso, de um modo geral, são dados não-estruturados, ou seja, imagens, vídeos, documentos, registros de redes sociais, números tabelados (arquivos em formatos jpeg, txt, pdf, xls, mov, png e html, por exemplo); registros pessoais e de trabalho que revelam um contexto social imerso em informações.

Sem almejar encaixá-los em modelos a serem lidos com eficiência por computadores, fui ao longo do processo de análise criando tabelas disfuncionais: planilhas cheias de vazios, colunas que se sobrepunham, linhas que faziam conexões e cruzamentos não exatamente por fórmulas matemáticas. Rabisquei folhas em branco (feitas em celulose ou exibidas em telas eletrônicas), projetei maquetes de papelão, baixei *softwares* de modelagem tridimensional. Não posso dizer que cheguei a um *dataset* tradicional, com seus cabeçalhos bem definidos, cada-coisa-no-seu-lugar, tudo milimetricamente enquadrado. Mesmo assim tentei contê-los, dar-lhes uma forma. Como estratégia, a fim de conectar os elementos com que venho trabalhando, decidi utilizar a estrutura narrativa. Sobre isso, Han (2021, p. 21) diz que:

O percurso narrativo é estreito. Por essa razão, ele é muito seletivo e não produz nenhuma massa de informação. (...) A memória é, hoje, desnarrativizada, tornando-se um amontoado de lixo e de dados, um “depósito de tralhas” (Paul Virilio), que está inteiramente entupido com todo tipo possível de imagens e símbolos desgastados, inteiramente desordenados e mal adquiridos. No depósito de tralhas, as coisas estão meramente uma ao lado da outra. Elas não estão em camadas. (Han, 2021, p. 21)

4.1 Definindo uma coleção

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. (...) Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. (Benjamin, 2013, p. 101)

“A coleção (...) é a forma mais corrente de reunião desses documentos e está diretamente associada à coleta e à apropriação. Sabemos que numa coleção o sentido maior, organizador, se sobrepõe à unidade da coisa colecionada.” (Gonçalves, 2020, p. 30). Nesse sentido, o projeto começou com a seleção de alguns arquivos e seguiu se construindo e reconstruindo no mesmo ato de separar aquilo que entra daquilo que não precisava mais estar, a depender dos objetivos da pesquisa. Ao abordar a criação, ainda que esta possa ser minimamente acompanhada com algum rigor técnico, haverá processos não visíveis, frutos de imagens e modelos imaginativos, que se perderão no momento de descrição. Somado a isso, entendendo-a enquanto rede em contínuo movimento (Salles, 2006), “devemos, portanto, esquecer a visão do artista voluntário que sabe o que quer, desde o início; mesmo se ele tenha uma ideia preconcebida, a ideia vai mudar no decorrer da elaboração do trabalho” (Willemart, 2011, p. 64). “A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (Salles, 2008, p. 12).

Enquanto reunia documentos com os quais gostaria de trabalhar, não pude escapar de outros que me roubaram a atenção. Arrisquei-me em ir editando parcialmente o material de estudo ao longo do tempo: à coleção inicial, foram inseridos acontecimentos do processo de produção da pesquisa. Este documento, entrega final da dissertação ao PPGARTES-UFC, enfim ilustra a “coleção definitiva” deste trabalho. É um esforço ativo de curadoria: olhar o todo, juntar partes, criar nexos entre elas e, por fim, decidir o que será considerado/analísado/apresentado.

Quando em visita à reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), ouvi Fernanda Pitta falar da coleção e do acervo ali reunido. Naquela ocasião pude compreender melhor que, além de tratar dos meus arquivos, estava também lidando com a composição de uma coleção, com um recorte específico desses arquivos

peçoais. Distinta à posição geralmente periférica dos documentos na criação (Gonçalves, 2020), disponho a coleção no centro da minha investigação.

Importante atentar que “para que alguns dados sejam exibidos, alguns são omitidos” (Weinbren, 2007, p. 248). A montagem, portanto a composição que se dá a partir da sistematização, associação e mapeamento desses dados, refere-se a escolha de uma história dentre outras representações possíveis de serem retiradas a partir de certo acervo (Weinbren, 2007). Afinal, como aponta Wurman (1991), cada forma de organizar cria nova informação e nova compreensão. Comumente usada no cinema e sobretudo nas artes visuais, por meio de técnicas de edição, a montagem pode ser encarada como instrumento de criação em diversos procedimentos artísticos, como aponta Salles (1998). Através da justaposição, sobreposição e fundição de partes (sejam estas sons, imagens, textos, sentenças ou características de pessoas e espaços), dá-se à obra um valor de todo, em sua complexidade, diverso da mera soma dos elementos isolados. Na proposta de reorganizar os elementos já existentes em uma nova disposição, para contemplação e conexão com eles, confio que “abrem-se perspectivas e possibilidades que impulsionam novas buscas, relações transversais que podem ser renovadas a cada visita à coleção” (Polidoro, 2009, p. 20).

“O tempo e o espaço do objeto de criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção.” (Salles, 1998, p. 38). Chamei tempo e espaço de dimensões fazendo referência ao sistema de coordenadas nos estudos da física e da relatividade. Fiquei na dúvida se os chamava de entidade ou, ainda, de grandeza. O leitor pode interpretar poeticamente o uso da palavra “dimensões”. Como modo de fazer entender, voltei-me para essas duas dimensões:

tempo ————— espaço

4.1.1 Recorte temporal

O tempo talvez seja a dimensão que mais tenho interesse, curiosidade e paixão; uma verdadeira fixação. Penso que falar do tempo daria mais algumas páginas escritas e outras tantas a serem lidas. Escrevendo sobre as conexões entre passado, presente e futuro, reflito sobre como o modo de viver pós-industrial impacta no tempo que temos, na forma que

produzo (e conseqüentemente na forma que consumo). Não ousou tentar segurar o tempo nas mãos, ter domínio dele; aqui tento acompanhar o contemporâneo. Perco tempo observando a ação do vento nas folhas, o canto dos pássaros, me perguntando quanto tempo passa /sem bater asas /o beija-flor? Faço questão de ter tempo e sinto o tempo operando em mim.

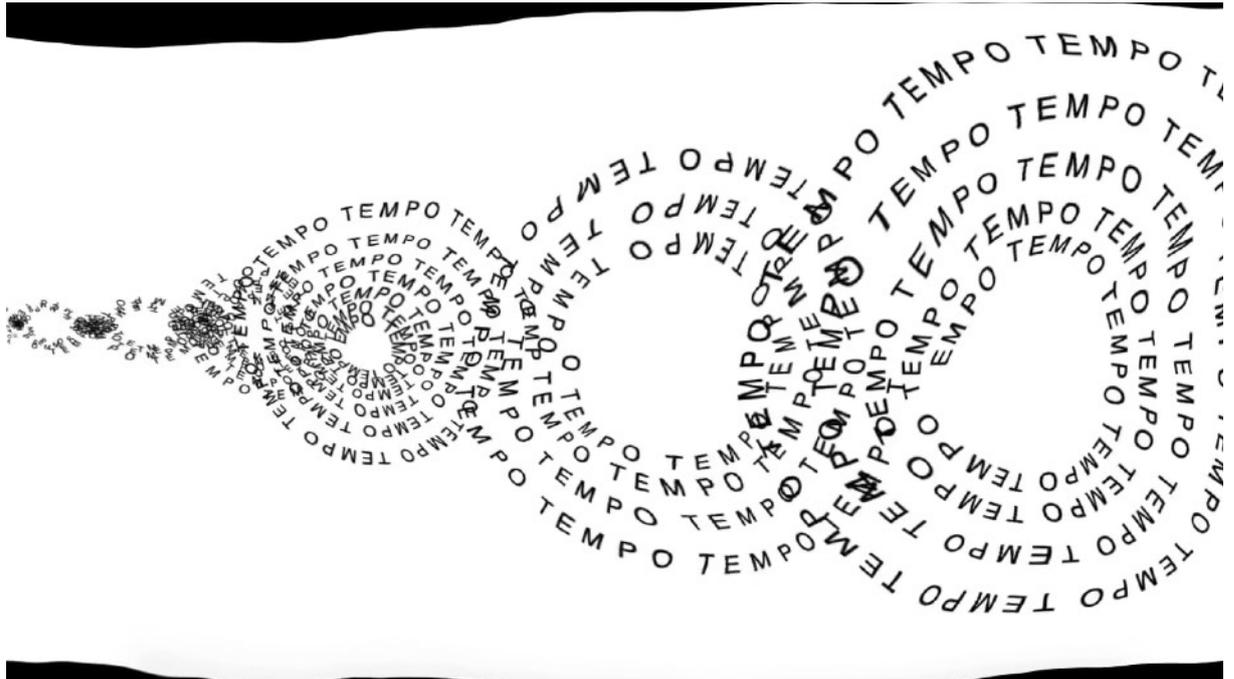
Pareceu-me prático definir a coleção a partir de um recorte temporal: o que foi reunido e produzido entre os anos de 2018 a 2020. Três anos corridos, se pensarmos numa linha cronológica. A tal praticidade foi virando uma impossibilidade quando notei que aquilo que produzia e reunia nos anos de mestrado também influenciavam no que estava arquivado (e que imaginava “intacto”, destacado dos outros materiais ao meu redor). Minha lógica racional-moderna era delimitar um número exato sequencial de anos para analisar, porém a prática de rever rastros simultânea à prática de imaginar o que poderia vir a ser esta pesquisa, a coincidência (ou não) deste trabalho surgir durante um processo de luto, o trauma pandêmico, tudo isso junto me faz pensar que a ideia linear que tracei inicialmente começava a se enrolar.

“Minha pesquisa não é um acompanhamento do mestrado”, repeti-me. Ao mesmo tempo, não tinha como deixar de ser. Passei então a considerar o tempo vivido durante esta escrita como também parte do recorte temporal, reconhecendo a influência e inferência do tempo de pesquisa no processo de releitura de meus arquivos. “O tempo e o espaço do objeto de criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção.” (Salles, 1998, p. 38). Estão aqui contidas elaborações datadas de um período específico, no contexto brasileiro, embriagadas pelo mundo da informação. Se entre 2018 e 2020 observava em meus estudos a industrialização, nos últimos três anos minhas pesquisas envolveram o que me parece uma atualização do mesmo assunto: a automação. A proliferação das máquinas, o automóvel, a produtividade, o *design*, a rede *internet*, o computador, a artificialização.

Escolhi que este fosse um texto que reconhecesse a anomalia dos últimos anos: a disfunção que paira os corpos, as mentes, os espíritos diante de tantas crises (sanitárias, sociais, econômicas, geopolíticas, existenciais etc e tal). Esbarrei com um livretinho, uma tiragem impressa sem ficha catalográfica, mas com dedicatória assinada em setembro de 2020, aparentemente publicada em abril de 2020. Nela havia o ensaio “Cidade Memória”, em que

Henrique Torres refaz caminhos e revisita lugares importantes da sua infância na cidade do Recife, mesmo vivendo em Fortaleza há muito tempo. O autor dizia: “A memória não é linear, ela vai, volta, salta anos, vê e revê. O que comanda são as imagens”.

Figura 2: TIMELINE. TIMELINE é resultado da pós-produção de um vídeo gravado a partir da captura de tela de uma interação em JavaScript no ambiente OpenProcessing. O sketch original é do Carlos Oliveira (Vamoss). O vídeo está na galeria online do Processing Community Day 2022, acessível em: <https://pcd2022.encontrosdigitais.com.br/galeria/>.

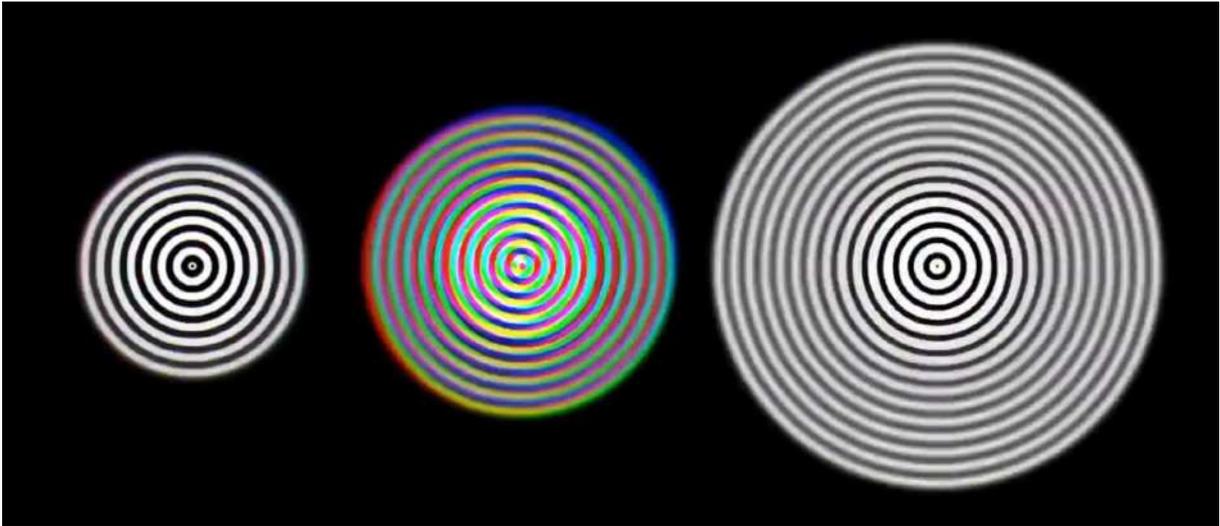


Fonte: Elaboração da autora (2020).

Ao retornar a meus arquivos, dou de cara com imagens repetidas, novas histórias que parecem memórias antigas. Percebi a repetição, a circularidade, o resgate do tempo como base do discurso deste estudo. A Figura 2 mostra o *frame* de um vídeoloop produzido durante o isolamento social e resgatado em minhas pastas digitais. Esquecida de todas-as-coisas-que-eu-deveria-fazer, em um tempo sem tempo, passei a procurar, ler, alterar e combinar códigos como passatempo naqueles dias que mal conseguiam se diferenciar entre si. Nessa mesma época, fiz outro experimento (Figura 3) a partir da oficina no *Processing Community Day* 2020, que enviei para a 2ª edição do Festival Experimental de Fotografia Efêmero. O vídeo foi exibido nas Projeções Noturnas (Ascender das Luzes) do Festival Efêmero, nos seguintes locais de Fortaleza: METROFOR Plataforma da Estação José de Alencar, KUYA Centro de Design do Ceará, CUCA Modumbim, Museu da Imagem e do Som do Ceará. Não estava na cidade e não pude ver as projeções, mas imaginei muito o efeito do *loop* em grande escala.

Mandei um e-mail perguntando se alguém gravou; fiquei curiosa de saber como a resolução pixelada ficou nas paredes.

Figura 3: meditation. “meditation” é resultado da pós-produção de um vídeo gravado a partir da captura de tela de uma interação em JavaScript no ambiente OpenProcessing. O sketch original é de Marlus Araújo. Em “meditation” crio um loop de respiração ansiosa, os círculos seguem ciclos de inspiração e expiração combinadas a distorções da imagem e efeito de *flashes*.



Fonte: Elaboração da autora (2020).

4.1.1.1 [2018-2020]

Retomo os anos de 2018, 2019 e 2020 por ter sido o período no qual me percebi fazendo pesquisa, ou pelo menos tentando. Relembrar esse intervalo de tempo, então, me serviu como argumento para ingressar na investigação em artes e (quase secretamente) como autopermissão para gastar tempo nas imagens, anotações e rastros acumulados em minhas idas e vindas por estudos exploratórios.

Inseri-me em metodologias e fui desenvolvendo jeitos de lidar com as incertezas da pesquisa, com as reuniões desmarcadas em cima da hora e com a incompreensão dos outros (que de repente se tornava minha) diante daquilo que vinha fazendo. Circulei entre eventos e conheci pessoas, modos de conduzir mesas de debate, palestras, seminários, conferências, simpósios. Preguei a cultura do encontro, levantei a voz para defender e reivindicar um senso de comunidade, quando finalmente me toquei que somos interdependentes. Teve quem me conhecesse numa dessas gritarias involuntárias; nem queria me expor, mas lá estava eu

vomitando sentenças desesperadas prestes a me engasgar. Foi tempo inquieto, confuso, à flor da pele.

Entre 2018 e 2020: concluí a graduação em engenharia, vi nascer meus sobrinhos, inventei projetos, embarquei em pelo menos 20 aviões, fiz 3 mudanças de casa e 4 de óculos de grau. Morei perto do mar e de outros familiares, colada a pessoas em situações de rua, no apartamento de amigos e às vezes de estranhos, sozinha também e depois acompanhada. Vendi o carro, subi em ônibus sem ter cartão automático, fui de metrô sempre que pude, busquei por rostos repetidos a todo trem tomado no horário marcado, andei procurando por lugares a serem descobertos no raio de 3km.

Descobri que sou *millennial* e que é muito *millennial* achar que pode mudar o mundo, buscar saídas e propósitos de impacto positivo, quando na verdade isso só quer dizer que cresci com o avanço dos computadores e em tempo de viver o *mix* de frustração de expectativas e insatisfação social pós-industrial. Faço aniversário sincronizada com o calendário ocidental e confesso ter enfrentado 2019 inteirinho pensando que ia morrer; na minha cabeça fantasiosa-paranóica, cabia à mim sofrer qualquer tipo de acometimento que encerraria minha vida aos 27 anos, tal qual Janis Joplin, Amy Winehouse e Jim Morrison. Queria ser *rockstar*.

Saí da universidade, comemorei como quem supera uma guerra, cuidei dos ferimentos à medida que ia notando doer e de novo investi tempo+dinheiro+cognição no ensino continuado. Tive aula em prédio chique, em museu, departamento de arquitetura e urbanismo, em ambientes virtuais. Aprendi a ser menos besta quando estive na posição de professora, em sala simples, e me deparei com os efeitos das lacunas socioeconômicas na aprendizagem. Caí na real do quanto discursos empreendedores podem ser violentos. Virei pessoa jurídica, apesar dos pesares, prometendo não ser comigo mesma a patroa mais carrasca que já tive na vida. Errei muito testando.

Ouvi sei lá quantos nãos e talvez esses tenham sido meus maiores mentores, já que estava com as mãos na tão almejada au-to-no-mia. Senti falta de gente e fui procurar por grupos diversos: para estudar, entender, planejar, militar, estar, curtir, produzir juntas. Procurei por significados contidos em universos conceituais gigantescos, do tipo: O que é a cidade? O que é inteligência? O que é o comum? O que é ser sustentável? O que é ter vida? Até hoje não

consigo responder a essas questões sem destravar crises existenciais, mas naquela época eu mal sabia do tanto que eu não sabia. Tinha em mim a prepotência de tentar, ainda que por força selvagem, de me atirar.

Vesti perucas coloridas dentro e fora do carnaval, troquei metade do meu volume de roupas e garimpei peças em brechós. Atualizei documentos e, para o novo passaporte, certifiquei que no papel impresso pelo sistema de tráfego internacional não havia cadastro de endereço, data de nascimento, ponto de migração, país, nada disso em meu nome, e por outro lado diz lá que em 13/04/2018 às 14:34:03 o meu sexo: masculino. Um erro, claramente, embora em certas posições e disputas de poder, ser mulher pareceu precisar se comportar como homem para ser considerada pensante ou para simplesmente estar ali. Foi também nessa temporada que apareci com os cabelos mais curtos, roupas mais largas e mesmo assim com falas interrompidas. Em campo, para descontraír, pintava os olhos como mensagem secreta da alegria entre armaduras e blazer. Futilidade! ouvi das críticas, Linda! ouvi dos cargos superiores.

Fui captada por uma propaganda nas redes sociais e me achei *smart*. Estive em São Paulo repetidas vezes; na 1ª tomei animada a ideia de metrópole, metrópole não, MEGALÓPOLE!, brinquei de morar ali por perto; cansei logo na 3ª estada, de cara arrastada na ilusão moderna. Jurei não voltar tão cedo e quem é que sabe da vida? Perguntei-me quando tentava dormir no balanço do ônibus chegando à grande selva de pedra, algum tempo depois. Não imaginei que retornaria a Portugal, nem mesmo que chegaria a conhecer, e lá não estava eu de novo? Apeguei-me a histórias ambientadas ou vividas por outras culturas; era cinema russo, fotografia afegã, poesia judaica, normas japonesas, massagem indiana, comida mexicana, novela coreana, dança latina, pedaço de território africano distante a duas poltronas na janela. Tomei gosto por pequenas coincidências que faziam por um instante tudo isso parecer um todo.

Mudei 13 vezes meu *username* no *Instagram*, 10 vezes meu próprio nome, 35 vezes minha própria imagem e fique de lenga-lenga alternando meu perfil 8 vezes entre público e privado. Vi-me técnica, sensível, impermanente, intermediária, infiltrada. Fiz a doida e me menti a procurar (jogar no buscador) as palavras tecnologia e sociedade, tecnologia e política, tecnologia e arte, tecnologia sociedade política arte *Google* pesquisar, cliquei. Perdi noites de

sono tentando encaixar minhas atividades em disciplinas e das categorias nas quais me colocaram me perguntei onde queria permanecer. Fui puxando fios temáticos sem imaginar a finalidade concreta, provei conscientemente o doce amargo do processo, desconfiei dos caminhos. Comecei a mexer em *softwares*, percebi que existem sei-lá-quantas opções deles e cada vez mais recente um novo lançamento, me envolvi com o ritmo acelerado, quis navegar na rede, surfar na *internet*. Coisas básicas do computador, sinto que aprendi nesses últimos tempos. Criei método para pôr em caracteres organizados a bagunça da cabeça. Quis fazer parte do mundo virtual enquanto me desconectava do meu corpo físico.

Tive duas arboviroses, uma delas talvez tenha sido uma variante da Zika ou Chikungunya que saiu da Amazônia por conta das mudanças climáticas, de acordo com o que li numa matéria de jornal. Caí 3 vezes sem forças no chão e ainda assim insisti em me cuidar sozinha; pensava que ser forte era não precisar de ajuda. Aguardei a pandemia chegar ao Brasil e assustei outros passageiros quando vesti uma máscara no rosto em voo anterior ao primeiro caso nacional confirmado. Encarei a fragilidade da matéria, a superficialidade do material. Entendi na pele o que chamam rede de apoio, me despedi do que foi, tomei banho de chuva e aproveitei o contato com a água para chorar. Parei antes de quase todos serem obrigados a parar. Voltei a dormir, a ser casa, a ler códigos, a manter diários, a brincar com o tempo. Depois voltei a não dormir, a sentir falta da rua, a programar rotinas, a esquecer rituais de cura, a me preocupar com o futuro.

Escrevi cartas, *e-mails*, pautas de reuniões, relatórios, editais, artigos acadêmicos, mensagens instantâneas, legendas, textões, preces e, quando sobraram palavras, rabisquei sonhos. Tirei foto de mar, sol, areia, alimento, padrões naturais e outras vezes artificiais, canteiros de obras, máquinas em serviço, detalhes interiores de prédios e ruas. Capturei imagens de imagens: autorretrato em espelhos, televisão, computador, celular, *outdoor*; quadro em exposição, muro pintado; *printscreens* de ilustrações, notícias, rotas, informações para lembrar depois e depois esquecer. Desenhei com formas geométricas, linhas e pontos, vez ou outra com cores; notei que posso usar diagramas para melhor pensar. Fui a shows e ouvi muita música, como sempre; o som foi desde cedo meu contato maior com a arte e dele faço uso religioso. Teve até a noite em que fui ver o Roger Waters no Maracanã, era dia de chuva e congestionamento no Rio, e o taxista por acaso era também um major (quase aposentado) da polícia que

conversou durante todo o itinerário passando por assuntos desde “subir-a-favela-de-helicóptero-e-atirar-primeiro-em-mulheres” a “repararam-que-não-consigo-olhar-nos-olhos?”; descobri nesse dia que são necessários no mínimo seis meses para retornar à sociedade após anos em guerrilha. Enfim...

Conto isso tudo para revelar que trabalhei com informação: processando, gerando ou distribuindo. Nesse período, fui coletando pequenos indícios de pesquisa que talvez levem a lugar nenhum (mentira, pois se aqui estou é por percorrer em direção a tais arquivos). Todas as coisas que construí, projetei, articulei foram se desdobrando como dava, não lembro de ter espaço para contemplar as impressões. Pouco pude, nos anos citados, ter um vislumbre daquilo para o qual voltava meu olhar; é o que me coloquei a fazer durante o mestrado.

4.1.2 Variáveis espaciais

Atualmente ouvimos dizer constantemente da globalização, da uniformização, da dependência entre os comércios, da rapidez dos meios de transporte e de veiculação das informações, do correio eletrônico, dos ataques terroristas espetaculares, registrados pelas imagens onipresentes na ecologia de nossas cidades. Todos esses fatos políticos, éticos, que ocorrem no mundo atual têm influenciado na arte. (Venturelli, 2011, p. 160)

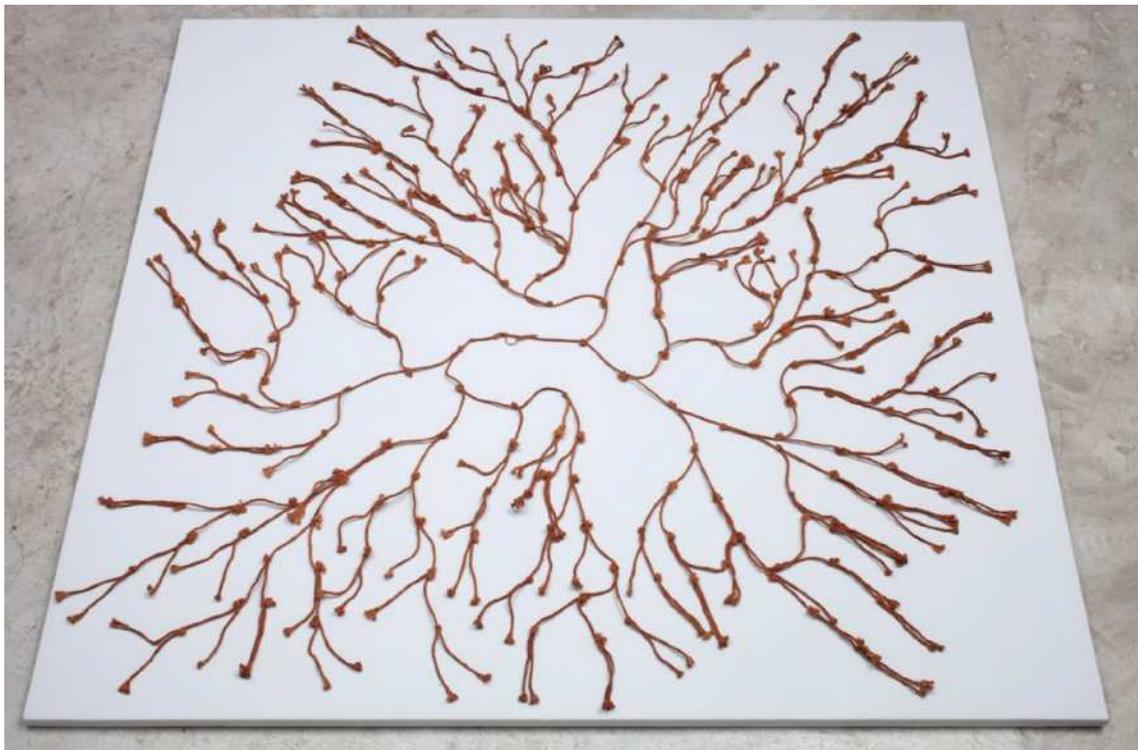
Demorei a entender as relações entre os tempos de um lugar e o espaço em que os eventos aconteciam. Assim como o tempo, o espaço me intriga. Com maior ou menor rigor científico, passei os últimos anos pensando em diferenças entre centro-periferia, cidade-campo, urbano-rural, capital-interior. O funcionamento da vida na rua e o contato com o espaço público me causa imensa curiosidade. Tenho lembranças antigas disso, como no primeiro bairro que morei em Fortaleza, bem ao lado de uma avenida barulhenta e eu, com pouco mais de uma dezena de anos, ficava na varanda do sétimo andar contando quantos carros passavam de cada cor. Nessa brincadeira descobri que os táxis tinham um padrão e isso explicava a quantidade de carros brancos em minha contagem. Ou quando tinha a mania de somar os números das placas de carro, tipo um sudoku ou joguinho de lógica que adotei sem motivo algum, mas ainda assim fazia. De algum modo, os transportes (e os deslocamentos) me capturam a atenção.

Por ter crescido fazendo deslocamentos pendulares, posso dizer que me acostumei com isso de ir e vir. Desde muito nova dentro de ônibus (e, à medida que me tornava mais adulta, em outros modais de transporte), estar ao longo de caminhos influenciou o modo como vivo e,

consequentemente, a forma como pesquisa. Eis o que me faz viajar (um resumo a partir de autoanálise): amor, trabalho/estudo, lazer. Muitas vezes os três motivos ao mesmo tempo. No meu primeiro trabalho em P&D (pesquisa e desenvolvimento) fora dos braços da universidade, descrevi a observação de longe e de perto enquanto método: me referia às viagens frequentes, mas também à comparação aproximativa e divergente sem necessariamente sair do ponto de apoio geográfico.

Gosto de como Bensusan (2019) inicia sua carta para Krenak dizendo: “Ailton, é de onde você veio até onde eu vim e de onde eu vim até onde você veio que acontece o encontro” (p. 134). Desenho mentalmente: um ponto A (de onde saí), um ponto B (de onde você saiu) e um ponto X (aqui e agora); depois duas linhas, ligando AX e BX; então temos o encontro. O diagrama que imaginei tem influência estética na teoria dos conjuntos, nas matrizes origem-destino dos transportes, nas cidades modernas, nos sistemas de informação. Cada unidade (que pode ser coletiva) é um nó; entre nós, conexões que estabelecem relações. Desse modo, nós viram duplas, trios, grupos, subgrupos, coleções de elos, e o desenho se aproxima do que comumente entendemos como rede (Wasserman & Faust, 2004).

Figura 4: Malhas da liberdade I - Cildo Meireles, 2976. Cordas de algodão.

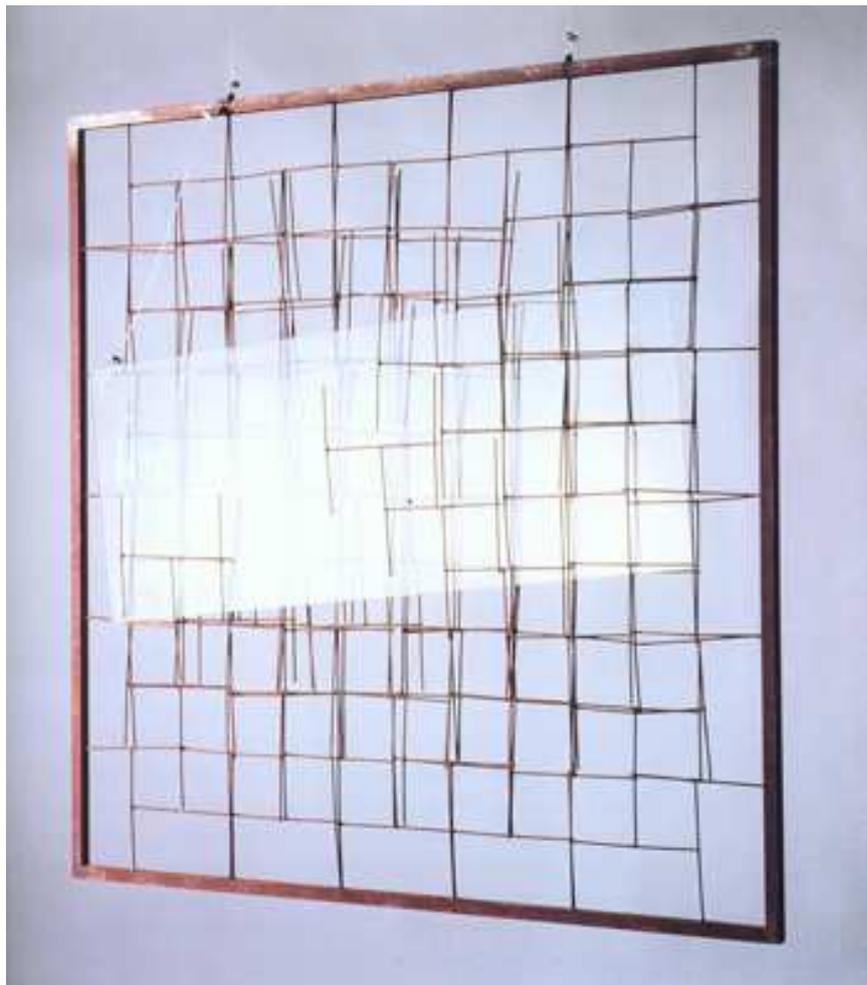


Fonte: Fotografia de Pat Kilgore. Link: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/cildomeirelespatkilgore2011-1073/>.

Cildo Meireles conta que em seus cadernos do final do primário, ginásio, rabiscava repetidamente uma forma: um segmento de linha que corta dois outros segmentos pela metade. Utilizando essa estrutura como módulo de composição, o artista cria grades sobre planos, que vão ocupando espaços e criando volumes. Em entrevista a Priscila Arantes (2002), o artista fala sobre a ideia de bifurcação, sistemas e rede em seus trabalhos Malhas da Liberdade (Figuras 4 e 5):

Estava no Maranhão e solicitei a um senhor que fizesse uma rede desta maneira: sempre cada pedaço cortando dois ao meio amarrado a dois e ele mesmo cortado ao meio por um outro. Quer dizer, uma rede que não pesca nada, toda aberta. Malhas da liberdade, feito em 76, desenvolve a mesma idéia só que o suporte utilizado é o metal. Ou seja, formava uma espécie de falsa grade que tinha passagem em todos os momentos da estrutura. Ela é uma grade que aparentemente estabelece dois espaços, mas que, na verdade, é contínua. Daí o nome do trabalho: Malhas da liberdade. É uma brincadeira porque, na verdade, é uma malha que não vai prender nada. (Meireles, 2020, p. 73)

Figura 5: Malhas da Liberdade - Versão III, 1977 - Cildo Meireles. Falsa grade de metal atravessada por placa de vidro.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Online. Link: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13260/malhas-da-liberdade-versao-iii>.

No catálogo-publicação *Entrevendo*, de sua exposição no Sesc Pompeia em São Paulo, o artista diz ainda que:

Rede é contenção e aprisionamento, mas é também conexão e integração, na medida em que constitui circuitos e fluxos de comunicação, e estabelece controle e limitações. A rede opera no âmbito coletivo e da troca, mas pode anular a diferença. É sob essa ambiguidade conceitual que a arte atua: tanto para construir analogias como para propor novas formas de tramas, malhas, estruturas, engenharias, labirintos, caminhos. (...) As redes são formas estruturais que se espelham na sabedoria popular (redes de pesca), no exercício de desenhar (garatujas), nas formas da natureza (ramificações do reino vegetal) e nas complexas abstrações e teorias científicas (teoria do caos) para propor figuras e objetos instáveis, amplos e abertos. Em outros momentos, as dinâmicas da arte determinam um novo espaço de circulação, tanto em um sentido ideológico comum antropológico. Trata-se da ideia de espaço como uma rede de circulação. (Meireles, 2020, p. 73)

Ingold (2015) descreve a existência humana na terra como peregrinação que se desdobra ao longo de caminhos, em que cada um de nós deixa uma trilha que se cruza com outras trilhas a partir do vínculo de uma vida com a de outro, criando nós entrelaçados. Ao exemplificar seu argumento com desenhos, Ingold defende a formação de “uma malha emaranhada de fios entrelaçados e completamente atados” (p. 224) que diverge da ideia moderna de rede, amplamente empregada no universo dos transportes, das comunicações e da tecnologia da informação. A partir da ideia moderna de rede,

Com as tecnologias de comunicação e informação, popularização da internet e dos smartphones, “experimentamos outras dimensões do espaço urbano em uma dinâmica entre real e virtual, colocando a geolocalização, os compartilhamentos e a imagem como eixos que atravessam a paisagem urbana construindo novas formas de representação e outros imaginários. (Jesus, 2018, p. 80)

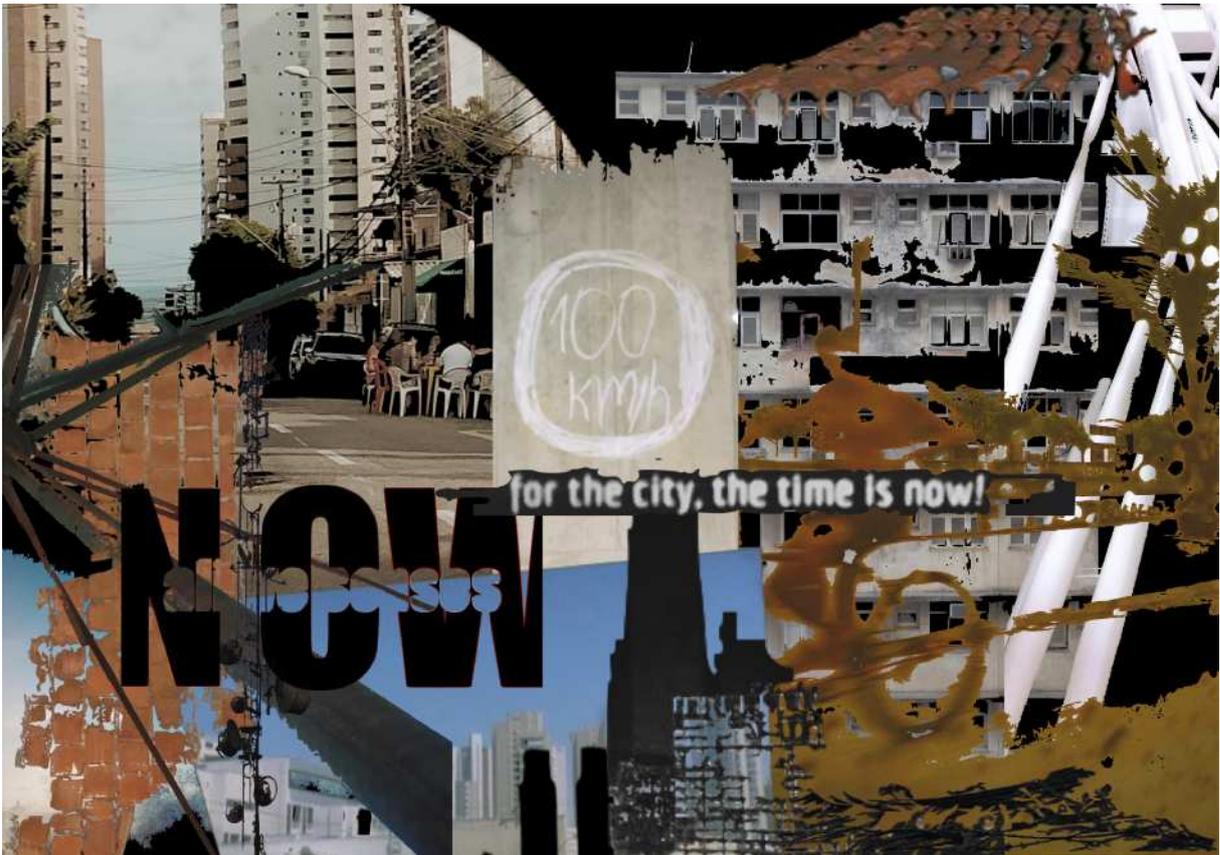
Consciente do caráter conectivo da rede, Ingold (2015), sugere, com a ideia de malha, que “cada fio é um modo de vida, e cada nó um lugar” (p. 224). Matematicamente, sim, a linha reta é a menor distância entre dois pontos; agora, a visualização desta regra me remete à fios tensionados, pouco flexíveis, um amarrado otimizado⁴, embora profundamente frágil de se arranjar unidades vivas e dinâmicas.

Para tratar e dar ambiência à contemporaneidade tecnológica/digital/virtual/computacional, usarei a complexidade da cidade como cenário, plano de fundo do meu discurso (Figura 6). “O espaço urbano e a cidade se tornaram um suporte para receber as diversas formas imagéticas e, ao mesmo tempo os próprios, também se tornaram imagens” (Jesus, 2018, p. 66). Segundo Lemos,

⁴ Sobre a posição de neutralidade recomendada aos cientistas, Ingold relembra que é “a objetividade total é um ideal tão impossível quanto o transporte perfeito, ou mesmo a máquina perfeita” (2015, p. 225).

Sabemos que o urbano não é a cidade, mas a alma da cidade, o conjunto das diversas forças que a compõem. O urbano é o virtual da cidade, aquilo que emerge dos processos de industrialização, de racionalização das instituições, dos meios de comunicação de massa, das diversas redes sociais (técnicas, culturais, políticas, imaginárias). O urbano se atualiza na cidade e a cidade se virtualiza no urbano. (Lemos, 2007, p. 11)

Figura 6: Rearranjo_2. Montagem digital com texturas de materiais de construção retiradas de imagens compartilhadas no antigo perfil no *Instagram*.



Fonte: Elaboração da autora (2023).

A cidade contemporânea, imersa numa opacidade informacional, e mais especificamente a metrópole que se pretende tornar megalópole. Aquelas que estão ficando cada vez mais inviáveis de bancar moradia e de se deslocar entre afazeres. A cidade que vira estrada, com pouco ou nenhum espaço para estar, socializar, acessar o lúdico e o coletivo. Sem tempo, da demora no trânsito, a cidade que nunca dorme. Como discorre Wisnik:

A entidade 'cidade' sempre foi, historicamente, o lugar onde as pessoas moram e trabalham. As grandes metrópoles se formaram, nos séculos XIX e XX, justamente pelo potencial de agregação humana que ofereciam, a partir da proximidade entre 'habitar' e 'trabalhar'. Hoje, no entanto, na chamada cidade pós-industrial, parece que o trabalho produtivo se exilou da cidade, restando-lhe apenas os serviços. Ao mesmo tempo, os lugares de moradia (pobres e ricos) também se deslocaram progressivamente para os subúrbios, descaracterizando os núcleos urbanos como locais de moradia e trabalho. Eles parecem ser agora, cada vez mais, centros de serviço e de consumo. (Wisnik, 2018, p. 64)

Não paro de me assustar com as previsões de migração da população mundial para as cidades. Os noticiários anunciam: *New York* não consegue mais receber imigrantes, *London* vive uma crise de moradia, São Paulo ficará sem abastecimento. “A grande cidade é o lugar da massa, da compressão dos corpos, da multidão, da densidade, e também do anonimato e da solidão.” (Wisnik apus Russso, 2014). Krenak aponta que:

A cidade foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica de vida coletiva em vida privada. É precioso observar que os registros sobre os maias e os astecas falam de uma cultura com muita urbanidade, mas em um sentido expandido. Não evocam propriamente a cidade, mas um modo de ser e pertencer a uma dinâmica coletiva. (...) Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida. (Krenak, 2022, p.70-71)

Reconhecendo que “habitamos cada vez mais o que é essencialmente um *dataspace*, um *environment* telemático, uma realidade virtual” (Venturelli, 2019, p. 209), meu fazer aborda questões de materialidade e virtualidade. Não acho que tenha como falar do espaço hoje, sem considerar o digital. Eu que sou apegada ao chão que piso, utilizo dados na criação provocando-me a uma “transformação digital”. Assim como na cidade, também desejo arrumar modos de andar, ficar, estar, sentar, ver, falar, escutar, jogar e exercitar o digital. Dialogar com o virtual como reivindicação por alguma autonomia frente à tecnologia, para dar vazão às ideias também nesse espaço de disputa, uma vez que:

Os humanos estão cada vez mais vivendo um processo tecnológico de relacionamento consigo mesmo e com o ambiente, seja ele urbano ou rural. Estão cada vez mais sós e isolados em apartamentos, em escritórios e em computadores sob o permanente medo de contato real com as pessoas, ou seja, com o outro. (Venturelli, 2008, p. 119)

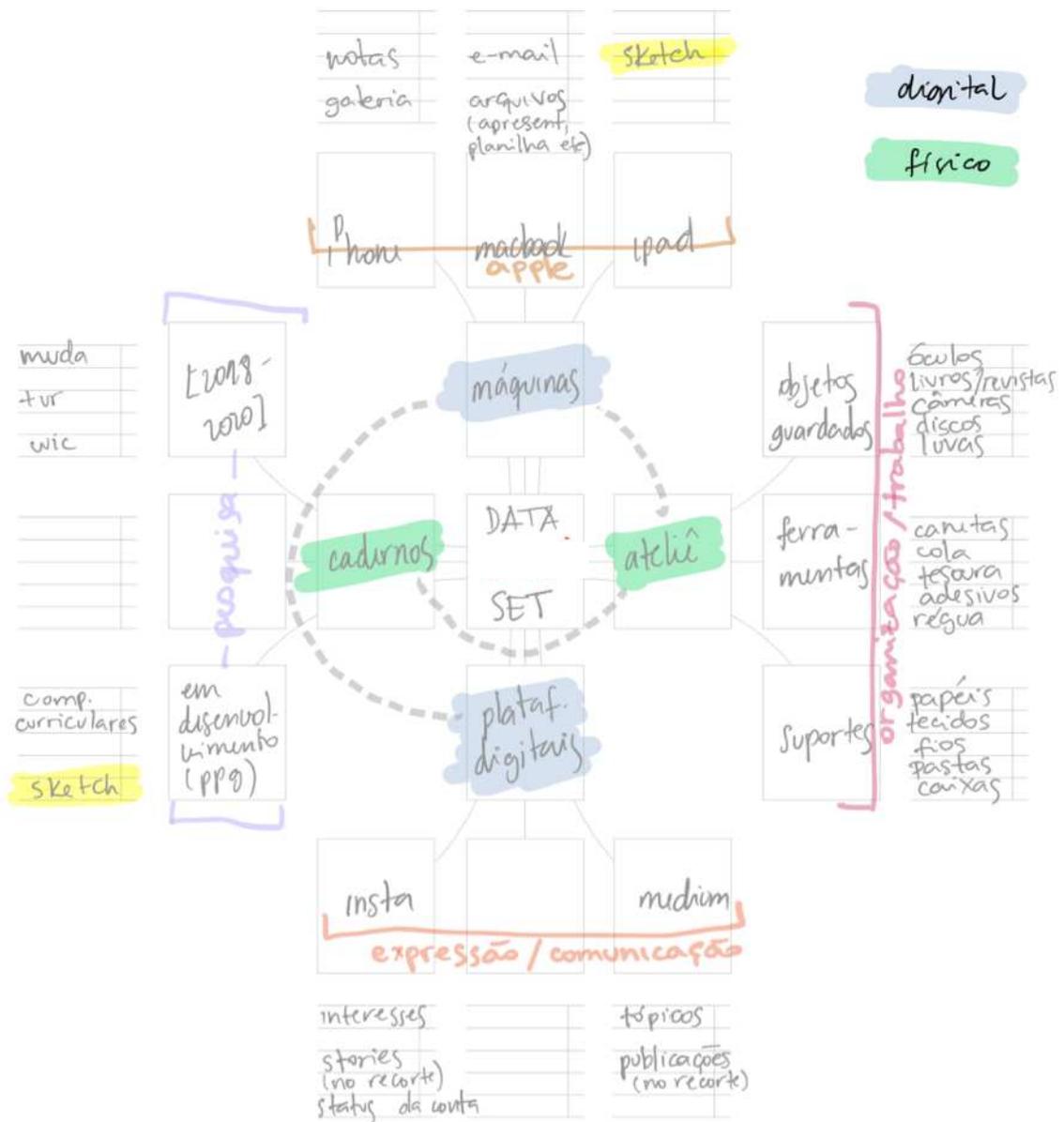
Muito se fala na democratização, disrupção, decepção, desmonetização e desmaterialização que vem com a digitalização. Quero acreditar que, além dos impactos na atenção, motivação, memorização, a vida *online* é também capaz de instigar a imaginação, criação, realização. Em resistência ao isolamento, tenho me interessado por modos de usar o digital como meio para o exercício da cidadania, para o fortalecimento dos atores sociais, para a escuta comunitária e para redistribuição de renda e poder; o digital como ocupação.

4.2 Locais de armazenamento

O conjunto de dados ao qual tenho me dedicado está abrigado em quatro estruturas: cadernos de anotações, máquinas de trabalho (computadores e *smartphone*), plataformas digitais (*Instagram* e *Medium*) e o espaço físico do meu ateliê (Figura 7). Tais fontes são

interconectadas; o ateliê comporta os cadernos e as máquinas em que, dentre outros usos, acesso as plataformas digitais. É possível estabelecer uma diferenciação entre essas estruturas: enquanto os cadernos e plataformas me servem como bloco de notas, ou seja, como lugar de coleta e registro, o ateliê e as máquinas, além de armazenarem tais documentos (físicos e digitais), comportam ferramentas e suportes para processamento da informação espalhada neles mesmos.

Figura 7: Esquema gráfico do conjunto de dados analisados na pesquisa.



Fonte: Elaboração da autora (2022).

4.2.1 Cadernos

Cadernos são usados para anotar todo tipo de dado ou informação: números de telefone, contas a pagar, endereços, lista de supermercado, nome de quem a gente ama, códigos de protocolo, senhas de banco, palavra recém-conhecida, lembrete, memória a guardar. Caderno de registro, *sketchbook*, caderno de estudos, caderno de artista, diário de bordo. Usava cadernos também Da Vinci, Matisse, Oiticica, Paul Klee. Utilizado não só por artistas, como também por cientistas, escritores, arquitetos, engenheiros, psicólogos, biólogos etc, os cadernos podem estimular a criatividade, refletir projetos em ideação, registrar trabalho em desenvolvimento. O caderno, como aquele contado por Céspedes (2022, p. 62-63), “com suas páginas em branco, me atrai e ao mesmo tempo me perturba, como a rua”.

Selecionei inicialmente seis cadernos de anotações dentre os tantos confeccionados e guardados em meu ateliê/escritório, entendendo-os como repositórios de outras pesquisas, reunião de notas para estudo. Dos seis, somente um deles tem folhas pautadas, todos os outros são encadernações de folhas em branco (prefiro estes). Dois possuem formato A6, quatro em formato A5. Lembro bem de quando eles passaram a ser meus: comprei o mais volumoso na minha primeira vez em Lisboa, numa dessas lojinhas de produtos que possuem ao mesmo tempo design agradável e utilidade duvidosa, seduzida pela frase “*DON'T JUDGE A BOOK BY IT'S COVER*” estampada em letras douradas que hoje não se vêem mais na capa; os dois com logos institucionais recebi num *welcome kit* de evento profissional, no Rio de Janeiro, que coincidiu com outro acontecimento profundamente pessoal; os outros dois, com padrões geométricos, comprei numa feira colaborativa em São Paulo; e o de capa vermelha, com a silhueta do *starman* David Bowie, ganhei de presente de um querido amigo e conterrâneo, na minha segunda vez em Lisboa. As páginas rabiscadas remetem, respectivamente, ao período de escrita do TCC em engenharia e simultâneo ao desenvolvimento da Rede MUDA, à formação Mulheres na Ciência e Inovação, ao curso de extensão em Design Para Cidades do Futuro e, por fim, à Conferência Internacional e Escola de Verão Tecnopolíticas para Regeneração Urbana. Cito tais circunstâncias para explicitar os pontos de partida dos cadernos e de seus conteúdos, embora também neles outros assuntos se cruzem: não raro encontrei, ao revisita-los, entre anotações técnicas e especializadas, escritas automáticas de

desabafo, rascunhos de cartas e planejamentos, desenhos livres, intervenções coloridas posteriores ao momento mesmo da nota registrada.

Figura 8: Quadros analíticos a partir de ordenamento e filtragem em cadernos de anotações.



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Examinei os seis cadernos durante quatro meses em 2021 (Figura 8); página por página, observei os conteúdos, reli o que tinha escrito, fui detectando como explorava a bidimensionalidade do papel. Esbarrei com variações de canetas, outros papéis colados ou grampeados às páginas, comentários sobre o trabalho, os deveres, as vontades, o futuro, o passado e o presente. Com notas autocolantes diferenciadas por cores, defini quatro classes de dados que se destacam à minha percepção imediata: práticas e usabilidades no meu cotidiano de trabalho (em verde), formas gráficas que aparecem com frequência (em amarelo), conceitos e palavras-chave (em vermelho) e estruturas de organização da informação (em azul). Tomando em mãos um ou dois cadernos a cada mês, iniciava a avaliação e logo fazia pausas, vez ou outra para contemplar e imergir no que encontrava, depois como intervalo na atividade, retornando a ela após alguns dias. Após algum tempo, utilizei as marcações para orientar-me nos cadernos e recortá-los.

A Figura 9 mostra a digitalização de uma série de colagens confeccionadas a partir dos recortes dos meus cadernos de anotações. Originalmente em papel vegetal, intencionando a sobreposição de camadas, as colagens agrupam assuntos semelhantes entre si (uma folha só de perguntas, outra de bifurcações, outra referente ao futuro, por exemplo). Clicando na Figura 9, um link direciona para a versão digital deste documento. Minha intenção era

experimentar outros *layouts* e ordenamentos entre texto e imagem, que talvez não respeitariam a normativa do formato acadêmico, além de quebrar ligeiramente o ritmo de leitura com outro arquivo (numa composição gráfica menos regrada, incorporar rabiscos, pensamentos soltos e não-lineares). As digitalizações são a versão digital daquilo que sobrou dos cadernos que dispararam meu interesse na pós-produção. Todo o resto, picotado, foi jogado no lixo: um momento significativo não exatamente no instante em que ocorreu e sim mais adiante, desprendida de carregar aqueles blocos de papel; como quem deseja uma conclusão. Optei por apresentar frente e verso dos papéis translúcidos, mostrando o que intencionalmente selecionei e o que conseqüentemente é desvelado no avesso.

Figura 9: Digitalização de montagens manuais a partir de recortes de cadernos de anotação.



Fonte: Elaboração da autora (2022).

4.2.2 Ateliê

No ateliê, procurei por objetos guardados, ferramentas para trabalho manual (em sua maioria, envolvendo as atividades de desenho) e suportes para arquivos. Óculos, câmeras fotográficas, livros, revistas, jornais, atlas, retalhos de tecidos, flanelógrafo, quadros, plantas, luzes, fios, linhas, discos de música, fones de ouvido, caixas, papéis em diferentes formatos e texturas, canetas, grafites, marcadores, pincéis, tintas, colas, pastas, adesivos e tesouras são coisas que

circundam meu espaço de trabalho e que, em alguma medida, compõem o desenvolvimento da criação.

O que chamo de “ateliê” mudou de sentido durante a pesquisa: já foi um lugar definido, espaço de escritório, mas foi se transformando. Morei em 5 diferentes casas nesse período e, às vezes, o ateliê cabia numa caixa: os instrumentos e objetos que entendia como parte da criação foram muito bem embalados para que eu pudesse transportar entre moradias. Não consigo lembrar quem me disse, mas tomo emprestada a frase: “fazer mudança é tocar pelo menos duas vezes em todas as suas coisas”. Com tanta mudança, veio a necessidade de reduzir as coisas e fazer sobrar espaço para caber outras coisas: selecionar, eliminar, encaixotar, transportar, reorganizar. Chamo de ateliê, então, o espaço onde entro em contato com as coisas e, com elas, trabalho na criação.

Até pessoas próximas à mim (e eu mesma), se perdem em saber onde moro. Consigo sem esforço lembrar das casas e das sensações que vivi em cada uma delas, já os números dos endereços e dos apartamentos vão se misturando e me confundindo: 401, 504, 701, 502, 204, 403? Na altura 665, 227, 1990... não guardei essas informações e talvez por elas serem mesmo desimportantes. O que chamo de casa não é o mero posicionamento de uma construção arquitetônica no mapa de uma cidade. Como ingressei no mestrado em meio a pandemia e fiz praticamente todas as atividades de modo remoto, diante da impossibilidade de estar em grupo num mesmo lugar físico, as casas têm sido minhas companheiras de criação. Nesse sentido, “propor uma poética do cotidiano para a contemporaneidade, quando este é dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente o da casa” (Lopes, 2007, p. 83).

Independente do endereço, sou capaz de destacar duas coisas que se repetem em minhas casas/ateliês e inspiram esteticamente meu processo de criação: imagens e livros. Por sorte, acabei morando com preciosas bibliotecas: por exemplo, Jade gostava de edições especiais de livros queridos por ela e ainda lembro da noite em que Vic entrou no meu quarto quase abraçando o livro com curadoria artística de mapas; Nicole e Osmar, mesmo em outro estado, recebiam livros pelos correios e eu, hóspede, me tornava anfitriã abrindo a encomenda, me encantando todas as vezes pelos títulos e dispondo-os na prateleira. Isso quer dizer que, vez

ou outra, numa caminhada entre cômodos das casas que morei, algum livro me ganhava o tempo.

Com a quantidade de coisas a dar conta na vida vivida, contentei-me em olhar as artes das capas, folhear as páginas, abrir numa parte qualquer e ler o que me aparecia, como quem consulta um oráculo. Reconhecia sobrenomes importantes na autoria dos livros, mesmo que alguns nunca os tenha lido: Maiolino, Lispector, de Beauvoir, Abramovic, Wolf, Woolf, Maria de Jesus, Hilst, Angelou, Smith, Coralina, Ranciere, Galeano, Huberman, Debord. Dylan, Carroll, Harari, Hugo Mãe, García Márquez, Veríssimo, Amado, Kundera, Alighieri, Neruda, Wilde, Leminski, Kafka, Baudelaire, Pessoa/Caetano, Guimarães Rosa, Kerouac, Calvino, Baudrillard, Benjamin.

Nas casas, convivi com coleções e mais coleções: Jade e suas conchas do mar, Vic e suas pedras. No tempo que vivi na casa de Oz e Nick, pouco se via minha pessoa na rua. Inventava desculpas para permanecer em casa e continuar explorando as coleções, lamentando o pouco tempo de estadia, Fiz um breve levantamento dos conteúdos das prateleiras e armários: Manoel de Barros, revista zum, paletas de cores em flores, exercícios em aquarela, revista ffw mag!, sopas, conservas, nova culinária nordestina, frutas da América, atlas das cidades, *brazilian style*, fotografia paraibana, fotografia do século XX, *street photography*, muita foto de rua mesmo, de diferentes olhares, fotografia erótica, revista Piauí, fotografia da latino-América moderna entre Brasil e México, fotografia contemporânea, fotografia e poema, fotografia e modernidade, *chinese contemporary photography on urban transformation*, *the itinerant languages of photography*,. Imagens que resistem, imagens impressas enquadradas, imagens contemporâneas, imagem-movimento, imagem-tempo, A Verdadeira Imagem. *Image science*, lendo imagens, *desconfiar de las imágenes*, *los usos de la imagen*, imagem-nua, imagem-sobrevivência Imagem-máquina, imagens de pensamento,, como pensar as imagens, diante da imagem, *estética de la imagen*, o destino das imagens, o trabalho das imagens, imagens apesar de tudo.

4.2.3 Plataformas

“Não seria exagero afirmar que a cultura visual contemporânea é indissociável da produção imagética nas redes” (Beiguelman, 2021, p. 31). “Hoje não somos mais destinatários e

consumidores passivos de informação, mas sim remetentes e produtores ativos. (...) Somos simultaneamente consumidores e produtores. Esse duplo papel aumenta enormemente a quantidade de informação” (Han, 2018, p. 36). Sendo a internet um lugar também de expressão de pessoas comuns, as “páginas pessoais, blogs, fotologs, videologs, fóruns, listas, etc., são lugares de escritura e enunciação do eu, portanto de sua construção” (Bretas, 2010, p. 279).

Fiz *download* de informações contidas nas plataformas digitais *Instagram* e *Medium*. Do extenso volume de dados e metadados extraídos desses *sites*, filtrei aqueles relacionados ao uso das contas, tais como tópicos de interesse, alterações de *login* e perfil (Tabela 1), imagens e textos compartilhados em publicações. Conciliando com o recorte temporal de 2018 a 2020, separei as histórias publicadas (os *Stories* compartilhados no *Instagram* e os textos no *Medium*). Também selecionei as classificações do meu uso nessas plataformas: no *Medium*, ao criar uma conta, o usuário pode eleger temáticas de seu interesse, direcionando a entrega de conteúdos; enquanto no *Instagram*, os tópicos de interesse são definidos a partir da combinação dos cliques, dos contatos e da navegação online, servindo como instrumento para venda e captura de atenção dos usuários, só sendo revelados ao proprietário da conta se este acessar os dados nas configurações avançadas do aplicativo (Meisenzahl, 2020).

Tabela 1: Variação de privacidade em perfil.

público	04:13	12/05/2020
privado	13:54	29/04/2020
público	16:02	03/04/2019
privado	11:01	06/11/2018
público	11:51	22/05/2018
privado	09:22	07/04/2018
público	11:35	01/04/2018
privado	03:59	16/02/2018

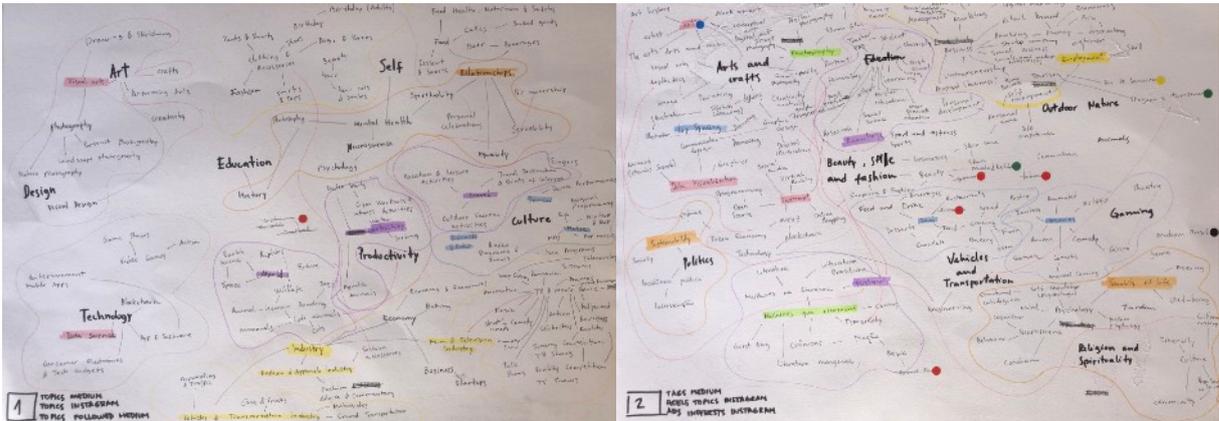
Fonte: Elaboração da autora, a partir de dados extraídos da plataforma *Instagram*.

A cultura do compartilhamento cruza a cultura da vigilância: o que compartilhamos, sejam conteúdos próprios ou reações a conteúdos de terceiros, vai “acumulando dados sobre as pessoas com base em seus gostos e hábitos, que permitirão prever os comportamentos, além de melhorar o direcionamento de seus produtos e propagandas” (Beiguelman, 2021, p. 49). Apesar disso, “os algoritmos mais prevalentes e poderosos de ver-entender em nossa sociedade têm fortes vínculos com a vigilância do consumidor e o militarismo” (Pereira, 2021, p. 153). Por outro lado, as organizações digitais (responsáveis por plataformas e algoritmos que capturam os dados dos usuários) operam em regimes de obscuridade, isto é, desenvolvendo sistemas de difícil compreensão e alta confidencialidade, movidos por interesses políticos e militares (Vianna, 2021).

Decidi por selecionar materiais de plataformas para captar as tendências da vigilância e também por critério formal: a palavra e a imagem como substâncias nesta criação. Recuperando dados de redes sociais também toco na urgência constante que impera nesses espaços digitais, em que o *post* mais recente é o mais valioso (até deixar de ser, passados alguns poucos minutos ou até segundos). Ao abordar a falta de tempo das redes, Beilguelman (2020, p. 21) alerta que “talvez essa iminência de desaparecimento justifique o tom apocalíptico que vem sugerido nos comandos mais elementares de manuseio de programas de edição digitais, que nos convidam a todo tempo a ‘salvar’ arquivos e não simplesmente guardá-los”.

Criei uma planilha em que cada coluna continha os tópicos retirados das seguintes listas do arquivo nas plataformas: *Reels Sentiments Instagram*, *Reels Topics Instagram*, *Topics Instagram*, *Ads Interests Instagram*, *Tags Medium*, *Topics Followed Medium*, *Topics Medium*. Com esses tópicos, fui desenhando esquemas gráficos (Figura 10), aproximando no papel palavras e ideias convergentes, conectando com linhas temas que se relacionavam e compunham um universo comum. Percorrendo a lista dos itens que seriam atrativos à minha ação online e esboçando padrões correlacionais entre eles, pude perceber grupos de assuntos, contextos e questões que, em algum grau, remetem à minha trajetória pessoal fora dos dispositivos eletrônicos. Estão eles em destaque: *Art*; *Art and crafts*; *Design*; *Technology*; *Politics*; *Education* (presente 2x, na frente e no verso da folha); *Productivity*; *Culture*; *Gaming*; *Beauty style and fashion*; *Vehicles and transportation*; *Outdoor Nature*; *Religion and spirituality*; *Self*.

Figura 10: Gráfico de *clusters* em tópicos extraídos de plataformas digitais.



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Por fim, selecionei imagens e textos postados entre 2018 e 2020 das plataformas *Instagram* e *Medium*, entendendo-as enquanto espaço de teste para expressão e comunicação *online*. Algumas imagens e textos dessa seleção foram incluídos ao longo desta pesquisa. A série “Rearranjo” (Figuras 1, 6, 14, 20, 32), por exemplo, trata-se de 5 montagens digitais a partir da seleção e sobreposição de imagens efêmeras compartilhadas durante 24h entre os anos de 2018 e 2020 em meu antigo perfil desativado na plataforma *Instagram* e que hoje existe apenas como uma pasta composta de outras 35 pastas, contendo o total de 1993 itens, em minha nuvem particular. Sendo a imagem digital a sequência codificada de zeros e uns, a técnica de colagem utilizando esse tipo de imagem nada mais é que a combinação de diferentes segmentações de pixels, superfícies que tendem ao nada, virtualidades inviáveis para mãos, olhos ou dedos (Flusser, 2008). A partir delas, capturo qualquer coisa de duradouro, de ainda vigente, naquilo que é instantâneo, publicado todos os dias, generalizado quase-que-automaticamente em meio à massa da superprodução *online*. Insistindo no que as imagens podem dizer, com a série “Rearranjo” faço referência às ideias de futuro, da cidade e da interação humana com as tecnologias (ancestrais e computacionais). A série “Rearranjo” foi pensada como estampa de cartões-postais: produtos artísticos intimamente ligado ao movimento, capaz de cruzar fronteiras, multiplicando ideias, distribuindo informações para outros espaços e tempos. Considerados como materiais pobres e efêmeros, os postais propõem a comunicação através da escrita, ativando a temporalidade não-imediata, estimulando relações entre pessoas, lugares e memórias.

4.2.4 Máquinas de trabalho

Dia desses, esperando por Maria, sentada no bar tomando um coco gelado, escuto um barulhinho engraçado, incomum aos ruídos à beira-mar, mas que ao mesmo tempo me pareceu conhecido. Ao meu lado, em cima de um jardim elevado cerca de 60 centímetros da praça, um rapaz está vestindo óculos de realidade aumentada, pilotando um drone. Notei que absolutamente todas as pessoas ao redor notaram essa presença, estranhando e curiosos e seguindo o drone ou o rapaz com o olhar enquanto passavam. Também comigo: estranhamento e curiosidade, com as máquinas e com o nosso corpo em contato com elas. Noutro dia, visitando uma central de monitoramento, ouvi o coordenador do lugar dizer que o problema ali era que existiam mais câmeras que olhos para analisar imagens.

Machado (1993) comenta que, na abordagem da tecnologia na arte, são extremos os posicionamentos: a exaltação ou rejeição, integração ou conspiração, união que causa salvação ou apocalipse. É perigosa e excludente a ideia de que, após o famoso advento da internet, a tecnologia se torna a resposta para todos os problemas contemporâneos. Ainda que desconfiada do que é dito “inovador”, desafio-me a melhor lidar com os dispositivos tecno-industriais que me cercam, uma vez que “talvez seja mais acertado acreditar que a verdadeira arte de nosso tempo é duplamente motivada pela técnica e pelo imaginário, nascendo portanto de um diálogo produtivo que o artista-engenheiro trava com a máquina” (Machado, 1993, p. 16).

Não é de hoje nossa relação com as máquinas. Com o tempo e o avanço da tecnologia para ampliar a escala produtiva, como não poderia ser diferente, também a sociedade e o consumo foram se transformando. No início, as ferramentas e objetos eram confeccionados de forma artesanal, de acordo com as necessidades humanas. As máquinas nascem no período da primeira revolução industrial: há a inclusão produtiva da mecanização, da força hidráulica e da máquina a vapor. Com a modularização da indústria, as máquinas se alinham numa linha de montagem; Chaplin em “Tempos Modernos”. Chamam de segunda revolução industrial o período da produção em massa, através da repetição de um mesmo trabalho mecânico e do uso da eletricidade.

Nesta pesquisa, entendendo os computadores como minhas máquinas de trabalho, direciono a perspectiva para entre o que chamam de terceira e quarta revolução industriais. A terceira, com os avanços da eletrônica e a chegada dos computadores e a automação; a quarta, com os sistemas ciber-físicos, a internet das coisas (*Internet of Things - IoT*), os avanços na logística, com tudo o que hoje a publicidade gosta de vender junto ao termo *smart* e a inteligência artificial. Sem dúvidas já existem intelectuais, profissionais, confabuladores, especuladores e influenciadores de tendências germinando outras versões da produção: indústria 5.0, no futuro 6.0, 7.0, 8.0 e assim sucessivamente. À mim, no entanto, interessa menos a atualização-da-última-tecnologia-promissora-imperdível e mais o que as máquinas apresentam ao mundo que vivemos. Ao tratar das práticas de trabalho e produção em arte, Rancière diz que:

A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. (...) Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver. (Rancière, 2005, p. 67)

Sendo os computadores produtores e armazenadores de dados, uso-os para mediar meu acesso, por meio da manipulação e da visualização, à materialidade dos dados. Com eles, faço basicamente dois usos: retomo documentos armazenados nas máquinas e produzo novos registros para a pesquisa. Os computadores, inicialmente infraestruturas gigantescas e alocados em espaços restritos, hoje são pequenos, nanos, portáteis, injetáveis; quase invisíveis? Para que ocorram as operações digitais, existe uma imensa estrutura física de cabos, de *hardwares* e de grande consumo de energia elétrica. A conectividade e a datificação, embora remeta a símbolos abstratos, só são possíveis por conta de uma complexa infraestrutura material.

Para acessar, editar e compartilhar esses dados, opereei as seguintes máquinas: um MacBook Pro 2015, um iPhone 8 e (a mais recente aquisição) um iPad 9. Aponto para a presença soberana de equipamentos da Apple em meu trabalho. Com isso não quero elegê-los como melhores que outros do mercado. Ao passo que reconheço certa facilidade no uso combinado de máquinas do mesmo fabricante pela sincronização de atividades e acessos, identifico problemas de comunicação e formatação entre os softwares embarcados no sistema operacional iOS e os demais. Além disso, estou consciente do alto custo financeiro de tais equipamentos, tornando-os pouco acessíveis ao consumo popular, especialmente no Brasil.

5 DADOS COMO MATERIAL CRIATIVO

Tomados como material criativo, os dados sugerem que artistas reflitam sobre como eles podem ser visualizados ou transformados em ato artístico, ou seja, em um comentário crítico sobre o mundo da informação em que vivemos – um mundo supostamente transparente, mas ilegível e que pode ser difuso ou incompreensível pelo não especialista. (Venturelli, 2019, p. 204)

Vamos ter em conta que “os dados se originam da exploração de comportamentos, escolhas e ações pessoais” (Vianna, 2021, p. 124) e de que “os dados tornam-se informações apenas quando são colocados em um contexto interpretativo” (Diamond, 2011, p. 58). Mesmo com formação técnica e incorporada às lógicas computacionais, fui me aprofundando na leitura, no trabalho, na análise e na argumentação a partir e através dos dados, levando para outros ambientes uma discussão muitas vezes restrita a uma bolha especialista na área da tecnologia da informação.

Em *Database as a symbolic form* (1993), Manovich aponta a base de dados como um novo modo de estruturar nossa experiência pessoal e do mundo, uma forma simbólica da era computacional. Na atualidade pós-industrial, grandes entidades econômicas comparam os dados como o novo petróleo (Vianna, 2021); os dados se vendem, então, como o mais importante ativo, recurso valioso a partir da digitalização. Existe, sem dúvida, uma enorme fetichização em torno dessa “matéria-prima”. Usando como exemplo as eleições de Donald Trump nos Estados Unidos e de Bolsonaro no Brasil, Beiguelman (2021, p. 203) reconhece que “politizar a discussão sobre os dados é hoje estratégica (...), mas esse reconhecimento implica também a consciência das materialidades das redes, não só do ponto de vista da sua infraestrutura física, como dos seus fluxos”.

Dados seguem fluxos, estão em movimento e, assim como a vida, tomam sentido ao longo de seu curso: antes que os conteúdos e as mensagens a serem transmitidos, passam a ser considerados a velocidade, o ritmo, a frequência, os intervalos, a natureza das informações complexas (Venturelli, 2019). São frequentemente relacionados a abstrações, nem sempre são nítidos. Apesar disso, podem representar o imaginário do tempo corrente, proporcionando indícios para tornar visíveis situações, cenários e problemas invisibilizados. Tornando-os material criativo, o artista evidencia a onipresença dos dados em nossas vidas; exhibe medidas, números, estatísticas, coordenadas espaciais, variações de temperatura, de luz, de cor etc.

Não adianta só ser “*big data*”. O amontoado de dados depende de computadores, sistemas operacionais compatíveis, operadores de computadores. Fora o resto. É importante que percebamos que “uma unidade de dado já é *big data*” (Almeida, 2021). São dados: seu nome, a coordenadas da área que você ocupa, as instituições, a cidade, as unidades federativas. Os dados vão sendo tabulados em códigos, anos, identificações, ordem alfabética, temas, grupos, números, atualizações, localizações. Os dados possuem um ciclo de vida: são criados e capturados, depois sintetizados e agregados, guardados e assegurados, arquivados ou descartados, acessados, analisados e compartilhados. Manipulando meus documentos e coisas guardadas como materiais para a criação (Salles, 1998), com ações de arranjar, ordenar, combinar e executar operações estruturais, experimentei as etapas do processamento descritas acima. Muito ouvi dizer que a análise de dados deve ser simultaneamente: sistemática, rigorosa, crítica. Ao trazer esse estudo para as artes, ao invés de cálculos matemáticos, abordo estéticas e poéticas na “colocação do mesmo problema de outro modo, em outro campo de atividades, através de uma estratégia diversa de abordagem e desenvolvimento” (Basbaum, 2016, p. 25). Longe de levar os gráficos de barras gerados a partir de planilhas ao patamar de representações inquestionáveis⁵, atento para o ciclo de vida dos dados (coletar, guardar, filtrar, combinar, expor) como parte da vida contemporânea e da forma como temos interagido com o mundo (Manovich, 1998). Abri mão de modelos ultra-computadorizados e adotei a narrativa⁶ para lidar (também de modo sistemático, com rigor e crítica) com conjuntos de dados.

Dados não são neutros: carregam ideias, instrumentos, práticas e contextos. Para este trabalho, mexi com dados e escrevi sobre como eles tem me aparecido, como os tenho visto. Quis produzir coisa qualquer que representasse a imaterialidade ou, pelo menos, as aproximação com essa imaterialidade: a manifestação desse universo em mim. Escolhi meus arquivos pessoais porque, afinal, são esses os dados que, pelo menos teoricamente, são meus e que eu poderia utilizar para o que bem entendesse. Reapropriando-me deles, intenciono “passar de uma cultura do consumo para uma cultura da atividade, da passividade diante do estoque

⁵ Sobre as ferramentas gráficas, Drucker (2018, p. 84) alerta que “as abordagens realistas à visualização pressupõem transparência e equivalência, como se o mundo fenomenal fosse autoevidente e a apreensão dele fosse uma mera tarefa mecânica”. Texto completo disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html#d20872e220>

⁶ Ainda que Manovich (1998) coloque em oposição o formato de banco de dados e o formato narrativo, insisto em contar histórias por serem elas capazes de reunir o que as classificações separam, de constituir relação por meio da atividade em curso (Ingold, 2015).

disponível de signos para práticas de responsabilização” (Bourriaud, 2009, p. 108). Apresento na Figura 11 um resumo esquemático da criação com dados.

Figura 11: Mapa conceitual da criação com dados.



Fonte: Elaboração da autora (2022).

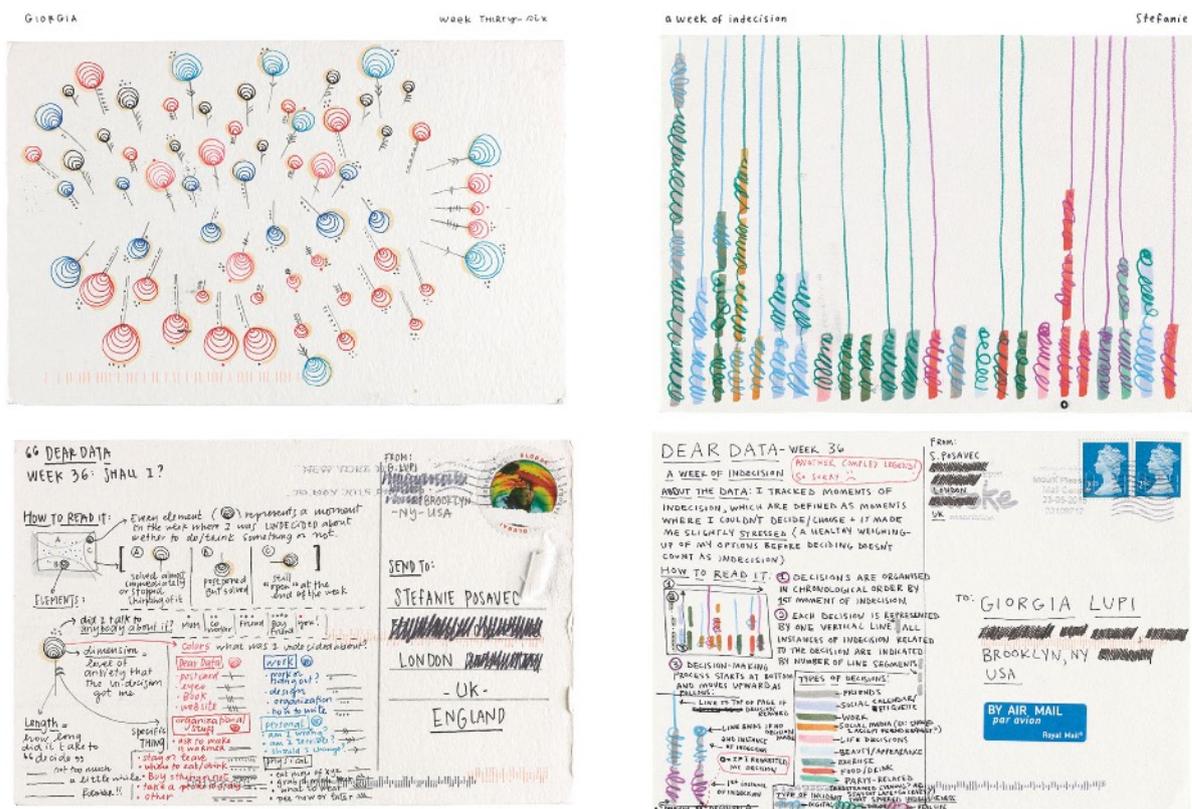
Venturelli (2019, p. 205) pontua que “o artista interessado nos dados como material de sua prática precisa desenvolver uma abordagem crítica sobre as condições técnicas e sociais de produção dos dados”. “A conscientização deriva da nossa capacidade de refletir sobre nós mesmos e nosso ambiente. Podemos estar simultaneamente presentes e distanciados - separados mas conectados” (Sousanis, 2017, p. 130). Nesse sentido,

O “artista” deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto enquanto jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo “diálogo”: troca de pedaços disponíveis de informação. No entanto: o “artista” brinca com o propósito de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto. (Flusser, 2008, p. 122)

Busquei por pontos de contato entre as artes visuais e a ciência de dados, sendo a informação a referência da criação. A cada semana, durante um ano, as artistas Stefanie Posavec e Giorgia Lupi trocaram cartões postais personalizados, desenhados à mão, com a visualização de dados de suas vidas (por exemplo, quantidades de risadas, de despedidas de livros que possuem em casa). A Figura 12 mostra dois cartões, trocados entre as artistas, contendo mapeamentos de indecisões: Giorgia percebeu que se sente melhor quando conta a alguém sobre sua indecisão, adicionando essa informação ao seu gráfico, já Stefanie desenhou a indecisão com linhas de

ruminação e pontuou a única decisão que se arrependeu. A representação dos dados em um lado da superfície do cartão e no verso, detalhes do desenho, legendas e pequenas explicações, além das informações necessárias para a entrega via correios, que eventualmente chegavam a outro endereço. Com as confusões e interferências do cotidiano e dos sistemas de comunicação, as artistas chamam esse processo de *slow data*: uma abordagem que leva mais tempo de coleta e transmissão para a construção de sentido. Como “ver significa ver em relação” (Arnheim, 1965, apud Sousanis, 2017, p. 71), o trabalho manual levou as artistas a revelarem algo sobre si mesmas, “indo além de qualquer registro singular, acrescentando profundidade e personalidade a fragmentos quantitativos de informação” (Lupi, 2018, p. 127).

Figura 12: Cartões trocado entre Giorgia e Stefanie com dados coletados durante uma semana acerca de indecisões em suas vidas.

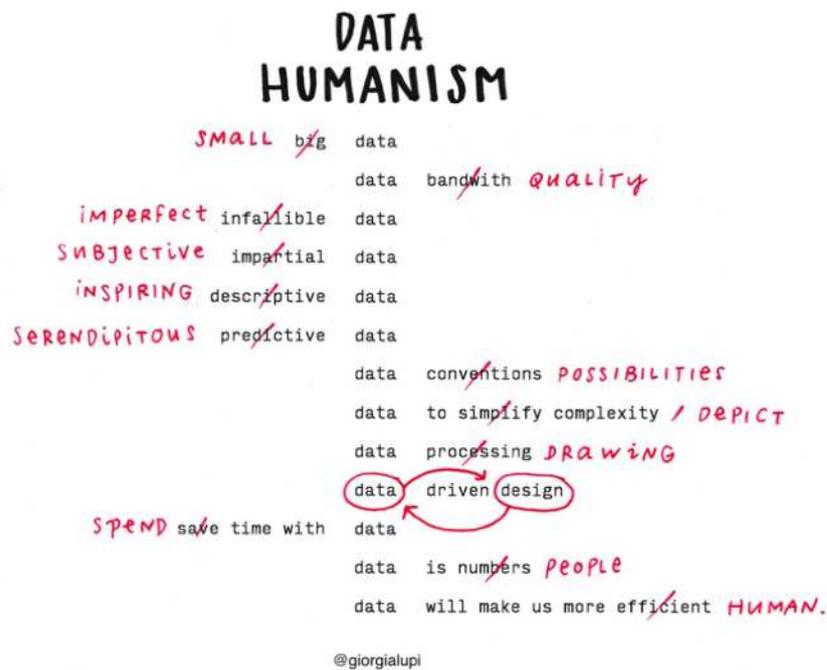


Fonte: *Dear data website* (2022).

Apaixonei-me por esse exercício. Dei sorte e garimpei *online*, por 17 reais, o *Dear Data Postcard Kit*: um produto dessa obra, com reproduções de cartões trocados entre as artistas, exemplares em branco para que duas pessoas repliquem a experiência de desenho e compartilhamento, e um manual de instruções. No manual desenhado, as artistas dão um

passo-a-passo de como coletar os dados: 1. Comece com uma questão; 2. Reúna os dados; 3. Gaste tempo com os dados; 4. Desenhe a imagem final; 5. Desenhe a legenda. Após esses passos, cada um manda seu cartão ao destinatário. Com Giorgia Lupi, designer de informação e uma das artistas de *Dear Data*, o trabalho com dados toma a escala humana e torna-se um manifesto (Figura 13).

Figura 13: Data Humanism - A Visual Manifesto by Giorgia Lupi



Fonte: <http://giorgialupi.com/data-humanism-my-manifesto-for-a-new-data-world>

Aconteceu no espaço Oi Futuro, na cidade do Rio de Janeiro, em 2018, a exposição Existência Numérica. Não estive lá, mas adquiri o livro do evento. Nele conheci e revi diversas vezes dois trabalhos que unem estética, crítica e poética dos dados. Em “O apagar das Luzes” (2018), Alice Bodanzky esculpe pilhas de moedas luminosas com diâmetros proporcionais a valores investidos pelo governo na pesquisa e educação ao longo dos anos. Com a variação de luminosidade (quanto mais luz, maior o investimento), a artista reflete sobre a desvalorização em Ciência e Tecnologia (C&T) no Brasil e cria uma linha do tempo dos cortes orçamentários. Na obra “O discurso do artista” (2018), Luiz Ludwig busca tornar o processo de coleta de dados visível para o público. Na exposição, uma máquina de imprimir recebe informações ininterruptas de um programa de computador que colhe palavras relacionadas à arte contemporânea em websites de galerias, prêmios e artistas. O amontoado

de dados gerados na *web* é representado na continuidade de papel que vai se acumulando cheio de palavras, no contraste entre a velocidade nos fluxos de dados e a lentidão da impressão. Tanto Bodanzky quanto Ludwig tratam da materialidade dos dados em suas obras, trazendo o conceito para o espaço físico.

5.1 Estética da informação

Figura 14: Rearranjo_4. Montagem digital com palavras digitalizadas, embalagens amontoadas, recortes de maquete, jornais e texturas diversas retiradas de imagens compartilhadas no antigo perfil no *Instagram*.



Fonte: Elaboração da autora (2023).

De acordo com Wurman (1991), estamos rodeados por informação em diferentes graus de urgência em nossas vidas, desde aquelas essenciais à nossa sobrevivência até àquelas de dimensão sociológica: são informações pessoais (internas, do funcionamento do nosso corpo), conversacionais (adquiridas por trocas informais), de referência (como é o caso da ciência e tecnologia), noticiosas (transmitidas pelas mídias) e culturais (que determinam nossas atitudes e crenças enquanto sociedade). Wurman (1991) também aponta que, com a era industrial, passamos a tentar resolver todos os problemas com a ideia de “mais” (Figura 14). Mais

estrada e mais policiamento para solucionar problemas de mobilidade e insegurança urbana, por exemplo.

“Longe de serem meros recursos técnicos, as tecnologias da informação vêm provocando alterações profundas no mundo do trabalho, da economia, na área da cultura e na forma pela qual nos relacionamos com o tempo e o espaço” (Arantes, 2007, p. 505). Com elas (as tecnologias da informação), passamos a viver em estado de hipercomunicação - conectividade e acesso a dados na palma das mãos. Apesar disso, “mais informações e mais comunicação não clarificam o mundo; a transparência tampouco o torna clarividente. A massa de informações não gera verdade, e quanto mais se liberam informações tanto mais intransparente torna-se o mundo” (Han, 2017, p. 96). Exponho o empilhamento de meus documentos e registros empoeirados levando em consideração que “mais informação ou um acúmulo de informações, por si sós, não produzem qualquer verdade; faltam-lhes direção, saber e o sentido” (Han, 2017, p. 25).

Segundo Manovich (2008), o termo “sociedade da informação” começou a ser utilizado nos anos 1960 e abrange as mudanças na forma como vivemos, nos comunicamos, interagimos e utilizamos objetos na prática cotidiana em torno da informação. Relaciona-se com transformações culturais percebidas nas ditas sociedades pós-industrial, do conhecimento e em rede. Das configurações midiáticas aos fluxos interpessoais de comunicação, “a experiência contemporânea, estética ou não, dificilmente pode ser pensada sem considerar a noção de rede, que é preponderante em boa parte das experiências cotidianas” (Alzamora, 2010, p. 293).

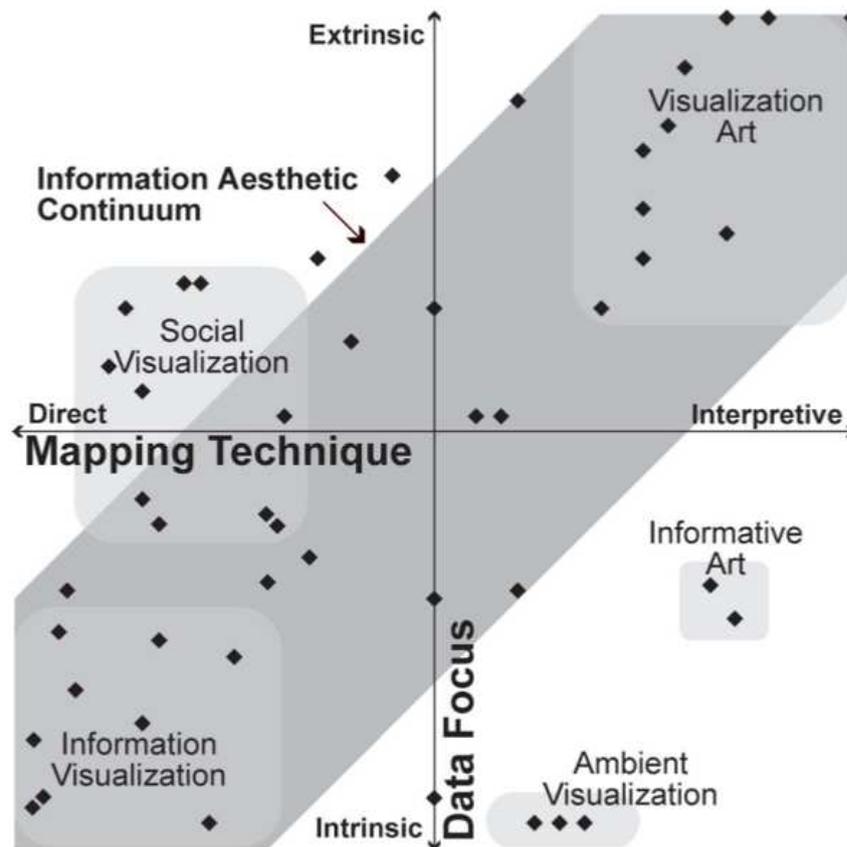
Quando perguntado se seria necessário ter conhecimento da linguagem de programação ou do funcionamento de computadores para compreender a infoestética, em entrevista a Cícero Inácio da Silva, Manovich responde que a “infoestética não tem a ver com programação, computadores, novas mídias, *web* ou cultura digital: é sobre cultura contemporânea em geral” (Silva, 2012, p. 3). Diz ainda que “a infoestética pode se referir à experiência de se viver numa sociedade da informação através do seu design, textura, composição, estrutura, construção, sensibilidade e outras dimensões artísticas” (Silva, 2012, p. 4).

Manovich (2008) define info-estética como as práticas culturais contemporâneas em resposta às novas prioridades da sociedade da informação, ou seja: criar sentido para a informação, trabalhar com a informação e produzir conhecimento a partir da informação. Manovich aponta como problema da infoestética descobrir o que é o novo belo na Era da informação:

Esse novo belo que virá talvez nada tenha a ver com a forma do iMac, ou com as músicas parecidas com máquinas do Kraftwerk ou as formas de bolhas da arquitetura contemporânea. Se não tivermos sorte, será algo que até mesmo as nossas máquinas acharão feias. No ponto em que estamos simplesmente não sabemos ainda... (Manovich, 2012, p. 5)

Fatores como a velocidade e a distribuição da internet, o aumento da criação e do acesso a *softwares*, a facilidade da coleção e compartilhamento de dados, e emergência de habilidades interdisciplinares e da visualidade nas mídias favoreceram o crescimento e a importância da visualização da informação e, mais especificamente, da estética da informação na cultura (Lau & Moere, 2007). A partir do modelo (Figura 15) proposto por Lau & Moere (2007), é possível fazer distinções entre estéticas da informação, considerando a técnica de mapeamento e o foco dos dados.

Figura 15: Categorias dentro do modelo de estética da informação.



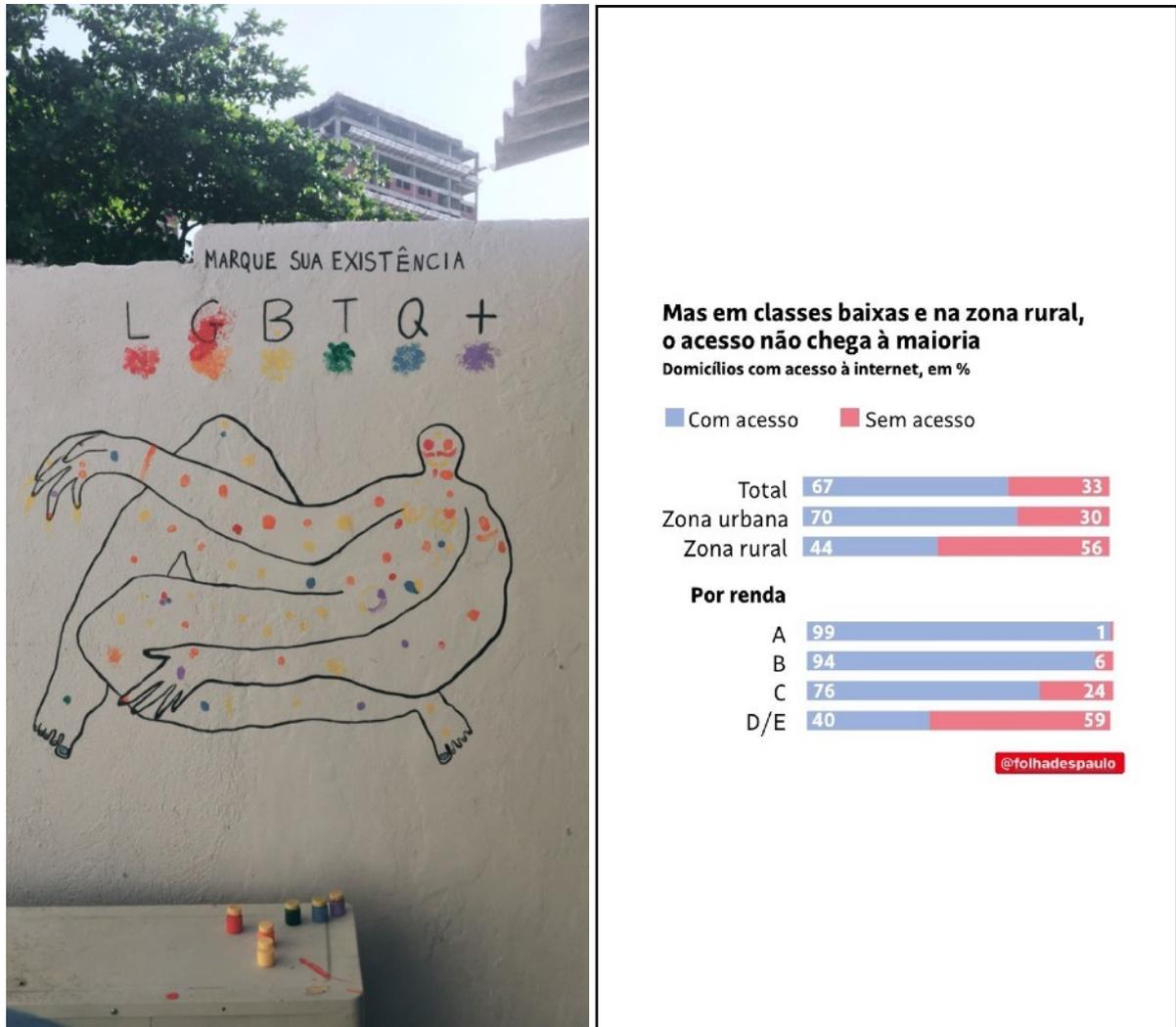
Fonte: Lau & Moere (2007)

Entende-se por técnica de mapeamento o processo de tradução dos valores dos dados a uma representação visual, podendo ser direta (isto é, mais sistemáticas, ligadas à cognição visual, utilizando preceitos da *gestalt*, por exemplo) ou interpretativa (que consideram decisões subjetivas e influências estilísticas, adotando inspirações em diferentes disciplinas) (Lau & Moere, 2007). Nos mapeamentos diretos, o usuário é capaz de reverter a informação representada visualmente em um conjunto de dados; é possível regressar a visualização a valores e padrões em outros formatos, como planilhas por exemplo, o que não acontece nos mapeamentos interpretativos. Por *data focus* entende-se a habilidade de facilitar a comunicação e disseminação da informação, ou seja, como a visualização permite que o usuário alcance as intenções depositadas na representação. O foco dos dados pode ser extrínseco (invocar reflexão pessoal, significado por trás do contexto) ou intrínseco (proporcionando ferramentas funcionais, suporte a atividades do usuário e disseminar informação).

Para melhor compreensão do modelo descrito no gráfico da Figura 15, traço paralelos entre duas imagens resgatadas do arquivo exportado do *Instagram*. Na Figura 16, agrupo duas imagens com estéticas informacionais. Ambas, ainda que de modos diferentes, servem para tratar dos dados e do imaginário de conectividade. O corpo pintado na parede é o espaço para coleta de presenças LGBTQ+. O público interage com a obra de forma anônima, deixando sua marca com as tintas à disposição. Ainda que seja possível, a partir da legenda de cores, contabilizar quantas entradas existem para cada letra da sigla da comunidade, o intuito é evidenciar essas existências; a visualização para a representatividade naquele espaço. Na imagem ao lado, mostro o print de tela que exibia um gráfico⁷ de barras indicativo do percentual de domicílios com e sem acesso à internet, com cruzamentos a partir da renda e do território. O gráfico, neste caso, dá uma informação direta e desempenha a utilidade prática de transmitir uma análise do cenário digital no Brasil, isto é, a falta de acesso a grupos de classe social baixa e daqueles localizados em zonas rurais.

⁷ Procurei e não achei a matéria original desse print. Para ler mais sobre exclusão digital no contexto brasileiro, indico: SILVEIRA, SA. Para além da inclusão digital: poder comunicacional e novas assimetrias. In: BONILLA, MHS., and PRETTO, NDL., orgs. Inclusão digital: polêmica contemporânea [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 49-59. ISBN 978-85-232-1206-3.

Figura 16: Imagens publicadas como stories na plataforma *Instagram*. À esquerda: Fotografia de muro traseiro do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFC, em Fortaleza. À direita: Recorte de matéria jornalística publicada pelo jornal Folha de São Paulo acerca da exclusão digital.



Fonte: Acervo da autora (2018 - 2020).

5.2 Desenho como instrumento de pesquisa

João me indicou, e Gustavo me emprestou, o livro “Desaplanar”, de Nick Sousanis. Desaplanar é uma tese de doutorado, a primeira tese em quadrinhos da Universidade de Columbia (EUA). O autor comenta que as palavras são tradicionalmente reconhecidas como ferramenta para o pensamento, capaz de explicar, enquanto a imagem “há muito tempo é segregada ao reino do espetáculo e da estética, marginalizada na discussão seria como mera ilustração que apoia o texto - nunca vista em pé de igualdade” (Sousanis, 2017, p. 54). Os quadrinhos trazem reflexões poéticas-filosóficas sobre existência e percepções do mundo, defendendo a imaginação e o olhar sempre fresco para as realidades. Ao final do livro,

Sousanis apresenta rabiscos da sua tese em construção: o primeiro mapa mental em 2011 e mapas de trabalho dos capítulos entre 2011 e 2014.

Neste trabalho acadêmico também uso o desenho⁸ como método de apreensão e organização do pensamento; para capturar ideias e perceber a transmutação delas. Aproximo-me da hipotetigrafia, termo que descreve “processos não visíveis diretamente, mas apenas hipotetizáveis com base em dados fragmentários recolhidos experimentalmente” (Massironi, 1937, p. 149). Utilizada na simulação, exemplificação e na criação de modelos científicos, geralmente através de pontos, linha e formas geométricas, a hipotetigrafia tem como característica própria a representação gráfica dos percursos mentais. Tais elaborados gráficos possuem aspectos conectivos e reconstrutivos, ou seja, atuam prevendo e interpretando ligações entre dados separados. “O artista, muitas vezes, recorre a outras linguagens como elementos auxiliares do percurso. São códigos pessoais, como, por exemplo, o uso de flechas ou determinadas formas geométricas que passam a ter um determinado valor naquele processo, para aquele artista” (Salles, 1998, p. 118).

Massironi (1937) atenta para o caráter aberto do desenho: há a intenção do emissor e consequentemente escolhas estruturais dos meios em que ele se dará. Ainda segundo o autor,

Ao considerar um objeto complexo como o corpo, como uma máquina, ou como uma cidade, dou-me conta de que não existe nenhum tipo de representação que chegue para resumir e significar a sua complexidade. Mas desse objeto poderá ser produzido um número quase infinito de desenhos, cada um dos quais veiculará uma parte do conteúdo. (Massironi, 1937, p. 92)

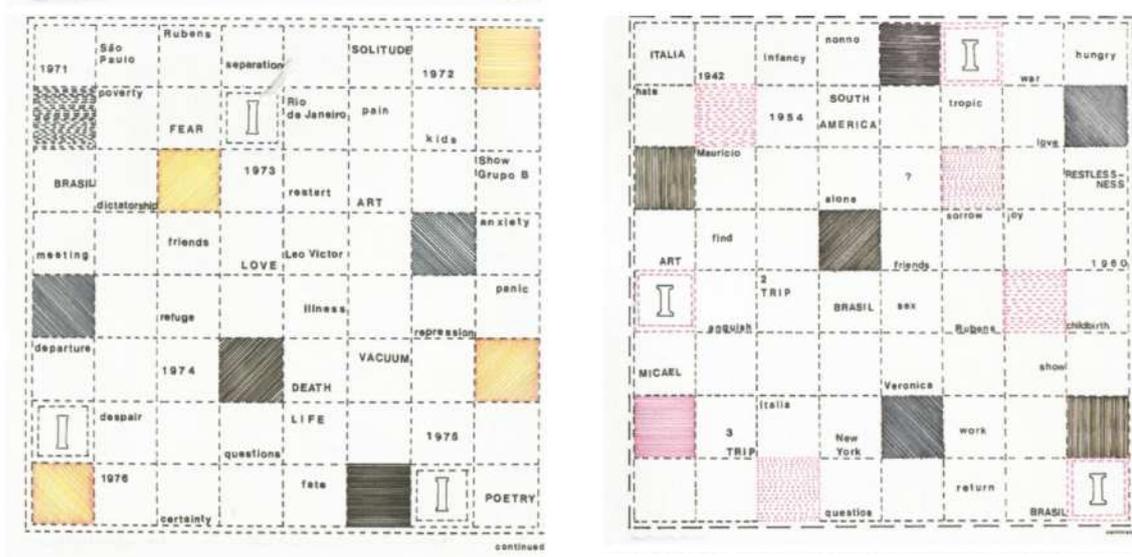
Utilizei ferramentas de visualização para incorporar ideias e conceitos de cenários futuros. Além de imagens, mapas, diagramas e objetos, com frequência rabisquei *sketches* e rascunhei “visões”, na busca por motivar, engajar ou estabelecer histórias e perspectivas compartilhadas. Refiro-me a *sketch* como desenho simples que ajuda na visualização rápida das características centrais de uma proposta, sendo utilizado na interpretação de uma ideia e para a comunicação de *insights* (Meyer, 2009). Não dei continuidade a muitos desses *sketches* e me perguntei sobre a relevância deles em meu processo criativo: percebo-os agora enquanto práticas de transformação e transição da materialidade, exercícios para tornar minimamente concreto o universo impreciso no qual estou mergulhada.

⁸ Por desenho, considero, além das anotações gráficas, rascunhos de escritos, fotografias, montagens e outros projetos que envolvam o ato de testar a visualidade dos objetos que venho trabalhando em pesquisa.

Quando falo de “visões” neste texto, não proponho uma profecia. Ainda que existam (e eu até conheça alguns) métodos de simulação, tendências e prospectivas, trato aqui as visões como imaginação, sonho e/ou neurose diante do cenário informacional. Considerei “visões” também os projetos, as idealizações do presente e os desenhos de futuro: narrativas construídas, alimentadas, compartilhadas, propagadas e, pelos mais diversos motivos, reforçadas socialmente. Visões são visualizações mentais imaginárias, criações não-físicas que auxiliam que o conhecimento seja transmitido ao longo do tempo e do espaço (Meyer, 2009).

São referências estéticas os desenhos para fins comunicativos-informativos, tais como infográficos, ilustrações, projeções, murais urbanos, interfaces digitais. Como exemplo de artista que usa do desenho para evidenciar processos, Anna Maria Maiolino, no contexto da repressão militar, com seus *Mapas Mentais* (Figura 17), cria topologias afetivas que não se deixam resumir pelo saber racionalista e tecnocrático, fazendo uma cartografia crítica do período de ditadura no Brasil.

Figura 17: Anna Maria Maiolino. Capítulo 1 e Capítulo 2, Série Mapas mentais, 1974.



Fonte: MELENDI, M. A.; AZEVEDO, M. Caderno de Imagens. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 220–232, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15455>. Acesso em: 5 nov. 2022.

A priori sem pensá-los como obra, Mark Lombardi começou a esboçar diagramas para entender conexões entre assuntos e organizar informações para produções intelectuais (Figura 18). Com seus desenhos entre o estético e o informativo, as “estruturas narrativas” de Lombardi expõem graficamente interações políticas, sociais e econômicas em eventos

contemporâneos, dando visão da possibilidade nas informações complexas. Sobre a contribuição do trabalho de Lombardi para o futuro do design, Ben Fry cita dois pontos:

O primeiro é que devemos manter uma visão humanista dos dados, confiando em nossas próprias faculdades para contar uma história. Em segundo lugar, para melhorar o discurso em torno dos dados, precisamos renunciar ao nosso fascínio pelo intrincado e complicado, e aprender a jogar fora as coisas. (Fry, 2014, p. 69)

Figura 18: Mark Lombardi. Untitled, 1994.



Fonte: [Acervo Mark Lombardi disponível no site do Museum of Modern Art \(MoMA\)](#).

5.3 Visualização artística de dados

A função da arte / 1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levo-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu olhar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— Me ajuda a olhar! (Galeano, 1940, p. 15)

“Na passagem do real para o virtual encontramos a imagem, cujo tempo e espaço são, por mais sofisticados que eles possam ser, imagens: meios de dizer, de ilustrar, de explorar, de

distrair” (Venturelli, 2011, p. 23). Dos desenhos artesanais àqueles produzidos por máquinas, cientistas e artistas inventam modos de ver para traduzir complexidades, interações, relações, conexões, também para medir, quantificar, aproximar ou despertar. Como diz Sousanis através de seus quadrinhos e escritos:

Para sondar mais e enxergar ainda mais, foram construídos instrumentos potentes. Isto, por sua vez, levou a operadores com instrução cada vez mais especializada, que direcionaram sua visão para alvos mais específicos. O estreitar do foco levou à fragmentação - uma sucessão de projetores individualizados. As divisórias cresceram, erigiram-se fronteiras, desenharam-se territórios, delineando províncias de exclusão, marcando territórios, esculpam-se regiões, definiram-se campos. Domínios isolados ganharam muros, e a comunicação interfronteiras foi reprimida. Cada um fechou-se em si, buscando trajetos à parte para chegar à compreensão. (Sousanis, 2017, p.35)

Visto que “a mudança de lápis para computadores não afetou a ideia central da visualização: mapear algumas propriedades dos dados em uma representação visual” (Manovich, 2018, p.35), “a imagem assume, com o tempo, um papel importante como embrião imaginário da criação científica e como a regra particularizada de uma lógica, de uma estratégia, de um método de invenção” (Venturelli, 2011, p. 60). “As imagens tornaram-se as principais interfaces de mediação do cotidiano” (Beiguelman, 2021, p. 18) e, diante da superprodução digital, ou seja, da enorme oferta e do grande volume de informação através das telas, se faz importante ressaltar que as imagens digitais não são meras versões, constituídas de outros materiais, das imagens tradicionais. “São imagens computacionais e vale insistir: carregam informações que vão das coordenadas geográficas de onde foram capturadas até a identidade de quem as fez, seus equipamentos e como e quando foram compartilhadas” (Beiguelman, 2021, p. 133).

A computação gráfica, portanto, lida com o processamento de imagens na fase de geração e pós-processamento, interessando aos artistas por possibilitar a visualização de objetos que estão ainda em projeto ou fora da nossa percepção visual, além da percepção dos objetos que não se encaixam na realidade tridimensional (Venturelli, 2011). Com a visão computacional, vem à tona a normalização de pontos de vista, através da padronização de perspectivas, cores, disposição dos *pixels*, coordenadas geométricas e modularização de dados imagéticos previamente rotulados; a previsibilidade maquínica impactando na forma de perceber a realidade. Para Beiguelman (2021, p. 235), “estamos vivendo a paradoxal situação de potencialmente criar a mais rica e plural cultura visual da história, pela democratização dos meios, e mergulhar no limbo da uniformização do olhar”.

Ao debater a visão computacional, Gabriel Pereira relembra uma frase do pintor Henri Matisse: “Ver é em si uma operação criativa, exigindo um esforço” (Matisse, 1954) e apresenta três sugestões para ver-entender algoritmos de maneira alternativa: 1) a necessidade de um olhar desobediente; 2) a importância de enfrentar os erros, falhas e ineficiências desses sistemas, tanto como um sinal de suas limitações quanto como uma forma de pensar o diferente; 3) mais do que nunca, considerar: o que devemos nos recusar a construir/criar/desenvolver? (Pereira, 2021). Diz isso ao falar da sociedade civil tomando posse de bancos de dados públicos, alertando para a imprecisão e tendenciosidade de ferramentas tecnológicas e modelos estatísticos, além de convidar-nos a agir no desmonte de futuros que não desejamos.

“Com o digital, os modelos de visualização e de tangibilização de informações parecem se aproximar de processos cognitivos que envolvem o raciocínio, a memória, a experiência, o aprendizado e os afetos” (Hanns, 2014, p. 275). “Na visualização, o artista se apropria de dados e técnicas utilizadas para racionalizações de caráter científico, subvertendo-as em função de uma expressão particular. A informação é transubstanciada em poética” (Kosminsky, 2012, p. 40). “Contrariando as técnicas de visualização desenvolvidas na época do Renascimento, que tinham no olhar do sujeito único e imóvel seu foco fundamental, as tecnologias informacionais ligam-se a um sujeito em trânsito, em constante movimento” (Arantes, 2007, p. 506). Minhas visualizações pretendem tentar capturar a vida em movimento, portanto, uma estética do tempo, já que “ainda hoje, início do século 21, o tempo e o movimento, seu principal componente, tornaram-se a nossa maior realidade e são os elementos responsáveis pelas profundas metamorfoses no nosso modo de visualizar o mundo exterior, tanto no plano estético quanto no plano perceptivo” (Venturelli, 2011, p. 21).

Busquei por visualizações de dados que permitam a compreensão de contextos e relações, além da explicitação de seus valores quantitativos. Ao esboçar e propor visualizações para os dados do meu processo de criação, reforço a posição fundamental, e não somente acessória, da estética na percepção dos conjuntos de dados contemporâneos (Diamond, 2018). Trago a Figura 19 como exemplo da relação entre dados e percepção. O poema intitulado algoritmo, disposto em uma diagramação diferente da convencional linha reta, carrega informações sobre o próprio conteúdo do texto. Além do assunto, a forma do texto também abre possibilidades para a compreensão do tema.

Figura 19: Poema de André Lemos, diagramado com software de Katherine Ye.

Algoritmo

Algo dita o ritmo,
Linguagem que é, rito
Previsto e construído.

Algo escapa ao dito
Rito quando inscrito,
Provocado e agido.

Algo é o outro descrito
No script constricto
Programado e banido.

Algo se perde no risco,
Premonição
Dos acidentes inaudível
benditos.

Algo interpela o ritmo,
Nas bordas e nos atritos,
Algozes dos algoritmos.

Algorithm

Something sets *the* pace,
A language, a foreseen
Rite built and traced.

Something escapes the spoken
Rite when *it is* provoked,
Enacted and written.

Something is the other prescript,
In *the* constrained, banned
And programmed script.

Something is lost in brisk
Inaudible premonitions,
Deflections of blessed risks.

Something challenges *the* rhythms,
Friction at rough edges,
Garroters of algorithms.

5.4 Minha imagem roubada⁹

Usualmente, o romantismo do século 19 tratava as obras de arte como manifestações da biografia espiritual do artista, ao passo que o modernismo do século 20, de uma espécie mais austera, insistia em separar vida e arte. Entre esses dois extremos do passado, a abordagem mais sensata é indagar o que da de vida pessoal na obra - ou seja, as circunstâncias, os acontecimentos e as reflexões da experiência do artista que ele transmuta numa forma expressiva e significativa para outros que vivem de maneira diferente. (Struth & Sennett, 2013, p. 112)

Quando não sei dizer, a arte diz por mim. Tenho lembrança de ter começado a identificar-me em letras de músicas, com formas desenhadas em quadros, com cenas em filmes e também com reuniões de palavras escritas já na infância e adolescência. A arte sempre me inspirou, mesmo que eu não fizesse dela trabalho ou estudo formal. Não quero ser profundamente romântica em meu discurso (já sendo), mas em determinados momentos o compromisso nesse trabalho era em mim a lembrança (e a manutenção prática) de uma decisão consciente de fazer algo por mim. Tendo a a ver todos os estímulos no sentido da criação como, em si, doses de vida.

Simultaneamente motivo e manifestação, o estado de crise é cenário não só desta pesquisa, mas também condicionante que influencia a estética no contemporâneo, um contexto “profundamente marcado pelo desaparecimento do sujeito social, tragado pela uberização da vida e na encruzilhada do Antropoceno, que corrói as perspectivas do futuro” (Beiguelman, 2021, p. 144). Sobre isso, Beiguelman (2021) entende a retomada do imaginário da ruína como desdobramento estético de um mundo cada vez mais assombrado pela iminência da catástrofe. “Pixalizadas, corrompidas, fragmentadas, as imagens trazem todas as marcas das interrupções contemporâneas: exílio, nomadismo, deslocamento e falhas de conexão (sociais e afetivas, sobretudo)” (Beiguelman, 2021, p. 161).

Para Flusser (2008, p. 28), “a informação é a resposta que o homem lança contra a morte”. Krenak diz, e eu concordo com todo meu corpo, que estamos viciados em modernidade. “A maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos em matéria para além dos nossos corpos. Isso nos dá sensação de poder, de permanência, a ilusão de que vamos continuar existindo” (Krenak, 2020, p. 17).

⁹ O título dessa seção faz referência à música da banda cearense Cidadão Instigado, acessível em: <https://open.spotify.com/track/6CP5erIxXIZIee9CIRgI1k?si=490a0d6373cf45a8>.

Em outra época, costumava pensar no desenvolvimento de alguma ferramenta automatizada para aprimorar meu trabalho: imaginava um algoritmo que facilitasse a gestão dos meus arquivos digitais, que me auxiliasse a sistematizar documentos, capaz de identificar na memória digital o que era importante e aquilo que poderia ser jogado no lixo. Um projeto de *bot* que, embora não esteja necessariamente vinculado a um gênero específico, “escolheria” por fazê-lo mimetizando uma mulher: seria minha nova assistente virtual. Mesmo uma Alexa, Siri ou Samantha¹⁰ particular precisaria ser configurada para discernir o que manter e o que deletar de meus computadores.

Em fevereiro de 2018, publiquei um vídeo como *Stories* no *Instagram*, circulando com linha branca luminosa uma frase perdida/achada do livro *Aqui Estou* (2017) de Jonathan Safran Foer: “Sabia que só ficamos com aquilo que nos recusamos a soltar”; um exemplo de lembrança que, contrária ao recurso na qual foi compartilhada, dura mais que 24 horas em mim. Quando adquiri e preenchi os cadernos, quando juntei notas soltas em pastas, objetos avulsos em caixas, quando publiquei textos ou compartilhei imagens em redes sociais, enfim, enquanto coletava esses materiais que aqui retomo como justificativa para a criação, não tinha em mente que no futuro eles me serviriam como recurso artístico. Por mais que acreditasse desde o início que as informações ali contidas poderiam ser reprocessadas, reprogramadas ou pós-produzidas, não imaginava a intensidade cognitiva e emocional da atividade de resgate (e seu poder de ressignificar memórias). Percebi-me, vez ou outra, tentando acelerar o ritmo da escrita e das reflexões, até notar que seria em vão exigir produtividade tal qual aprendi a calcular para máquinas: por tratar de coisas minhas (pedaços de vida vivida e sentida na pele), percebo neste texto a forte influência de um tempo emocional, responsável por ditar ritmo e compasso próprios.

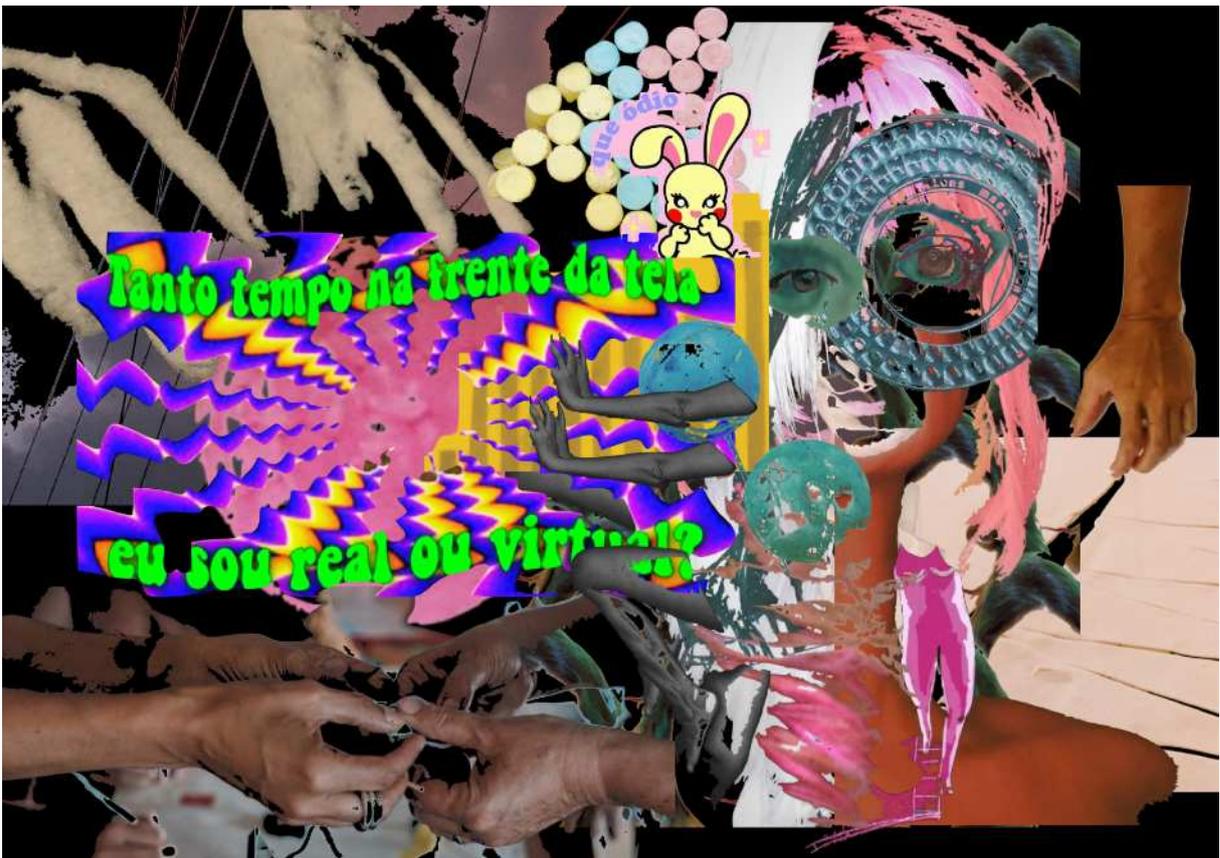
Levando em consideração que “sem a inserção da arte no cotidiano não teríamos nos aproximado da tecnologia” (Venturelli, 2011, p. 162), utilizo ferramentas e elementos recorrentes em meu dia-a-dia para a construção desta pesquisa. Assim como Lopes (2007, p. 87), também estou interessada em uma poética do cotidiano como uma arte do comum, que encena um real como “espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um

¹⁰ Me refiro às assistentes virtuais da Amazon, da Apple e à inteligência artificial no filme *Her* (2013). Trago esse assunto como “escolha” já que a voz sintética feminina é frequentemente utilizada nesses dispositivos como estratégia para uma abordagem mais acolhedora da interface, ou melhor, como reforço ao papel de servidão e subserviência historicamente direcionado à figura da mulher (CONSIGLIO, 2021).

corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena”.

Beiguelman (2021) diz que “sentiremos saudades do tempo em que invasão de privacidade significava manipular informações relacionadas à nossa pessoa jurídica e física” (p. 118), uma vez que agora são informações que vem do nosso corpo e da nossa experiência de ir e vir na cidade que passam a ser codificadas por computadores. Consciente de que “a era digital é marcada pelo *disembodiment* não apenas do corpo, mas também das noções de objeto e materialidade em geral” (Venturelli, 2019, p. 205), coletei, de modos mais ou menos rigorosos, os registros do meu cotidiano.

Figura 20: Rearranjo_3. Montagem digital com olhos e câmeras, corpo feminino, manualidades, tons pastéis e neon retirados de imagens compartilhadas no antigo perfil no *Instagram*.



Fonte: Autoria própria (2023)

Certa vez me perguntaram onde estou nesta pesquisa. Quis achar graça. São meus os arquivos; sou eu quem os selecionou, filtrou, rearranjou e montou; relato situações que aconteceram comigo; exponho questões que chegaram à mim. Autonomia, autocontrole, auto-

retrato, autoanálise, autopoietica, auto-formação, autoconhecimento, autogestão... Estaria sendo autocentrada? Tem tanto de mim nessas páginas (Figura 20), mais do que imaginei ser permitido em trabalhos científicos. Observando meus arquivos¹¹, passei em memórias, volumes de informações, ferramentas de processamento, novos vocabulários e em um intenso investigar do que faço, como faço e porquê faço. Quase desconfortável com tanta intimidade, criei interpretações dos dados coletados em meus arquivos pessoais para provocar comparação, aproximação, distanciamento, afinidade e estranhamento; em resumo: para criar relações com o outro que encara as pós-produções apresentadas. Falo de coisas minhas para testar conexão.

Nurit coloca que “quando as mulheres começaram a fazer ciência de forma sistemática e entraram, oficialmente, nas instituições de pesquisa, pelo menos duas coisas aconteceram: novas perguntas sobre questões antigas de pesquisa foram feitas e novos temas de pesquisa surgiram” (Nurit, 2019, p. 24-25). Passei a procurar ativamente por artistas e autoras mulheres. Na última vez em São Paulo, fui à livraria Rabo de Gato e saí de lá com um livro que me chamou a atenção pelo título: *Caderno Proibido*, de Alba de Céspedes. No posfácio do livro¹², Mariella Muscariello, pesquisadora e professora de literatura italiana, analisa o trabalho de reorganização e inventário de arquivo de Alba de Céspedes em um trabalho de escrita que é tanto criação de mundos possíveis quanto prática de autorrepresentação. “O arquivo representa o testemunho de seu modo de trabalhar, mas também onde estão contidas as ‘provas’ (evidence) de sua liberdade, porque, para Alba, a escrita é o instrumento através do qual se realiza sua independência e se constrói sua identidade de mulher livre” (Giuva, 2005, p. 385).

Em conversa caminhando até o local onde almoçaríamos, dia desses, Bia me fez pensar em mim enquanto comentava sobre uma artista que passou a vida escrevendo diários e que, em certo momento, decidiu compartilhar o que escrevia. “Ela foi publicando os escritos e o que ela escrevia eram diários”, ouvi acenando positivamente como quem se reconhece no ato de

¹¹ “*We turn our own lives into an information archive by storing our emails, chats, sms (short message services), digital photos, GPS data, favorite music tracks, favorite television shows, and other ‘digital traces’ of our existence.*” (MANOVICH, 2008, p. 2)

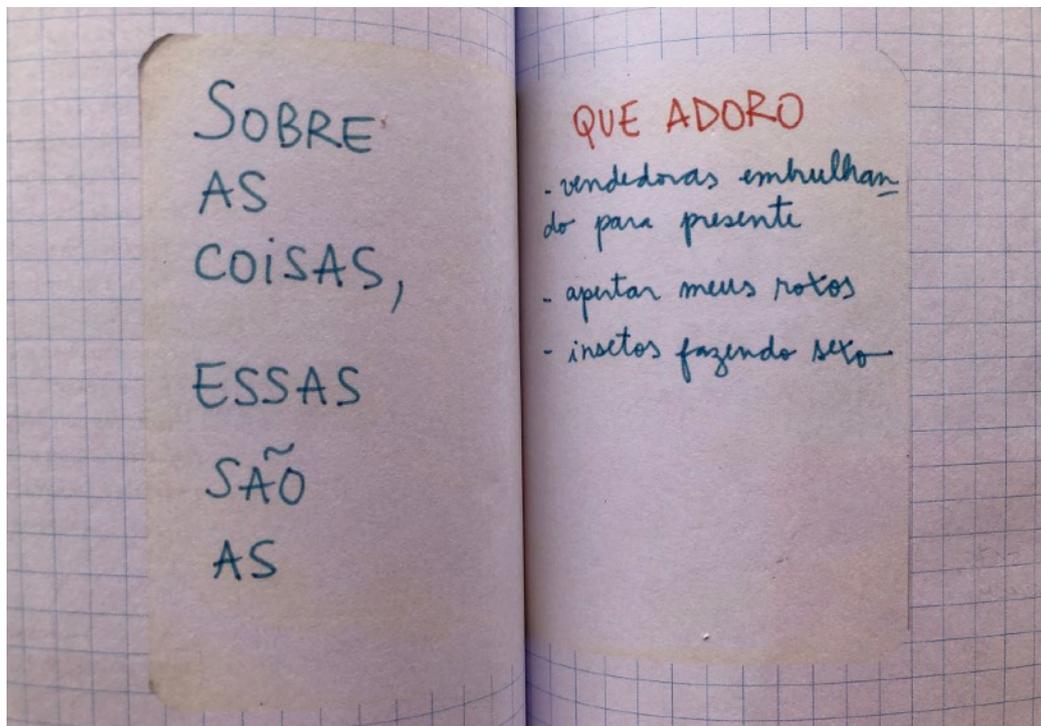
¹² Texto publicado originalmente sob o título “*Oltra la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*”, em Rossella M. Riccobono (Org.) *A Window on the Italian Female Modernista Subjectivity: From Neera to Laura Curino*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

registrar o dia-a-dia. Quando escrevo sem que seja para cumprir uma tarefa demandada por terceiro, costumo fazer diários e cartas. Vem daí o componente autobiográfico deste trabalho:

Voltamo-nos para a análise daquelas que consideramos oportuno denominar formas primárias da escrita, primárias não somente e não tanto no sentido cronológico e na motivação original, mas pelo lugar que ocupam na comunicação: são elas a carta, essencialmente comunicação com outros à distância no espaço, e o diário, a escrita pro memoria, que é antes de tudo comunicação consigo mesmo no tempo. (Folena, 1985, p. 5)

No livro “Zaralha - abri minha pasta (2015)”, Leticia Novaes reúne desenhos, fotografias, exercícios escolares, achados da infância e da sua memória. A capa do livro simula uma pasta amarela, daquelas simples feitas de papelão e que fecham com elásticos nas pontas. Dentre os manuscritos resgatados, a artista exhibe páginas de um pequeno caderno (Figura 21) nas quais responde, com poucas palavras a cada folha, sobre as coisas que a encantam, amedrontam, dão aflição ou sono etc. Quando revisito, seleciono e reúno registros, semelhante à proposta do livro, vou criando pastas próprias.

Figura 21: Fotografia de “Zaralha - abri minha pasta” (2015), referência para construção da persona narrativa.



Fonte: Registro da autora (2021).

Entrei na brincadeira: dos tipos de coisas explicitados por Novaes (2015), escolhi cinco conjuntos: coisas que adoro, coisas que desejo, coisas que me perturbam, coisas que me desconcertam e coisas que acredito. Assim como Leticia fez em seu livro, para cada conjunto

de coisas, listei três respostas de acordo com os mapas e gráficos criados na análise documental dos meus arquivos pessoais. Essa atividade, em alguma medida, se relaciona à caracterização de personas (arquétipos hipotéticos), ideia introduzida por Alan Copper em 1998 (Cooper, 2020) e amplamente difundida como ferramenta na indústria de softwares e serviços, atualmente popularizada em metodologias utilizando design¹³. Utilizei as coisas destacadas para compor a linha narrativa autoficcional deste texto, “para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento” (Saer, 2012, p. 321). Com o artifício da ficção, não intenciono confundir ou descreditar a trajetória que percorri, afinal “não se deve esquecer que a escrita autoficcional guarda, paradoxalmente, uma face voltada para a ficção e outra para o testemunho de experiências que se nutrem do jogo enganoso e fiel da memória daquele que escreve” (Souza, 2017, p. 113).

O termo *lifelog* foi cunhado para dar título a um programa de vigilância dos EUA, no qual o governo rastreava dados privados dos cidadãos americanos, sendo posteriormente incorporado ao mercado de dispositivos vestíveis (*wearables*) e depois servindo ao trabalho de artistas interessados em mensurar a experiência humana para controle e acompanhamento interno ou externo (Castro et al., 2015, p. 245). A técnica do *lifelogging* consiste em “coletar, administrar, organizar e analisar os dados, arquivá-los e por fim publicá-los (importante ressaltar que nem todos cumprem todas as etapas)” (Castro et al, 2015, p. 246). Como exemplo, a autoentitulada *data artist* Laurie Frick faz análises plásticas (com colagens e instalações físicas) de seus dados pessoais, ainda que estes tenham sido coletados a partir de aplicativos do celular, apostando esteticamente em padrões visuais para despertar sensações através de suas criações. Em sua obra “Walking” (2012-2015), por exemplo, Frick cria painéis manualmente com base no rastreamento de sua localização e padrões de movimento (Figura 22).

A composição da pesquisa a partir de material tão pessoal serve para lembrar a transformação das coisas em mercadorias, na sociedade em que “cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda” (Han, 2019, p. 32); o valor é então destinado àquilo que é posto para fora, apresentado aos holofotes. Desse modo, “a transparência é expressão da hipervigilância e da

¹³ O termo surgiu pela primeira vez em “Problemas Complexos em Design Thinking, servindo a uma demanda mercadológica.

hipervisibilidade” (Han, 2021, p. 16) e torna-se um imperativo, em que “tudo deve tornar-se visível” (Han, 2019, p. 35), e também uma violência, já que “a coerção expositiva leva à alienação do próprio corpo, coisificado e transformado em objeto expositivo, que deve ser otimizado” (Han, 2019, p. 33). Obsessão em gerenciar o próprio corpo.

Figura 22: Walking (2012 - 2015), Laurie Frick.



Fonte: <https://www.lauriefrick.com/walking/>.

Criei um painel a partir da organização de recortes de um caderno específico guardado em meu ateliê: de capa rosa, com um adesivo verde colado ao centro com a palavra ARQUIVO, e em seguida outras duzentas meias-folhas-brancas-A4-cortadas-manualmente-por-mim, unidas por uma espiral plástica preta. Na época, desenhei um template simples (Figura 23) no computador e imprimi de modo que cada página do meu novo caderno contivesse espaços para informações do tipo: data, local, agradecimento, vício, leitura, descoberta, redescoberta, microrevolução, prioridades e cuidados do dia.

Figura 23: Template para diário/planner pessoal

DIÁRIO ___/___/___ em _____	
corpo-físico:	<i>remixando em arquivos, fui encontrando outros arquivos, como este. o template que criei um programa de construir apresentações de slides me pareceu o suficiente para simular uma folha de papel.</i>
cuca:	
sono	
meditação	
água	
alimentação	
exercício	

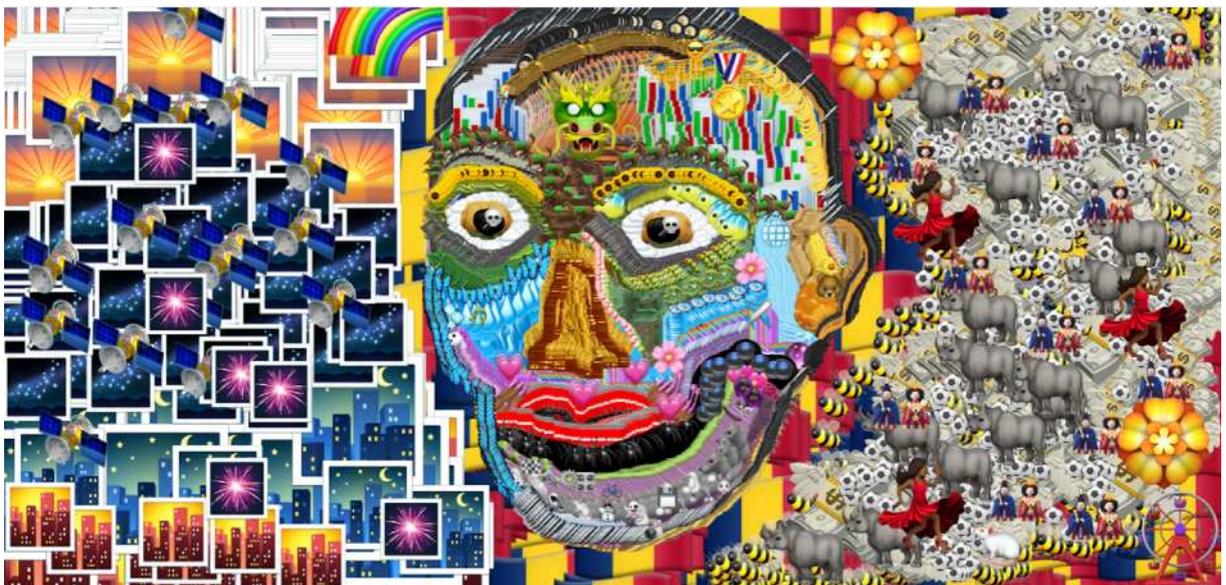
Fonte: Elaboração da autora (2019).

Além dessas categorias, ícones de gotas de água, de nuvens, de formas humanas correndo e de folhas; as formas preenchidas representariam meu nível (numa escala de 0 a 5) de hidratação, meditação, atividade física e alimentação, respectivamente. Na época não defini o que diferenciava, por exemplo, duas gotas de água de quatro gotas de água pintadas por dia. Marcava na sensação do momento, como julgava no instante, no balanço final, o quanto tinha cumprido daquelas categorias/metastas que me coloquei a monitorar. Percebi esse “erro” pouco tempo depois de iniciar o exercício, mas era coisa que notava e deixava de lado logo em seguida; voltava a registrar sem tanta preocupação com o grau de acurácia do mapeamento. Certamente existem escalas que caberiam nessa coleta de dados pessoais, por exemplo, os litros de água que tomei ao longo do dia, o tempo em práticas meditativas, a intensidade do exercício físico, as calorias do que comi... Precisão ou prisão? Abri mão da régua e dos 193 dias em que preenchi (com lápis e canetas que estivessem à mão), não consigo computar exatamente a quantidade de água que bebi. Nem mesmo consigo supor uma média de

mililitros que tomo por dia, baseada nesses dados. Por outro lado, durante o recortar recorrente, percebi que o nível máximo quase nunca foi pintado. Pode ser indício de insatisfação, de precaução em não atingir o excesso ou outra meta inalcançável? Pode ser nada disso também. Ao que tudo indica, jamais seremos completos.

Esse foi meu diário/*planner* entre agosto de 2018 e agosto de 2019; e do ano passado até este (2022), fui separando as páginas, cortando as sequências de ícones, unindo-as com suas semelhantes, combinando grupos de indicadores colando-os na mesma direção e intervindo com outros materiais como tintas, arames e pincéis permanentes (Apêndice A). A versão atual do painel ou “objeto dito acabado” (Salles, 2006) me lembra uma face (marcada pelas linhas de tendência que desenhei seguindo os ícones coloridos e que insinuam padrões de comportamento). A face, quase máscara, avatar, *interface*, é coisa semelhante ao autorretrato do Novíssimo Edgar (2021) em “*When the new hieroglyphs form my face*”¹⁴ (Figura 24).

Figura 24: Novíssimo Edgar. *When the new hieroglyphs form my face*. 1366x657 PNG file.



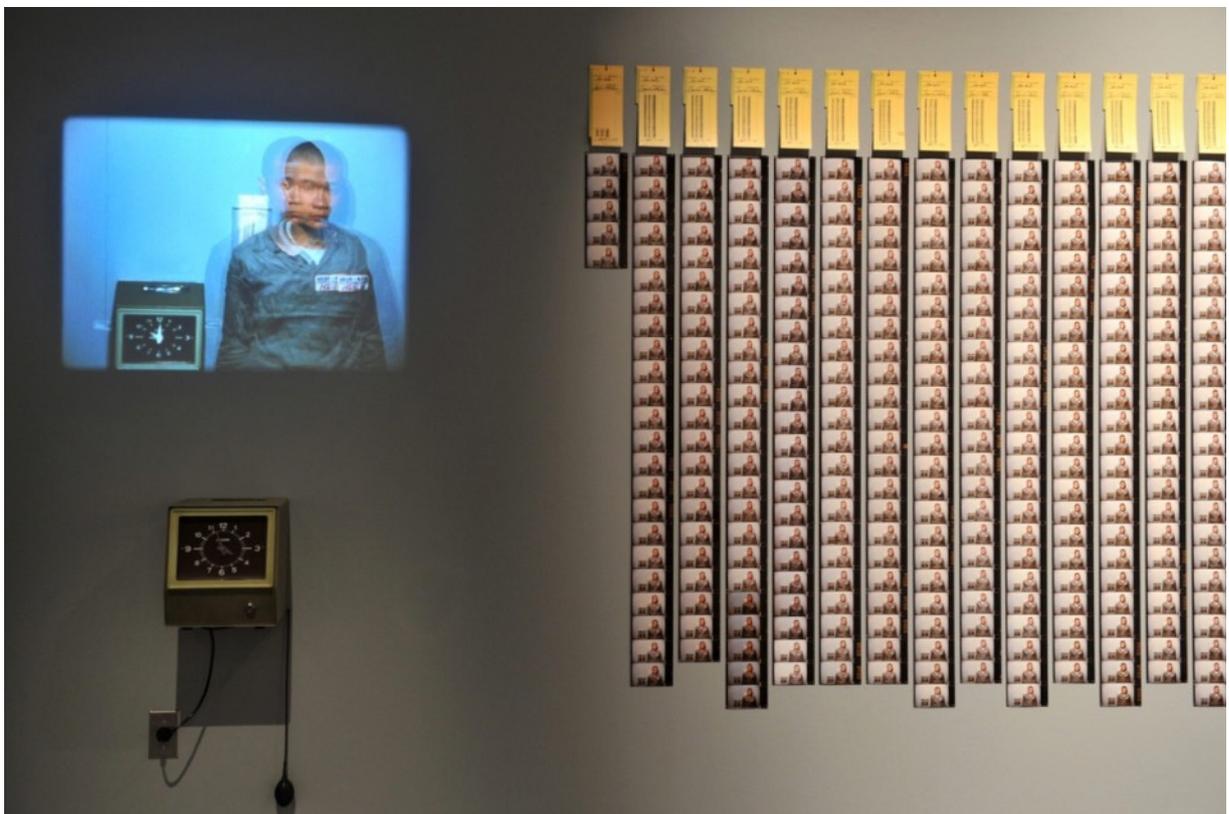
Fonte: <https://foundation.app/@novissimoedgar/foundation/56966>. Acesso em: 5 de novembro de 2022.

Como exemplo da captura de si, em 2015 Nicholas Feltron iniciou a captar, por meio de aplicativos e dispositivos móveis, dados da sua vida e consumo, criando relatórios com a síntese de suas atividades do ano anterior e a compartilhando com amigos. Feltron seguiu a

¹⁴ Em 13 de abril de 2021, disponível no link: <https://foundation.app/@novissimoedgar/foundation/56966>. A obra pode levantar também assuntos tais como criptomoedas, NFT's e novos mercados (instáveis), que observo juntar entusiastas da arte e da tecnologia, mas que não toco em meu estudo.

prática até a décima e última versão do *Feltron Annual Report* (Anexo A) em 2014 (disponível em: <http://feltron.com/FAR14.html>). Ainda que utilizando diferentes motivos, suportes e técnicas para o auto-rastreamento, cito a performance duracional *One Year Performance*¹⁵ (1980-1981) de Tehching Hsieh (Figura 25 e Anexo B). Durante um ano, a cada hora, o artista bateu ponto no relógio de um trabalhador localizado em seu ateliê, capturando uma fotografia sua junto ao relógio e justificando caso houvesse atraso. Com o cabelo raspado, vestido de operário, as fotografias documentam a passagem do tempo.

Figura 25: Exposição da performance *One Year Performance* (1980-1981) de Tehching Hsieh.



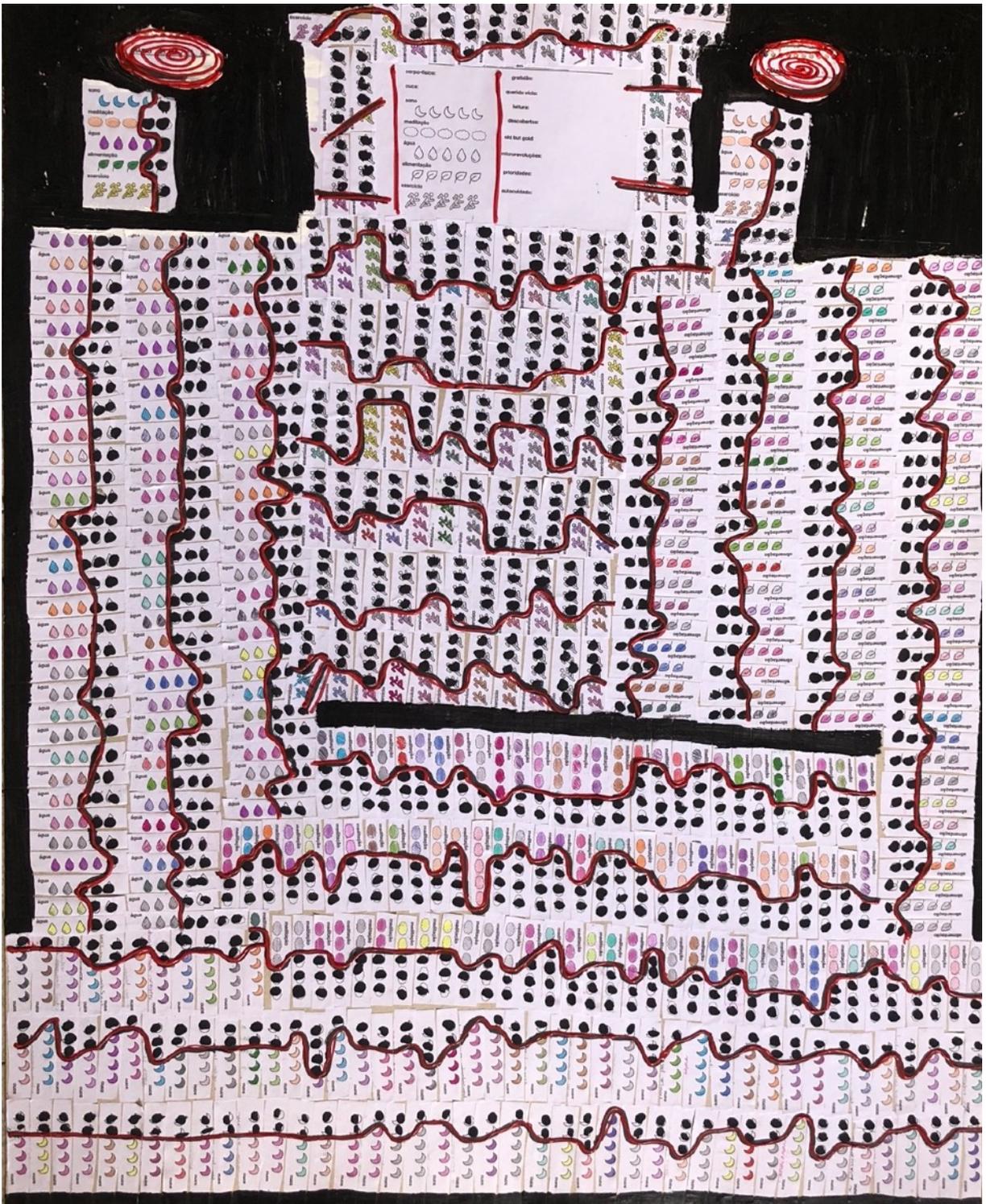
Fonte: <https://www.fact.co.uk/artwork/one-year-performance-1980-1981>. Acesso em: 5 de novembro de 2022.

De certo ponto de vista, o painel é a experimentação em um espaço limitado: o papelão com 100cm de altura e 80cm de largura (Figura 26). Ainda que a visualização de dados possua hoje recursos mais robustos, como a interatividade e a captação em tempo real, apostei na imagem estática um pouco pelo desafio de fazer caber a complexidade numa página única e um tanto pela intenção de afastar qualquer interferência que roubasse a atenção do próprio

¹⁵ Alguns números e documentos da performance disponível em: <https://www.tehchingsieh.net/oneyearperformance1980-1981>.

painel. Diante de tanta tela em nosso dia-a-dia, transmitindo e compartilhando um volume de imagens difícil de ser assimilado, o retângulo imóvel é um convite à contemplação facilmente recusável: ainda assim, mantenho-o como instrumento de apresentação.

Figura 26: Fotografia de colagem manual (tintas e arame metálico sobre papelão paraná, dimensões 100cm X 80 cm).



Fonte: Elaboração da autora (2022).

Uso o suporte bidimensional então para evidenciar as restrições, enxergando-o como um *printscreen*, um *frame* extraído do contexto, *dashboard*, infográfico, enfim, cena isolada de um todo. Delimito o plano para de algum modo transcendê-lo, buscando “novas formas de ver, abrir espaços para possibilidades e encontrar ‘outros meios’ de animar-se e despertar-se” (Sousanis, 2017, p. 27). Enquanto produto dos dados coletados sobre a manutenção do meu próprio corpo, exibio o quadro como um exemplo de *data portrait*, isto é, uma visualização subjetiva de dados acumulados pelo artista, ao invés dos seus rostos, e que levantam discussões sobre privacidade, controle e estética (Donath, 2010).

Submeti o quadro AOQTDINDICA a uma chamada aberta de propostas artísticas em arte e tecnologia (Apêndice B). Mesmo que a obra não tenha sido selecionada para a exposição (que acabou se limitando ao formato virtual), o ato de conformá-la a um público específico me abriu brechas para pincelar alguns aspectos importantes sobre o uso de dados: a extração, o processo produtivo e o produto final. Com as experimentações físicas, enfrentei constantemente o desafio de digitalizar parte desse material. Tomei os desenhos acumulados em papéis e usei-os para explorar uma outra questão: como transformá-los numa versão digital sem perder as texturas que desejei imprimir à imagem. Em alguns casos, como em AOQTDINDICA, recusei-me a fazê-lo e permaneci com as materialidades.

5.4.1 Percurso¹⁶

A cidade sempre esteve presente em meu campo de visão, comumente registrada em fotografias e relatos. “O procedimento de fotografar ao caminhar se dá como um meio de resistência ao uso pautado por uma tecnologia de caráter instrumental que visa, apenas, a funcionalidade da cidade, como é o caso dos aplicativos que dirigem a mobilidade pelo princípio da rapidez e da eficiência” (Ferrara & Oliveira, 2018, p. 62). Para considerar os vínculos e relações¹⁷ numa perspectiva poética e estética das incertezas (probabilidade, ambiguidade, complexidade), reativo alguns imaginários: do caminhante e do vazio. Assim como Krenak, também estou interessada “é na caminhada que fazemos aqui, na busca de uma

¹⁶ “Com o termo ‘percurso’ indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (Careri, 2013, p. 31).

¹⁷ “O significado da ‘relação’ tem que ser entendido literalmente, não como uma conexão entre entidades predeterminadas, mas como o retrair de um caminho através do terreno da experiência vivida.” (Ingold, 2015, p. 237)

espécie de equilíbrio entre o nosso mover-se na Terra e a constante criação do mundo” (Krenak, 2020, p. 69). Proponho essa abstração para refletir, dessa vez, ao invés das centralidades, os espaços entre pontos: os caminhos e percursos de um lugar a outro. Ainda que muito use (e abuse) do imaginário de rede que está profundamente embebido de conceitos do universo tecno-industrial, numérico e programável, interessa-me as perspectivas mais flexíveis de Meireles e Ingold.

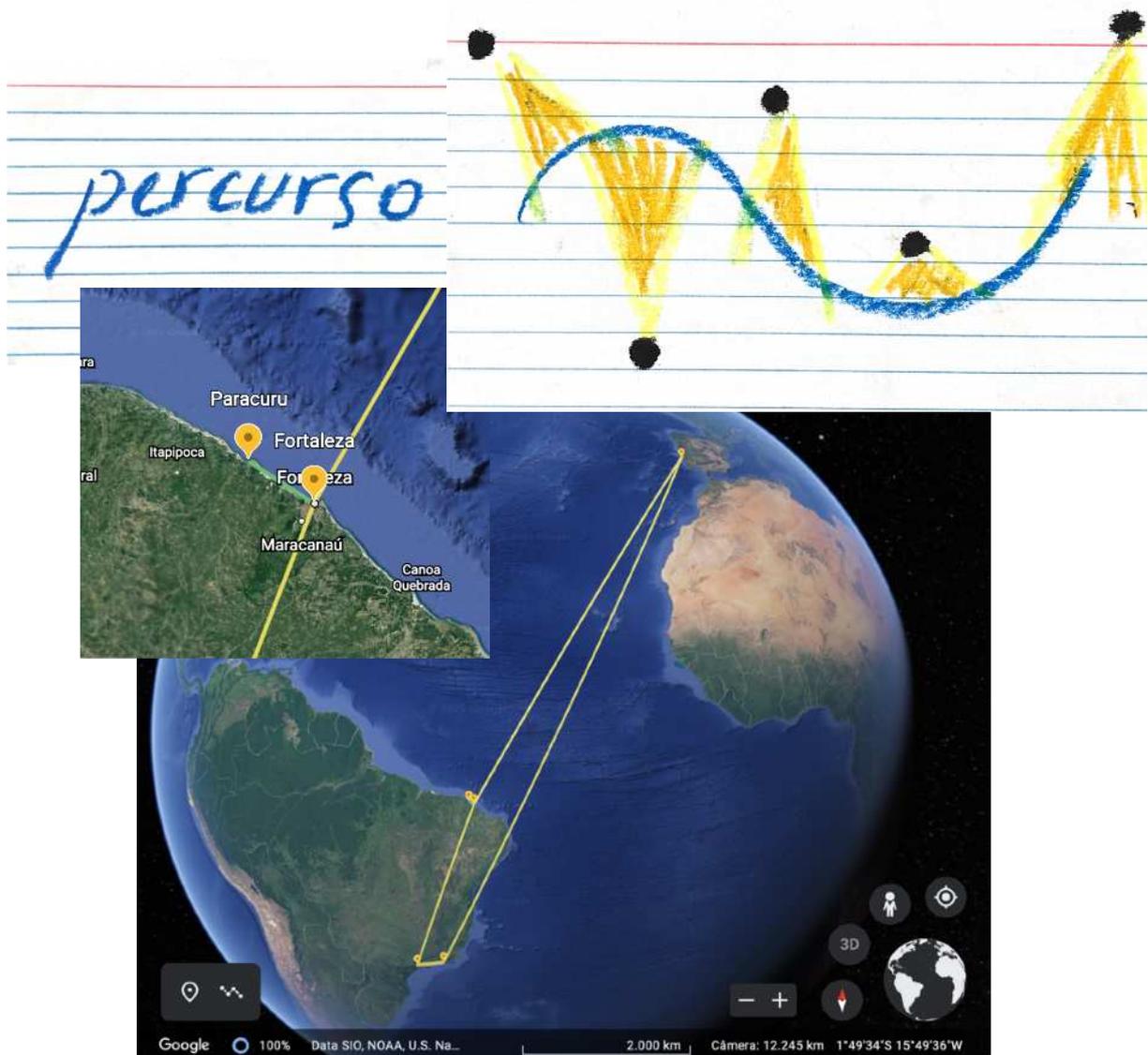
A caminhada, ação básica cotidiana, se torna também experimento: olhar para a cidade e perceber as transformações, relatar percursos, refletir sobre os significados e impactos emocionais que o ambiente urbano causa no indivíduo (Coverley, 2014). Artistas, sozinhos e também em grupo, andaram por Nova York, Paris, Londres... Wisnik e Mariutti, a partir do tour de Robert Smithson pelas ruínas industriais de Passaic (Nova Jersey), refletem que “a ordem urbana do centro é mantida às custas da desordem do seu entorno, que é, em geral, invisível à maioria das pessoas” (Wisnik & Mariutti, 2018, p. 56). “Rejeitando a natureza até então constrangida e circunscrita da arte, o ato de caminhar foi impulsionado a entrar no meio da prática estética, numa tentativa reconhecidamente malograda de recuperar o espaço urbano” (Coverley, 2014, p. 164).

Mais ou menos observador, com ou sem propósito pré-definido, sob justificativa alguma ou por desculpa criada, vagabundeando ou como episódio de loucura temporária, o caminhante vira metáfora para travessias e contato com vazios enquanto olha a paisagem e acessa memórias. Dos dadaístas aos surrealistas, passando pelo movimento situacionista, do minimalismo para a *Land Art*, a experiência da caminhada tem passagem pela história da arte (Careri, 2013). Com as longas distâncias e a evolução da logística urbana, quando chamo a ideia de caminhante, estou também invocando o viajante, inserindo trem, ônibus, avião como parte da jornada.

Com o tempo, passei a sentir e refletir a cidade andando, ficando, sentando, vendo, falando, escutando, criando jogos e exercitando modos de estar. Para ilustrar a interação com a cidade, nesta seção escolhi 5 delas: 4 grandes capitais (Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa) e a cidadezinha no interior litorâneo onde nasci (Paracuru). Paracuru, cidade que nasci, morei na infância e que retorno sempre que consigo. É onde ainda mora a maior parte da minha

família. Fortaleza, por sua vez, é a cidade que morei mais tempo na vida. Até hoje já habitei 7 bairros na cidade; é onde aprendi a pegar ônibus e calcular melhores rotas de passagem. Tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, só conheço a região central; passagem como turista, que é totalmente diferente da experiência de morar no lugar. Também Lisboa, praticamente. Das vezes que estive nessas três cidades com algum compromisso de trabalho/estudo, ou seja, numa rotina da vida cotidiana comum, a sensação era a mesma ao final do dia: um cansaço tremendo.

Figura 27: Desenho esquemático do “Percurso”. Capturas de tela mostrando a trajetória desenhada no Google Earth e digitalizações de desenhos à mão livre com giz pastel em ficha de papel.



Fonte: Elaboração da autora (2022).

Com o desenvolvimento das tecnologias da informação e transição do modelo fordista de produção (industrial) para uma sociedade baseada em serviços (pós-industrial), há um aumento da mobilidade e dos fluxos de mão-de-obra, matérias-primas, pessoas e mercadorias (Wisnik, 2018). A proposta dessa seção é explicitar tais deslocamentos e fluxos, o trânsito físico de pessoas e materiais. Desejo, de algum modo, levar o leitor a sensações vividas por mim em meio a impessoalidade dos grandes centros urbanos em contraste com a familiaridade da pequena cidade em que nasci. Os cinco relatos a seguir narram uma trajetória (Figura 27) entre as cidades de Lisboa, Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo e Paracuru, respectivamente.

5.4.1.1 lost is found

Eis o plano inicial: andar cerca de sete minutos até o ponto onde espero para subir no autocarro (ônibus) que, por sua vez, demora um quarto de hora para chegar ao terminal fluvial; dali tomo a balsa, cruzo o Tejo, desembarco no Cais do Sodré e lá também embarco no comboio (trem) rumo a Cascais. O ideal seria chegar antes das 9:20 na paragem (ponto de parada) Cascavelos para, de lá, pegar carona até a Biblioteca Municipal. Resumindo: pés e pernas, ônibus, balsa, trem e outro ônibus para começar o dia.

O comboio das 8:40 era o último que poderia pegar a tempo de conseguir a carona. Dos dez dias que repeti esse percurso, em uns três perdi a hora ou a cabeça: atrasei no sono ou no passo e, como consequência, tive de incluir mais um tanto de caminhada e outros autocarros para finalmente chegar ao ponto final. Teve até um dia que passei da paragem, de tão longe que estava minha mente, mas das vezes que atrasei, não lamentei exatamente as orientações desfalcadas para as atividades do dia, nem mesmo me culpei pela vergonha que sentiria ao abrir a porta após todos estarem a postos. Segui meu caminho, por mais demorado que fosse, às vezes perguntando direções a pessoas na rua, outras confiando nos aplicativos de transporte para me sinalizar a melhor rota. Foi assim que me abriguei da chuva em uma igreja charmosa, que passei a reconhecer as rotundas do bairro, que ouvi a rádio local que tocava no interior do ônibus e que, mesmo sem costume, aceitei beber um café na lanchonete que antecedia a ladeira íngreme que deveria subir para quase chegar ao meu destino.

A verdade é que, mesmo atrasada, poderia recuperar as diretrizes e os objetivos da pesquisa em que estava envolvida, as propostas do grupo, os *slides* das *masterclasses*. O meu lamento

em perder o comboio na-hora-marcada era não encontrar o casal de idosos que sentavam lado a lado de mãos dadas, a mulher cheia de bolsas aparentemente indo ao trabalho, o semi-conhecido brasileiro que há pouco vivia por ali e os adolescentes fardados sorrindo enquanto mostravam uns aos outros qualquer coisa no celular. Acompanhava-os de longe, imaginando suas rotinas, chegando a levantar do assento para os procurar, no caso de, ao invés de mim, serem eles que não tivessem chegado a tempo.

Já em movimento, tento disfarçar a observação daquelas vidas desviando o olhar para as janelas, que também mostram cenários novos e que me causam curiosidade. Carregava sempre comigo o livro que me foi presenteado, por um *bello* italiano que morava numa das casas que pude chamar de minha nesse período. Entretida com a paisagem, pouco avançava na leitura. Numa dessas folheadas de páginas, vejo o autor declarar seu amor por pessoas e cidades que, tendo aprendido ou não alguma coisa ao passar pelas queimaduras da experiência, mostram suas marcas e cicatrizes. “Elas estão lá, de pé novamente, para nos ensinar algo. O quê? Que é possível perder, até tudo, e continuar” (Romagnoli, 2015, p. 42). Penso que preciso de mais tempo para este livro, o guardo na mochila a mochila e dou atenção ao percurso.

5.4.1.2 despressurização

Aterrisei no Galeão, como de costume. O trajeto até o hotel pareceu mais distante que a previsão no celular do motorista. Repassei mentalmente: faria o *check-in*, deixaria as malas, tomaria um banho e sairia para o hospital. Era a primeira vez, em um bom tempo de trabalho, que minha pesquisa passava numa seleção importante, de relevância nacional, e eu mal conseguia lembrar de sorrir. Subo ao décimo terceiro andar, peço um sanduíche pelo ramal do restaurante e entro no chuveiro quente. Roupão confortável, roupas de cama macias, janelão de vidro com vista para o Porto Maravilha, serviço de quarto; deseja mais alguma coisa, Senhorita? Recebo mensagens me parabenizando pela viagem, pela conquista, pelo reconhecimento. Olho para o céu que denuncia a tempestade porvir e deságua em sincronia. Visão turva, confusão mental, dificuldade de respirar, as mãos não respondem ao comando de parar de tremer, dor no peito. O quarto *standard* só aumenta a sensação de vazio: o edredom fofinho não impede meu desespero, o som da TV não distrai meus pensamentos trágicos. Nada nessa suíte me remete à sucesso. Tudo em volta é reflexo da falta humana. Penso que às

vezes a vida nos leva exatamente para onde devemos estar e chegando lá, ela mostra com clareza que dela não temos controle algum.

5.4.1.3 zero

FORTALEZA,

plataforma 29

16:56 interrompo o texto para subir no ônibus das 17h

Na primeira poltrona uma prima distante. Lá de onde venho todo mundo é parente, até os desconhecidos; e foi assim que eu cresci, achando que família era partir do mesmo ventre. Na verdade a gente cresce e parece perceber que existem outras leis de origem. Esquivei-me e passei mais rápido que o gentilmente esperado pelos dois corpos que atrapalhavam o meu caminho para longe do semblante familiar-ausente da minha prima. Não queria mais uma vez responder que “claro, está tudo bem sim”, ainda que me latejem todos os ossos do corpo. Não que eu tenha tentado enganar alguém, mas de repente é menos ruim que contar a verdade e imediatamente entender que nem todo mundo está preparado para ouvi-la, piorou encará-la. Antes de ontem respondi “um grande amor morreu dias atrás” e enquanto me abraçavam e me mandavam ficar bem, eu procurava recalcular quantas noites faziam desde aquela em que o sono não veio alertando silenciosamente que algo aconteceu, em algum lugar algo aconteceu. Desse lado do planeta não se prepara para a morte de tanto que tentam preparar para a vida. Desconfio dessa pedagogia. Um fenômeno de tamanha dimensão desequilibra mundos ou finalmente os harmoniza.

5.4.1.4 tempo contado

Olho o relógio 13:30, traço a rota no *Moovit*: 20 minutos contando com a caminhada até a estação de metrô. Resta-me uma pequena brecha. Bolsa, celular, cartão, *ticket*, desenho azul o delineado nos olhos, dou dois tragos no cigarro, desligo a tv, ponho os fones de ouvido, “saindo de casa” envio, procuro as chaves e vou.

Desço na rua movimentada que ainda ontem observava pela janela e sigo rumo à linha amarela Paulista que fica na Rua da Consolação para daí baldear debaixo da terra para a linha verde Consolação que fica na Avenida Paulista. Tudo confuso, eu fora do eixo, pela multidão

sendo levada, alguns esbarrões, encaradas com as quais sinceramente não consigo me importar, pé direito respira pé esquerdo expira pé direito inspira pé esquerdo expira, insisto em resistir ao ritmo frenético, deixo a esquerda livre e em passos sem pressa busco a plataforma de embarque.

O destino final é em Vila Mariana, isto é: da linha amarela à verde e da verde à azul. Decido trocar de metrô na Paraíso, espero as portas abrirem, sinto a multidão expandindo no espaço, escadas, vindas de outras direções pessoas se encontrando, paro e observo as placas de orientação, ninguém me vê, sons de movimento da máquina e da gente em seus trajetos, ignoro os ponteiros do relógio e fico por mais alguns instantes.

Guiaram-me pela saída lateral e não encontro o que procuro. Quantos acessos possui esta estação? Ultrapassei o horário combinado, mas não cabe em mim qualquer outro lamento se não este em que vivo a partida. Torço que tenham me esperado. Acho graça do algoritmo que calculou minha rota e não contou com minha latente suscetibilidade pelo caminho desviado. Na verdade não me sinto totalmente perdida, estou cercada por avenidas, localizo o cruzamento, abraço o poste e danço a música particular em meus ouvidos.

Avistaram-me de longe.

Ainda há tempo.

5.4.1.5 aprendendo impermanência¹⁸

O ritmo é outro longe do urbano. Quando fico muito tempo em frente ao computador, como agora, tentando pôr em palavras ou em códigos qualquer lógica que ajude a mim ou ao mundo ou a uma demanda mercadológica, enfim, quando fico exausta de tentar acompanhar o que chamam “futuro”, costumo caminhar até as dunas móveis que um dia cobriram a vila Parazinho, a origem da minha cidade natal. Debaixo da areia, o início de tudo. Debaixo da pista, areia. Gosto de observar pescadores voltando do mar e pensar no tanto que eles não pensam em abstrações (tipo *blockchain*) que custo a entender. Faço isso como um retorno

¹⁸ “Aprendendo impermanência” é o título de um dos capítulos do livro “Aqui Estou” de Jonathan Froen. Comecei a nomear assim os vídeos que gravava do efeito dos ventos nos mares de areia e água em Paracuru, cidade onde nasci e hoje escrevo. Com o distanciamento social provocado pela crise sanitária da COVID-19, capturei outras imagens da ventania durante caminhadas solitárias na praia. Reuni alguns desses vídeos em: vimeo.com/568210697.

àquilo que realmente importa. Não importa o quanto você (que não é exatamente Você) defenda seus cargos, títulos e outras medalhas de honra: só sabemos que morreremos. É o que nos separa dos outros seres, dizem. Temos consciência da nossa efemeridade, ainda que façamos de tudo para esquecer.

6. EXPERIMENTAÇÃO COMO PESQUISA EM ARTES

“A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador” (Salles, 1998, p. 142). Experimentar é, aos meus olhos, o mais próximo que consegui chegar de uma prática artística consistente. É através dos experimentos que me permito atravessar fronteiras do conhecimento e vasculhar possibilidades de ação/atuação. Foi pelo impulso de experimentar que comecei a escrever, a ler, a viajar, a procurar novos lugares para conhecer, a ser mais aberta ao mundo. O caráter experimental que dou a alguns de meus trabalhos me permite criar jeitos de fazer, mixar métodos já existentes e conhecidos, desenhar a experiência. É com base no experimento que me entendo pesquisadora, praticando a inovação e sobretudo, num campo mais íntimo, aceitando erros, falhas, lidando com incertezas, mudanças repentinas e frustrações. Cultivar a experimentação é um também um jeito que arrumei de manter-me viva. “A experimentação está, portanto, relacionada ao conceito de trabalho contínuo. Trabalho mental e físico agindo, permanentemente, um sobre o outro” (Salles, 1998, p. 148).

Na apresentação da publicação resultante do primeiro “Efêmero: festival de fotografia experimental”, que aconteceu em 2021 na cidade de Fortaleza, Felipe Camilo aponta que “experimentar subverte a ordem colonial em nosso pensamento. Portanto e para tanto, não devemos confundir com desordem, chamar de bagunça ou de ‘elogio ao feio’ essa abertura para o indefinido e mesmo para o erro, tão característicos dos trabalhos ditos experimentais” (Ifoto, 2021, p. 5). Ressalta ainda que “fotografes ou não, artistas ou não, corpos e corpos diferentes vivenciam o mundo diferentemente e imprimem suas impressões diferentemente” (Ifoto, 2021, p. 5).

Experimentar foi então a minha prática: olhar e tocar. Estar em contato, explorar certo espaço (físico, mental, emocional, relacional). Ativar sentidos humanos, praticar a artesanaria da visualidade. Criar implicância com os olhos, buscar enquadramentos diferentes, vasculhar

camadas da informação. Fazer ver a partir de dentro, de micro movimentações, dos sistemas de organização. Observar por entre a caixa preta, o peito fechado, o muro levantado. Virar o olhar para relações, contextos, sobreposições de perspectivas. Criar implicância com as mãos, para ter movimentos além do indicador apoiando o celular enquanto enrijeço os outros dedos de tanto teclar. Perceber minha escrita mudando, as letras se transformando, mais inclinada, apressada, com mais fluxo e fluído menos pressuposta. Voltar para aquilo que posso tocar, o lápis e o papel, notar a cor da tinta no papel e sentir a micro-pressão entre a ponta da caneta e a superfície. Perceber a fricção do ato de escrever. Estar vivendo e criando, portanto em posse de algum senso crítico próprio da experiência.

Para o mestrado, escolhi realizar experimentações inspiradas em procedimentos da ciência de dados, sendo a *data art* uma abordagem dos dados como meio de conexão, inserindo-os no processo sócio-técnico e cultural (Venturelli, 2019). Ligar as tecnologias da informação e da comunicação às intimidades dos meus arquivos. Alimentar as proposições imagéticas e o próprio corpo deste texto, as materialidade e imaterialidades aqui discutida, pelos léxicos da ciência, da arte e da tecnologia. Fazer da pesquisa e tecnologia, então, assunto para a arte. Cultivar o sensível na arte como recurso de pesquisa.

Fazer pesquisa parecia-me poder mergulhar, dedicar-me voluntariamente a um trabalho intenso, quase por teimosia. Em 2019, visitei a exposição “Amanhã não há arte” no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa; trouxe comigo, de recordação, um jornalzinho impresso que fora distribuído na ocasião. Nele, a artista portuguesa Carla Felipe cria infográficos que revelam as condições laborais do artista no país, levantando reflexão sobre a importância da categoria e dos direitos do artista-trabalhador. Artistas que são também educadores, pesquisadores, produtores, tudo isso ao mesmo tempo para conseguirem pagar as contas. Em muitos dos discursos que ouvi de profissionais das tendências, do marketing e das previsões, os ditos “visionários”, tinha a ideia de “tropicalizar tendências”: quando sugerem aplicar aqui no Brasil as propostas que estão na moda em outros lugares (se tratando de tecnologia/indústria, geralmente o Norte-global). Não procurei por estatísticas sobre a realidade dos artistas brasileiros. Tudo o que sei e começo a sentir na experiência de “tropicalização” nesse sentido se reflete em um trabalho independente, fragilizado e

precarizado, que sei e sinto pelo convívio com outros artistas. Resumindo: fazer pesquisa custa caro e precisamos de recursos e condições trabalhistas para seguir.

Tratei dos dados nas artes tentando não forçar o utilitarismo ou a justificativa econômica da pesquisa artística, mas propondo-me abrir espaço para contribuições entre as artes visuais e a tecnologia da informação. Apesar dos frequentes ataques e restrições de investimento e/ou infraestrutura para as atividades científicas e artísticas, insisti neste trabalho. Para mim, a parte mais insana de fazer pesquisa em artes é que, repetidas vezes, sinto que é este um ato de revolução e/ou de inocência, pela dedicação em coisas ditas falidas no modelo financeiro que seguimos praticamente de olhos vendados. Tenho pensado que ser pesquisadora brasileira hoje (e nos últimos anos) talvez signifique reinvestir o próprio financiamento de pesquisa em equipamentos para (ou em maneiras de) poder pesquisar. É uma conta que não fecha. Imagina... Querer pesquisar no Brasil... Querer pesquisar em artes, então... Que petulância! Portanto, sim!, deve mesmo ser este um ato de coragem.

O termo “pesquisa” é tão aberto quanto “arte” e “ciência”, isto é, são termos que abrangem pluralidade coletivas, que se diversificam em tópicos, métodos e instrumentos. Não são estruturas cristalizadas e seus conteúdos podem se misturar, já que são dimensões de um espaço cultural comum. “É a busca do acerto ótimo e eficiente que caracteriza a ciência. Mas nossa complexidade é grande; podemos criar alternativas diversas, das quais só uma ou algumas terão a necessária coerência. Quando estamos trabalhando com as possibilidades do real, então fazemos Arte” (Vieira, 2007, p. 27). Bruno Latour, por sua vez, diferencia que

Se a Ciência possui certeza, frieza, distanciamento, objetividade, isenção e necessidade, a Pesquisa parece apresentar todas as características opostas: ela é incerta, aberta, às voltas com problemas insignificantes como dinheiro, instrumento e know-how, incapaz de distinguir até agora o quente do frio, o subjetivo do objetivo, o humano do não-humano. Se a Ciência prospera agindo como se fosse desvinculada do coletivo, a Pesquisa é vista antes como uma experimentação coletiva daquilo que humanos e não-humanos, juntos, podem suportar. (Latour, 2001, p. 33-34)

A partir de Klein (2010) e Busch (2008), me proponho então a traduzir¹⁹ relações possíveis entre arte e pesquisa.

Pesquisa

sobre/para/pela

Arte

¹⁹ Esta nota faz referência à outra nota, encontrada no livro “Investigação em Artes. A oscilação dos métodos” (2015) organizado em Lisboa, que ressalta a polifonia dos textos reunidos (em português, inglês e francês) e defende as possibilidades de reflexão a partir de expressões próprias de cada linguagem.

“*Artistic research*” é mais um termo em inglês neste texto; junto a ele, vários outros. O texto-referência que li sobre o assunto, assim como as referências do texto-referência, estão em língua estrangeira. Não pretendo aprofundar nesse quesito, ainda que também revele um vínculo com o que é ou não está aqui, no lugar onde sou e estou. Apesar de um tanto desacostumada a longas leituras em inglês (levando mais tempo para concluir tarefas e perceber nuances dos escritos em um idioma não-nativo), minha investigação em dados segue me levando para linguagens que não são exatamente do meu domínio. Mesmo que meu trabalho não vire sequer um algoritmo computacional, a sensação é de que em nenhum momento deixo de lidar com 010010xyzbytespixels/códigos. A partir de Busch (2008), destaco três categorias²¹ que estão embaixo do termo guarda-chuva “*artistic research*”:

- *art with research*

Não é de hoje que os conhecimentos científicos (tais como a geometria, a ótica, a fisiologia, a ecologia etc) são absorvidos por artistas e refletidos em seus trabalhos. Arte com pesquisa, então, referencia a ciência, de modos mais ou menos explícitos, nos trabalhos de arte. Quando teorias acadêmicas e discursos contemporâneos influenciam a produção artística e a forma de representação, a exemplo da psicanálise na pintura surrealista e da linguística na arte conceitual. A obra não necessita ser uma pesquisa em si, nem seguir determinado padrão científico.

- *art about research*

Arte sobre pesquisa tem a ciência como tema, a exemplo de intervenções médicas que viram arte ou de procedimentos e instrumentos de pesquisa retratados nas pinturas clássicas. Essa forma de pesquisa artística está presente na arte contemporânea através da reflexão acerca de sistemas de classificação e experimentação próprios da pesquisa científica, fazendo da ciência objeto e prática da arte. A ciência é traduzida em arte e o conhecimento artístico é gerado

²⁰ As preposições “sobre”, “para” e “per” foram as traduções que melhor encontrei, nesse contexto, para a tríade *about/for/through* que Klein (2010) elabora em seu texto para distinguir entre arte baseada em (outras) pesquisas, arte que usa pesquisa (ou métodos de pesquisa) e arte que tem a pesquisa como um de seus produtos.

²¹ As divisões entre essas categorias podem se confundir e ainda não me parecem fáceis de diferenciar.

sobre as ciências; reconhece-se a qualidade ficcional do conhecimento e as exclusões intrínsecas às estruturas nas quais o conhecimento se constrói.

- *art as research*

Arte como pesquisa entende os processos científicos como instrumento de arte e os utiliza nas obras artísticas. A pesquisa é parte do processo artístico e é realizada pela própria artista; arte como forma e local para a produção de conhecimento. Nessa categoria, arte e ciência começam a se borrar, entrelaçando argumentação científica e critério artístico. A pesquisa não é fase preliminar na produção artística, nem um meio para um fim, mas sim o objetivo da própria obra. O trabalho de arte é a pesquisa e, enquanto produto, pode assumir diversas formas: publicação, intervenção, serviço. Muitas vezes produz crítica do conhecimento, usando meios artísticos para analisar os contextos sociais atuais.

Numa visão generalizada, Klein (2010) defende que a pesquisa é artística não porque é realizada por um artista e sim por envolver uma experiência artística. Experiência esta que, por ser uma forma de reflexão, proporciona o conhecimento artístico, que é, em si, conhecimento incorporado, passando pelos sentidos e subjetividades, sem excluir o caráter técnico, descritivo e analítico da pesquisa. Mesmo que fora dos locais e das obras de arte, a experiência²² artística, assim como a experiência estética sensorial, são modos de percepção humanos. A experiência artística, portanto, é um processo ativo, construtivo e estético inseparável dos acontecimentos, podendo assumir diferentes durações, tempos e graus de importância (Klein, 2010). Já a pesquisa pode vir a ser artística por seus métodos ou motivações, por exemplo: na prática de arquivar, interpretar, intervir e também na inspiração, formulação de conceitos, composição etc.

Desse modo, a *artistic research* pode também ser pesquisa científica. Com essa afirmação, não pretendo encaixar a arte como científica a fim de reforçar sistemas de poder e exclusão (em casos da ciência ainda ser tratada como a única “dona da verdade”), desconsiderando formas de conhecer que não estejam em padrões científicos ou em estruturas acadêmicas. Não estou aqui para restringir quais tipos de cognição contam para o conhecimento ou quais tipos

²² “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Bondia, 2002, p. 21).

de conhecimento contam para a cognição. Mas vale a pena refletirmos: como o conhecimento é criado?

“Com a sociedade em rede, a pesquisa em arte visual, que já despertava interesse em alguns artistas nas universidades, foi naturalmente convergindo para esse novo espaço de interação em elaboração por cientistas, designers e artistas” (Venturelli & Maciel, 2008, p. 140). Na procura por conexões entre arte e ciência, a fim contribuir com pontes epistemológicas entre a criação e a tecnologia, encontrei integrações desse tipo em projetos interdisciplinares da arte contemporânea, especialmente nas artes visuais em que “se torna cada vez mais difícil fazer uma distinção categórica entre objetos originários da imaginação artística, da investigação científica e da invenção tecno-industrial” (Machado, 1993, p. 25). “O entrelaçar proposital de linhas de raciocínio diversas cria um chão comum, uma rica trama dimensional a partir da qual se confronta e se reconhece as diferenças, e se deixa que o complexo continue sendo complexo” (Sousanis, 2017, p. 37). “Daí a necessidade de deslocar a questão da autonomia dos campos do conhecimento, de modo a abranger a processualidade e a qualidade das relações que podem ser constituídas e construídas entre as diversas áreas” (Basbaum, 2016, p. 23). Arte pode ser, enfim: dados, ciência, *design*, humanidade, tecnologia, ecologia, esforço coletivo.

6.1 Durante

Retornando... Iniciei este texto tratando da dificuldade do início. Assim como começar, retomar às coisas não é nada simples. Retomar o texto é dar continuidade ao trabalho incompleto. Em paralelo à revisão da coleção pessoal, fui criando outros textos e imagens, desdobramentos da pós-produção das materialidades acumuladas. Às vezes eram literalmente partes dos arquivos rearranjados em colagens, mapas e outros esquemas gráficos, outras vezes eram relatos e pensamentos inscritos a partir do desafio de transformar o que se tem em uma coisa nova. Dediquei muito esforço em continuar.

Fui tentando ter a disciplina de escrever a cada dia um pouquinho. Nem sempre consegui. Muitas vezes a cabeça esteve exausta, outras o corpo foi desligando por si só. Agora escrevo antes de dormir, outro dia escrevi ao acordar. Fiz um acordo comigo: poderia experimentar os modos, contanto que dedicasse tempo e disposição a registrar os pensamentos em palavras.

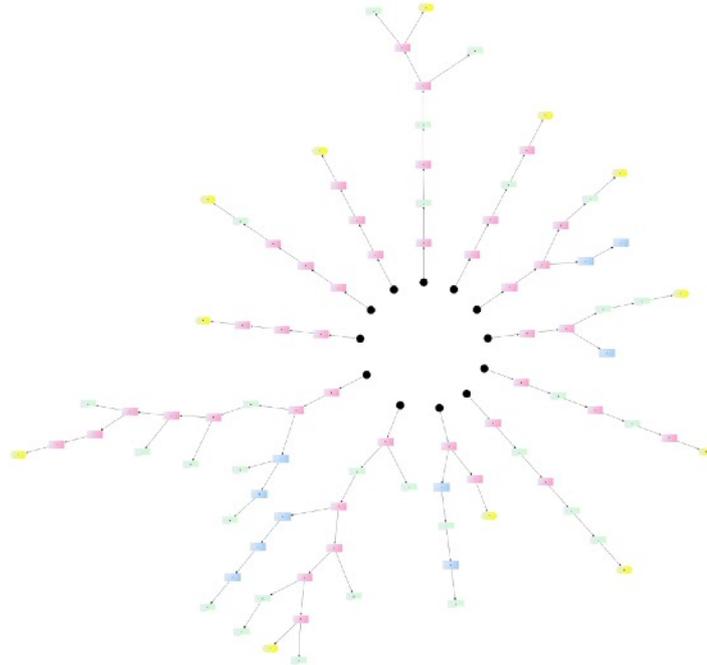
Escrevi textos e mais textos que não entraram nesta seleção final, tateando o que realmente gostaria de trazer como discussão da pesquisa. Tinha esperança de, talvez pela persistência, chegar ao que quero escrever. Já aconteceu de tentar “compensar” os dias não-escritos, mas não é bem assim que funciona comigo. Posso no futuro me perceber errada, mas tendo a confiar que coisas que acontecem para a escrita acontecer se dão durante. Na minha opinião, o ato de escrever é profundamente relacionado à passagem do/no tempo. É preciso confiar na escrita e quando não, criar jeitos, recriar métodos, achar brechas para tirar as palavras para o que se quer escrever.

Stengers, ao falar de outra forma de ciência possível, adota o termo “reativar” utilizado por ativistas americanos enquanto “operações de cara que reapropriariam aquilo do qual nos separamos, recuperando [*recovering*] ou reinventando o que essa separação destruiu” (Stengers, 2023, p. 22). Quando me perco ou me distancio demais da pesquisa, tento voltar pro que me fez começar: de novo visito documentos passados em busca de pelo menos uma história que possa ser contada, que fale de mim, de nós e do mundo; pelo menos uma história dentre tantas histórias que poderiam ser inventadas. Depois procuro relacionar a narrativa recriada com outras narrativas existentes, cito autores, artistas, obras, costuro o que teorizaram com o que entendi do que falaram e tudo isso ao mesmo tempo que coloco em prática exercícios que mexam com as mãos e os olhos.

A inventividade deste texto se dá através da rememoração e da continuidade, de certa forma. Do movimento e do trabalho dedicado às palavras, às formas e formas de fazer. Pauso, respiro e então retomo o projeto. Tem coisas bonitas e potentes que se constroem devagarinho, na atenção, na entrega de si ao processo. Esquematizando os processos, é possível realizar a análise deles, facilitando a identificação de problemas, o redesenho de melhorias e a intercomunicação entre partes envolvidas (Barnes, 1977). É aqui que o processo de fabricação, ao qual estava habituada pelo ensino em engenharia, se difere do processo de criação: tal como a vida, é impossível capturar por completo o processo de criação artística. Assumi a inviabilidade de se traduzir o processo criativo num diagrama lógico auto-contido: abandonei, desde então, a tentativa frustrada de iluminar por completo a criação. Apesar disso, para experimentar cores, formas e materiais em minha criação e também para me concentrar

nas atividades remotas (já que vivi um mestrado *online*, por conta das recomendações sanitárias), tracei mapeamentos como testes de representação do processo.

Figura 28: Experimento gráfico criado a partir da união de fluxogramas do processo mapeados das pesquisas ingressas no PPGARTES-UFC em 2021.



Fonte: Elaboração da autora (2021).

Por exemplo: procurei conectar etapas, tarefas e entregas entre um ponto inicial e outro final do cronograma de pesquisa de meus colegas de turma²³ a partir de seus documentos *Word* escritos para ingresso no PPGARTES-UFC. Inicialmente, fazia o mapeamento em folha branca A4, enquanto lia o documento ou durante a apresentação visual/oral em sala (virtual) de aula (Apêndice C). Para isso, utilizei símbolos que vêm da Linguagem de modelagem unificada²⁴: cada elemento do processo sendo representado por retângulos, caixas, ovais, losangos e unidos por setas. Os retângulos pintados de rosa se referem a processos da pesquisa (como revisão bibliográfica ou entrevistas), as caixas azuis são os sub-processos (atividades dentro dos grandes processos, como debates em grupo) e as caixas verdes com

²³ Fizemos parte do primeiro edital com ações afirmativas da pós-graduação em Artes da UFC; pelo que nos contaram, resultado de uma longa guerra vencida e que concordo que deve ser comemorada. Entraram ao total 18 alunos em 2021.

²⁴ A Linguagem de modelagem unificada (*Unified Modeling Language*) é uma forma de representação gráfica de projeto, criada para entendimento visual de informações comuns na arquitetura, design e implementação de fluxos de processos de fabricação. Através de diagramas, são descritas fases, estruturas e comportamentos de objetos complexos. A UML é frequentemente utilizada na modelagem de sistemas e negócios. Ver mais em: <http://www.uml.org>.

base ondulada representam os documentos gerados nos processos (registros em geral). Ovais marcam o início e final do processo mapeado. Em todos os casos, tive muita dificuldade de tornar os fluxogramas mais descritivos, mesmo dando maior atenção ao tópico “Metodologia” de cada texto. Desisti da rotina de retratar os processos de meus colegas antes de finalizar todos os fluxogramas e confirmei a imprecisão dos mapas que rabisquei até ali; nem mesmo o diagrama do meu próprio projeto me pareceu completo. O resultado gráfico desse exercício remete à uma íris ocular (Figura 28), que, dentre outras funções no corpo humano, funciona como o diafragma de uma câmera fotográfica (controlando a intensidade de luz).

Em outro exercício, fui notando as referências que me pareceram, ao longo do tempo e dos acontecimentos, mais próximas da minha investigação em artes. Defini certa regularidade (geralmente nos primeiros dias do mês, bimestralmente) para coletar rastros da investigação e então acompanhar na tela a evolução do gráfico. Gostava de olhar para esse desenho como um bichinho que vinha alimentando, espécie de criatura artificial. No fundo escuro, os pontos coloridos representavam autores, obras, campos do conhecimento, conceitos, ferramentas, em geral, palavras e termos que me auxiliaram na interpretação dos caminhos da pesquisa. Com o passar dos meses, a imagem foi se transformando; as imagens numa sequência de *frames* me faz lembrar uma dança constelar mecânica (Figura 29). O procedimento me ajudou a registrar as tendências da pesquisa, servindo como mapa na tarefa árdua de perceber, selecionar e priorizar as categorias (e caminhos de desenvolvimento) que fazem sentido ou não no projeto. Fui percebendo que mapas de relação serviam apenas quando datadas, ou seja, eram retratos de um momento específico, *printscreen* de determinado espaço-tempo. Quando acessadas em outros períodos, as informações mapeadas já tinham sofrido alterações. Da saída visual da plataforma Kumu²⁵, criei um pequeno experimento audiovisual²⁶ que me serviu para estudo de composição híbrida. Segundo Laurentiz (2004, p. 3), imagens híbridas são “mesclas de diferentes modos de representação, parte é fotografia ou cinema, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto, parte é modelo gerado em computador...”.

²⁵ A ferramenta, que serve à visualização de relações complexas, me foi apresentada em 2018 numa oficina que envolvia o mapeamento de atores no território.

²⁶ Exibi o vídeo na Mini-Micro-Pocket-Mostra-de-Performance, em 30 de agosto de 2021. Na ocasião, o vídeo foi compartilhado sem que o áudio o acompanhasse; pra mim, muito se perdeu com essa falha técnica e, na realidade, penso que o vídeo nunca tenha sido exibido, apesar de haver registro gravado do momento em questão na plataforma *YouTube*.

Figura 29: Evolução do procedimento de coleta de referências ao longo de 2021.



Fonte: Elaboração da autora (2021).

Aproveitei o momento de inserção de novas referências à rede para gravar o procedimento: uma câmera apontada para meu computador e a captura da tela ativa enquanto realizava a inserção de pontos. O material bruto possui cerca de 20min em cada perspectiva (das mãos nas teclas e do cursor do mouse na interface) e o resultado final dura 65s (Figura 30). Fiz cortes, distorci imagens, tempos e ruídos, apliquei efeitos, *glitch*, opacidade e transparência. Juntei ao som recortes de um áudio gravado em um pico de demandas (no metrado, no trabalho, na vida). Incluí no vídeo-teste um esboço²⁷ no *OpenProcessing*, editado durante o primeiro *lockdown* em 2020, que repetia em *loop* “invisível / vírus / medo / hormônio / alerta / sintoma / insensível? / à / origem / a / saída / não / há / futuro / agora / antes / é / que / era / bom? / duvido / desconfio / de-quase-tudo / jornal / hipótese / site / eu-mesmo”.

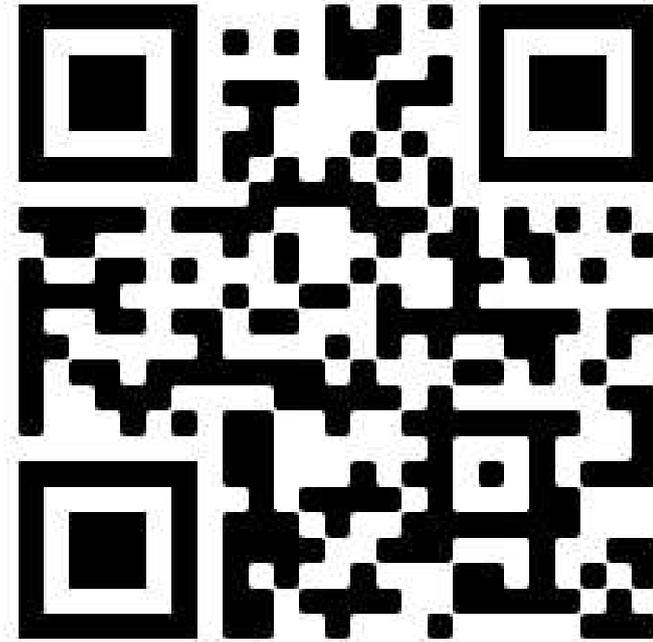
Comecei a conectar afinidades entre os colegas de turma²⁸, a apontar cronologicamente as características das aulas, a registrar o número de óbitos por COVID-19 no Brasil a cada mês que passava... Fui criando e abandonando exercícios para conseguir manter a atenção na

²⁷ Acessível no link: <https://openprocessing.org/sketch/907838>

²⁸ Decidi não incluir detalhes dessa atividade neste texto, apesar de me agradar o resultado final da experimentação: dois desenhos de linhas emaranhadas da turma, os quais nomeei de “*danshari*” (em japonês: recusar, jogar fora, separar). Se restar curiosidade, reuni impressões dessa tarefa no link: https://amariane.notion.site/impress-es_po-ticas-05d3d3a724d74953b1b36e081dde672f.

pesquisa. Também durante o mestrado, quebrei meus óculos 3 vezes. Ainda há pouco fiz outros óculos, dessa vez os antigos não quebraram, mas precisei adicionar algumas camadas de filtro às novas lentes de modo que a luz azul das telas me irritasse um pouco menos os olhos.

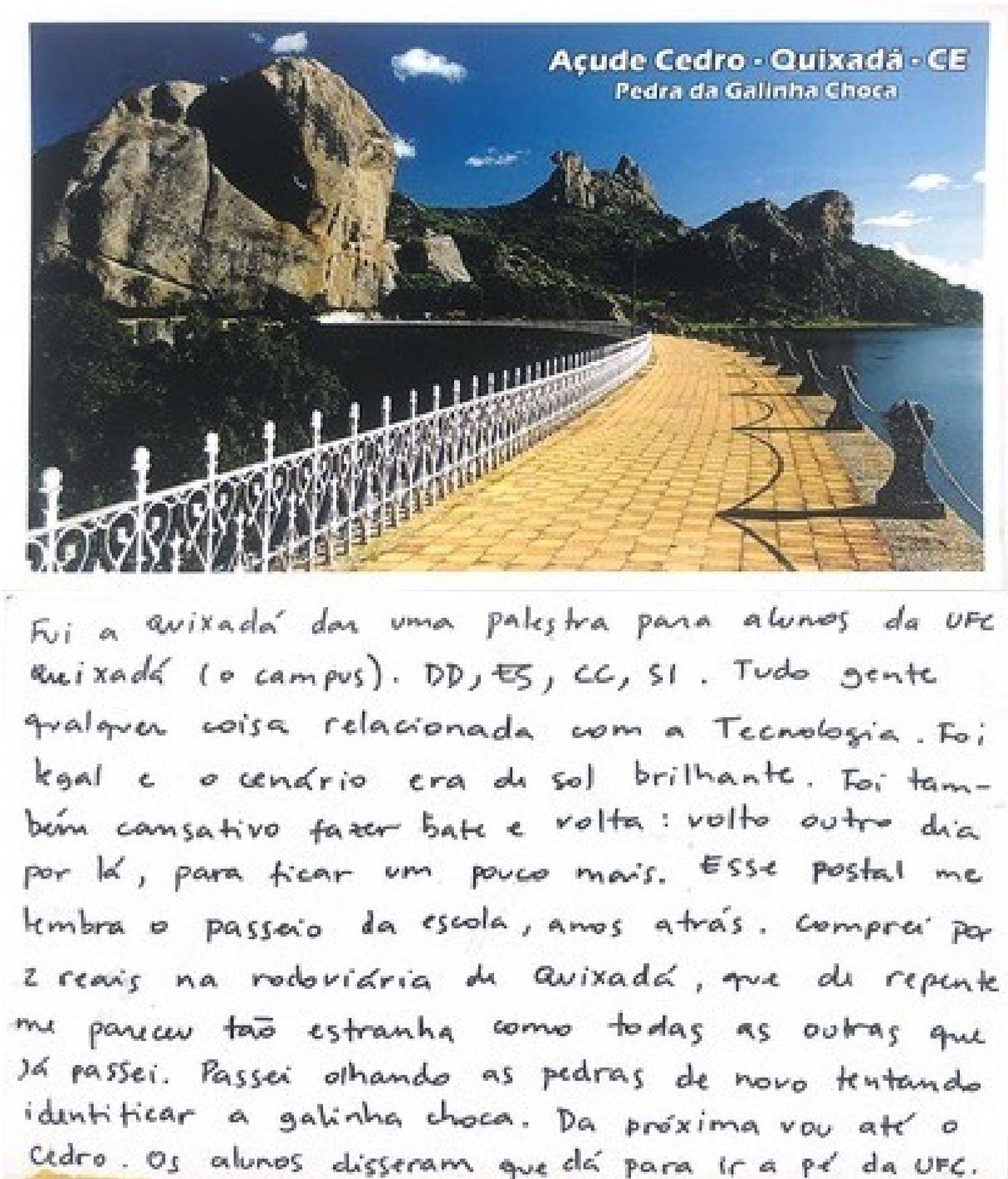
Figura 30: Link para experimento em videoarte a partir de gravações de tela durante preenchimento de referências no *Kumu*.



Fonte: Elaboração da autora (2022).

Renovei a carteira de motorista, preenchi declarações de residência. Utilizei papéis quadriculados para desenhar mapas e modular meus deslocamentos durante esses anos, afirmando os transportes e a mobilidade enquanto significativos em meu modo de pesquisar. Comprei passagens rodoviárias e aéreas, persegui estradas para lugar nenhum. Busquei por obras que tratassem de trajetos, viagens, caminhos... No decorrer da escrita, viajei à Quixadá (Figura 31) para falar da pesquisa aos alunos de lá, fui à Brasília, coincidentemente no mesmo tempo em que acontecia o Congresso Internacional em Arte e Tecnologia, e revisitei São Paulo, de novo, para a residência artística Conscientizações Críticas Tecnológicas (CON/CRIT/TEC). Nos eventos internacionais, percebi-me fora da zona de conforto; abriram-se zonas de contato: *hablando, parlando, thinking* e imaginando comunicações entre tecnologia e arte com outros grupos, de outros lugares, nos dedicando a construir um entendimento comum.

Figura 31: Cartão-postal de Quixadá - CE.



Fonte: Acervo da autora (2022).

6.1.1 CON/CRIT/TEC

Li em algum livro, que não me lembro qual, sobre o artista Bruno Moreschi. Com esse sobrenome não foi difícil encontrá-lo nas redes sociais e, assim, passei a segui-lo no *Instagram*. Foi assim que soube da residência artística Consciências Críticas Tecnológicas,

realização do *Center for Arts, Design and Social Research* (CAD+SR). Me interessei de imediato e preenchi o formulário de inscrição momentos antes da pausa para o almoço em meu expediente. Tati, minha maior parceira de trabalho naquela altura, me apressava para irmos comer e eu disse “calma, tô vendo uma coisa aqui... que talvez te interesse... vou te encaminhar o link”. Tati, que faz pouca questão de interagir com o digital, revirou os olhos quando ouviu o nome “tecnologia”. Só depois, lendo o texto da chamada e completamente captada pela imagem de Moisés, ela baixou a guarda e decidiu também se inscrever. Esperamos e comemoramos nossos aceites, imaginamos nossa viagem e fomos juntas à residência. Achei bonito como Tati em nenhum momento se preocupou com o fato do evento ser internacional, não ficou ansiosa, como eu prevendo, as dificuldades de comunicação entre línguas e povos diferentes; capoeirista e bem amparada nas tecnologias ancestrais, ela simplesmente se fez aberto ao encontro.

Eu e Tati nos juntamos a cerca de 80 pesquisadores, artistas, ativistas, educadores e pensadores da tecnologia, do Brasil e de vários outros países, ocupando o incrível espaço da Casa do Povo. Além da Casa, visitamos a Comunidade Indígena Wassu Cocal (em Guarulhos), o Espaço de Tecnologias e Artes do Sesc São Paulo (unidade 24 de maio), o Museu Afro Brasil e a Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha. O evento contou com falas de Paola Ricaurte, Rodrigo Ochigami, Gabriel Pereira, Dalida Benfield, Carlos Oliveira, Silvana Bahia, Taís Oliveira, Giselle Beilguelman, Fernanda Bruno, Ali Akaar Mehta, Luciara Ribeiro, Irineu Terena, Bruno Moreschi, Fernanda Pitta, Rosana Paulino. O assunto principal foi a tecnologia; ou melhor dizendo, as tecnologias, no plural. A ideia era tirar tecnologia dos laboratórios, das salas de aula e dos imaginários do norte global e trazê-la para sua invenção e apropriação cotidianas. Luiza Futuro, também participante do evento, editou para as redes sociais do CAD+SR um resumo do que foi colocado em debate naqueles 10 dias:

What is technology?

Edited by:
[luiza futuro](#)

(english)

*Failure is technology.
 Our ancestral body is technology
 Naming things is technology.
 Archiving is technology.
 Herbal bath is a technology.
 Curation is technology.
 Chaos is technology
 Motherhood is technology.
 Self-management is a technology.
 Asking for help is a technology.
 Caring is a technology.
 Resistance is a technology.
 Collective strategy is technology.
 The body is technology.
 Living with nature is technology
 Overcoming trauma is technology
 Transgressing anything is technology.
 Another mode of survival rather than capitalism is technology.
 Flow is technology.
 Sleep is technology.
 Memory is technology.
 Phone in airplane mode is technology.
 Doing one thing at a time is technology.
 Breathing is a technology.
 Technology intuition.
 Closing your eyes is technology.
 Looking into the eyes is a technology.*

(português)

Falha é tecnologia.
 O nosso corpo ancestral é tecnologia
 Nomear as coisas é tecnologia.
 Arquivar é tecnologia.
 Banho de ervas é tecnologia.
 Curadoria é tecnologia.
 Caos é uma tecnologia
 Maternidade é tecnologia.
 Auto-gestão é tecnologia.
 Pedir ajuda é tecnologia.
 Cuidar é tecnologia.
 Resistência é tecnologia.
 Estratégia coletiva é tecnologia.
 Convivência com a natureza é tecnologia

Superar traumas é tecnologia
 Transgredir qualquer coisa é tecnologia.
 Outros modos de sobrevivência que não o capitalismo é uma tecnologia.
 O fluxo é tecnologia.
 Dormir é tecnologia.
 Memória é tecnologia.
 Celular no modo avião é tecnologia.
 Fazer uma coisa por vez é tecnologia.
 Respirar é uma tecnologia.
 Intuição é tecnologia.
 Fechar os olhos é tecnologia.
 Olhar nos olhos é uma tecnologia.

Os participantes foram divididos previamente, pela organização da residência, em grupos de trabalho, de acordo com os interesses e trabalhos de cada um minimamente descritos no momento de inscrição. Estive no grupo 2, que chamavam de “Instrumentos e Ferramentas”, sob coordenação de Bruno Moreschi, Gabriel Pereira e Fernanda Pitta. Nosso grupo teve o privilégio de trabalhar no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), um museu que se mudou muito de espaço físico (depois de vários espaços temporários de acervo e armazenamento, hoje ocupa um prédio projetado por Oscar Niemeyer) e que possui a história interligada com outros museus da cidade. Fernanda Pitta, curadora e pesquisadora do museu, nos contou tanto das dificuldades que o espaço enfrenta dentro da lógica de uma universidade elitista, quanto dos projetos e desejos de Jorge Wilheim e Paulo Mendes da Rocha: que o espaço museu pudesse atuar como sistema/relação, sendo centro cultural, capaz de criar intercâmbio de informações, centro pleno de entusiasmo e não uma instituição destinada a recepção de obras de arte; o sonho do museu enquanto um local de encontros, de trocas e difusão de experiências artísticas. Dentre os projetos para o local, foi destacado o Museu experimental de Zanini entre 1963 e 1978, que acolhia artistas a partir de convocatórias abertas e apostava em obras que levantavam, naquele período, a desmaterialização da arte: os *happenings*, as performances anti-materiais, a arte e tecnologia. O MAC-USP tem cerca de 10 mil obras no acervo, uma parte pequena ainda não está catalogada. O banco de dados online contempla cerca de 70% da coleção do museu.

Durante a passagem pelo MAC-USP, conversamos sobre *postal art*, gambiarra, o espaço museológico, acesso a lugares de poder, arquivo, ferramentas, *political art*, documentos de processo. Visitamos a reserva técnica (Anexo C) para olhar obras de Waldemar Cordeiro e

Giorgio Moscati, e Isidoro Valcarat Medina. Pelos corredores da reserva, notei os controle de ar, de luminosidade, de entrada de pessoas e objetos, as plantas baixas, setorizações, o layout de circulação; um colega reconheceu um item do projeto NBP de Ricardo Basbaum encostado na parede. Michelle, historiadora do acervo, nos acompanhou na visita à reserva, contando histórias das obras e do espaço, sempre atenta para termos cuidado com os itens; *don't touch, it's art*. Aprendi melhor, na ocasião, a diferença entre arquivo e coleção, sendo o arquivo uma documentação histórica, resultado de uma atividade, enquanto a coleção só existe por uma ação deliberada do indivíduo, a partir de uma seleção. Acervo, então, seria as reuniões das coleções.

Havia ali um interesse na pós-produção da obra, na visitação emancipada, na maneira não oficial de estar no museu. Nossos coordenadores nos deram um exercício de crítica institucional: visitar as exposições do museu, olhando para objetos e espaços que não eram as obras a fim de elaborar pergunta critica não-especialistas do espaço (tirar fotos, estabelecer comunicação). Uma mesma orientação para um grupo diverso. (*When the code run*) Tivemos diferentes resultados da experiência; ainda que percorrendo, fotografando e registrando o mesmo aspecto do ambiente, as formas de apresentar se diferenciavam. Entre nós e através de nossos corpos no espaço, elaboramos pensamentos sobre o funcionamento algorítmico.

movimento ————— conexão

question ————— *comments*

Comigo no grupo, Felipe Mamone, Lexi, Miro Pereira, Lígia Minami, Herbert, Baioco, Manoela, Paula Cardoso, Bianca Kremer. Durante o tempo juntos, nos provocamos a trabalhar na adaptação de ferramentas existentes para finalidades outras daquelas para as quais foram projetadas. Elaboramos uma improvisação programada com sons, instrumentos e instruções, marcadores no chão e fluxos de repetição, que aconteceu no último dia de residência durante o horário de almoço (quando todos os grupos estavam reunidos no salão principal da Casa do Povo). Na ocasião foram entregues cópias impressas com parte dos códigos que estavam inseridos na estrutura de nossa apresentação (Anexos D e E).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa é sobre o projeto de um processo²⁹. Um projeto possui começo, meio e fim, já os processos acontecem em ciclos, são contínuos e repetitivos. Para a pesquisa, adotei o processo de pós-produzir meus arquivos, sendo então o projeto aquilo que este texto se tornou, afinal. Para o processo, tracei alguns direcionamentos (premissas): fazer coisas com as mãos, para ficar menos tempo em telas; envolver minha prática com as artes visuais; e não deixar escapar o contexto da Covid-19 (Apêndice D).

Consegui cumprir com o principal objetivo desta pesquisa, isto é, revisitar meus arquivos e produzir a partir deles. Tornei rotina de pesquisa e criação o ato de retomar os materiais guardados. "Nas prestações de contas que o artista faz a si mesmo, são encontrados, em anotações, índices relativos à sua percepção. É o artista exposto a informações, recolhendo e acolhendo tudo o que, de algum modo, lhe atrai" (Salles, 1998, p. 122). As imagens, ideias e histórias presentes neste texto derivam, portanto, de insistentes retornos, ora programado e ora despreziosos, a meus cadernos, publicações em plataformas e demais repositórios que fui acumulando durante os anos previstos no recorte temporal. Com os materiais guardados, fui criando jeitos de combinar imagem e texto, incluir relatos, descrever visualmente cenários e situações vividas (ou imaginadas).

Nunca antes tinha ouvido falar em crítica genética e, embora tenha presumido possíveis abordagens para analisar os arquivos selecionados, somente na prática, em contato e exercendo observação paciente (e compassiva) dos documentos e de suas particularidades, pude encará-los como dados a serem rearranjados para a criação em artes. "A crítica genética, ou crítica do processo, evidencia os fenômenos criativos, identifica-os, descreve-os, analisa-os, mas não com a pretensão de findar sua percepção ou elucidar todas as questões complexas que envolvem o processo criativo" (Cirilo, 2019, p.15). A cada análise, fui identificando jeitos de registrar conteúdos e incorporei ao texto, listas, figuras, ilustrações, tabelas, fotografias, códigos, dentre outras estruturas de informação. Combinei temas recorrentes em minhas observações, costurando *links* entre histórias que decidi compartilhar: a visualização de dados e a materialidade do digital, o processo de criação e a confissão de intimidades, o urbano e os procedimentos industriais no cotidiano, por exemplo.

²⁹ Sobre isso, ler Metadesign de Caio Vassão.

Assumo que boa parte dos autores citados neste texto me são referências novas, encontros breves; outros, pude ler, absorver e maturar suas ideias com mais tempo. Deixo transparente as relações recentes como consequência da transição entre engenharias e artes, assim como uma previsão de naturalmente, num futuro-não-distante, acabar eu mesma questionando o uso de tais opiniões; considerem o resultado final da pesquisa também um arranjo: montado, arquitetado. Ainda nos casos de contato academicista mais superficiais, não julgo infundadas as reflexões aqui postas sobre a relação humano-máquina. Quando não estive diante de livros e escrituras, passeava em espaços e situações que marcavam meu corpo com todas as impressões sobre o estudo de dados que aqui expresso: a manipulação, a vigilância, o processamento, a programabilidade, a persuasão, a tomada de decisão, a ilusão e a obsessão. Compus atmosferas de crise e inquietação informacional-comunicacional, teci divagações sobre o universo povoado por dados.

Através da investigação *em data art*, aprendi muito sobre a interseção entre arte e tecnologia. Coube a mim, testando uma atividade que aplicaria aos estudantes durante o estágio supervisionado, tomar nota do meu consumo de informação. No final das contas, não levei o exercício aos alunos, mas posso precisar alguns dados: em uma semana, reuni 20 momentos, totalizando 30 horas de conteúdo de entretenimento, estudo e trabalho. Uma pequena observação: fica difícil distinguir entre essas 3 categorias quando o estudo vira trabalho e o trabalho envolve cultura e arte-educação. Dessas 30 horas, somente 7h não foram mediadas por telas. No computador ou no celular (que não deixa de ser um computador), passei 330 minutos escutando podcasts (quase sempre de entrevistas), 210 minutos assistindo filme, 180 minutos em vídeochamadas e 360 minutos estudando por documentos digitais. Chamei o experimento de InfoInventário; exercício baseado no Inventário da Informação de Richard S. Wurman e nos postais trocados entre Giorgia Lupi e Stefanie Posavec em *Dear Data*. Coletei os dados na primeira semana completa de dezembro de 2021. Pus numa tabela as colunas: dia da semana, assunto, fonte da informação e quantidade de tempo em minutos. Tentei ir preenchendo ao terminar de consumir ou, no mais tardar, na manhã posterior. Não considerei no inventários as horas gastas/ganhas ouvindo música, desenhando e escrevendo.

Nessa imersão na informação, comemoro toda semana quando chega a notificação de relatório de uso das minhas máquinas de trabalho e os números mostram a redução de qualquer

percentual de tempo em frente às telas. Poderia me enganar que, de fato, estou usando menos esses dispositivos quando, na realidade, o cenário é o seguinte: soma de tempo nos computadores pessoais + soma de tempo nos computadores de trabalho; uma média de 14 horas de tela por dia. Se comecei esta pesquisa interagindo com 3 máquinas, agora estou com 5. Neste momento, tenho mais teclados que mãos. Consegui estar menos nas telas? Não. Não há redução alguma.

Envolvei-me com tecnologias novas (computacionais), contemporâneas (fotografia e vídeo) e antigas, bem antigas (narrativa) para construir visualizações de dados a partir de procedimentos artesanais e computadorizados. Fui influenciada por *frames* sequenciais que são utilizados no mapeamento de processos industriais, por fotografias de fótons e padrões visuais de probabilidade em investigações da física quântica, pelas monotípicas e objetos gráficos de Mira Schendel, pelas fotografias “Megacidades” de Sebastião Salgado, pela repetição presente em *Man with a movie camera* de Dziga Vertov, pelos objetos Diálogo de Lígia Clark, dentre tantas outras imagens. Buscando repertório entre arte, ciência e tecnologia, não foquei somente no computador, lembrando que:

A infoestética, portanto, não examina especificamente as ‘novas mídias’. (...) A utilização de computadores para design e produção dá origem a novas formas. Alguns dessas formas são ‘baseados em telas’ – por exemplo, visualização de informações – mas outros podem ser materiais. (Manovich, 2008)

Usei contrastes, cheios e vazios, cores, colagem, *glitch* e outros efeitos computacionais (muitas vezes, tratamentos de imagem *preset* disponíveis em aplicações que circulam nas *online stores*). Mesmo no digital busquei ferramentas que carregam a estética da montagem; e mesmo nos trabalhos manuais, inspirei-me no design de interfaces, nas exibições de telas pré-programadas, no design-de-ícones-fofinhos-coloridos³⁰. Com o auxílio de computadores, usei programas de edição que me permitiram cortar, colar, reunir, sobrepôr, contrastar, criar opacidade e transparência. Em gestos que envolvem também teclados, *mouses* e *touchscreens*, reforço a ideia de que “atualmente, grande parte dos trabalhos de arte digital são híbridos, não acontecem apenas virtualmente” (Prado, 2014, p. 126). Com computadores ou com meu próprio corpo, rabisquei mapas, diagramas, desenhos técnicos, perspectivas, visões e cenários para melhor compreender informações presentes ao meu redor.

³⁰ Sobre a política das imagens, Beiguelman formula a definição de “capitalismo fofo, um regime que celebra, por meio de ícones gordinhos e arredondados, um mundo cor-de-rosa e azul-celeste (...) em que nada machuca e todos são amigos” (Beiguelman, 2021 p. 194).

Exibi o estudo em desenvolvimento e também refleti sobre estar em pesquisa, as belezas e dores. Por ativismo e amor pela educação, mesmo que com críticas aos tradicionais formatos universitários de se fazer e comunicar pesquisas, voltei à academia. Voltei, dessa vez, tentando não me prender nela. Estando em ambiente acadêmico, envolver arte e ciência foi a forma que arrumei de defender o ensino e gritar urgência da valorização da educação para um futuro possível. Essa é uma luta coletiva, mas deixo minha singela contribuição. Não quero pensar, estar e nem fazer a universidade e a pesquisa enquanto espaço e produção que não lidam, nem afetam a sociedade. Não há ciência neutra. Não há tecnologia neutra. Não há arte neutra. Me incomoda o quanto tiramos nosso corpo daquilo que criamos, já que o corpo está sempre presente no trabalho artístico. Como dizia Paulo Freire:

É nesse sentido que, para mulheres e homens, estar no mundo necessariamente significa estar com o mundo e com os outros. Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem ideias de formação, sem politizar não é possível. (Freire, 2019, p. 57)

Tive interesse, além do tempo para pós-produção e para cultivar a curiosidade, pela forma como faria esses estudos chegarem a outras pessoas. E se conseguiria tocá-las de alguma forma. Nessa motivação, busquei ativamente que esta dissertação não fosse apenas eu falando sozinha; tive a preocupação de submeter artigos, apresentar partes do trabalho, processos em andamento, enviando comunicações para espaços (eventos, seminários, conferências) acadêmicos e chamadas abertas para exposição. É enorme a probabilidade deste trabalho, apenas de meus esforços, não conseguir sair da bolha-universidade. Confesso que ainda não sei bem como chegar ao outro, mas deixo este texto como tentativa; um experimento, afinal.

À revisão dos pontos acima, adiciono um resumo das minhas conclusões: **Pesquisa é trabalho**, portanto trabalhar e pesquisar quer dizer ter dois trabalhos. Não é bem assim que imagino a prosperidade do setor de P&D&I (pesquisa, desenvolvimento e inovação). **Pesquisa requer tempo**, então mesmo na mania de antecipar prazos, contento-me com todo o tempo que tive para usufruir desta produção. **É possível criar em pesquisas científicas e é possível seguir métodos em pesquisas artísticas**. Se isso parecer obviedade, peço licença para ser repetitiva. Nem todo mundo está ciente das possibilidades. **O ato de pesquisar não está somente na academia**. Penso que o investigar está numa inquietação interna que é, ao

mesmo tempo, externa; está em quem busca e no espaço ao longo do qual o pesquisador percorre e interage.

Toda vez que trabalho neste texto, penso em como transformá-lo a partir de novas questões. A partir da própria prática artística, Basbaum (2016, p. 24) relata que o enfrentamento da relação texto/obra dá indicações de “um método de ‘manuseio’ e condução do problema, procurando resolvê-lo (enquanto problema e não enquanto solução, evidentemente...) a cada nova proposta realizada, seja texto, objeto ou outro meio qualquer de ação”. Nos últimos anos, venho participando ativamente de espaços que debatem a inovação. Para além do velho vestido de novo, procuro juntar-me em quem também questiona o projeto de “futuro” e “avanço”: seguir menos *trends*, alimentar mais desejos; menos “*explore tomorrow*” e mais regeneração (Figura 32). Com os resquícios do que foi vivido, montei cenários futuros e tornei visível desejos de (re)conexão.

Figura 32: Rearranjo_5. Montagem digital com texturas de frutas, alimentos e plantas retiradas de imagens compartilhadas no antigo perfil no *Instagram*.



Fonte: Elaboração da autora (2023).

Adotar a contação de histórias e a propagação de ideias por meio da fala ou da escrita parece uma contramão, se considerarmos como sentido único de “sucesso” (ou “desempenho”) o *boom* no mercado da tecnologia, as tendências para o futuro e outras propagandas patrocinadas pelo sistema financeiro vigente. Reforço a importância em agregar funções subjetivas a recursos e produtos computacionais, pois “sem um projeto cultural e mais especificamente estético, as máquinas correm o risco de cair rapidamente no vazio” (Machado, 1993, p. 28). A sensação é de que deveríamos estar mais atentos aos detalhes do volume de informações que recebemos diariamente, especialmente em tramas de interesse público e coletivo. Ou será que as condições do compartilhamento em massa em nossos dispositivos e trechos eletrônicos, até mesmo sem haver requisição ou permissão, já nos estão profundamente naturalizadas?

Ao tratar a interação como colaboração, Venturelli (2008) coloca a arte interativa como possibilidade de experimentação na proposição e criação de soluções colaborativas. “O desenvolvimento de comportamentos colaborativos ou competitivos é cultural, isto é, o modo de viver que inclui valores tradicionais de lealdade grupal, solidariedade e relações interpessoais que contribuem para a existência ou não da cooperação e da participação” (Venturelli, 2008, p. 119). Nesse sentido, o desenho de um futuro possível, plural e ecológico é hoje o que percebo como urgência em termos de construção coletiva e comunitária. Como alerta Sidarta Ribeiro,

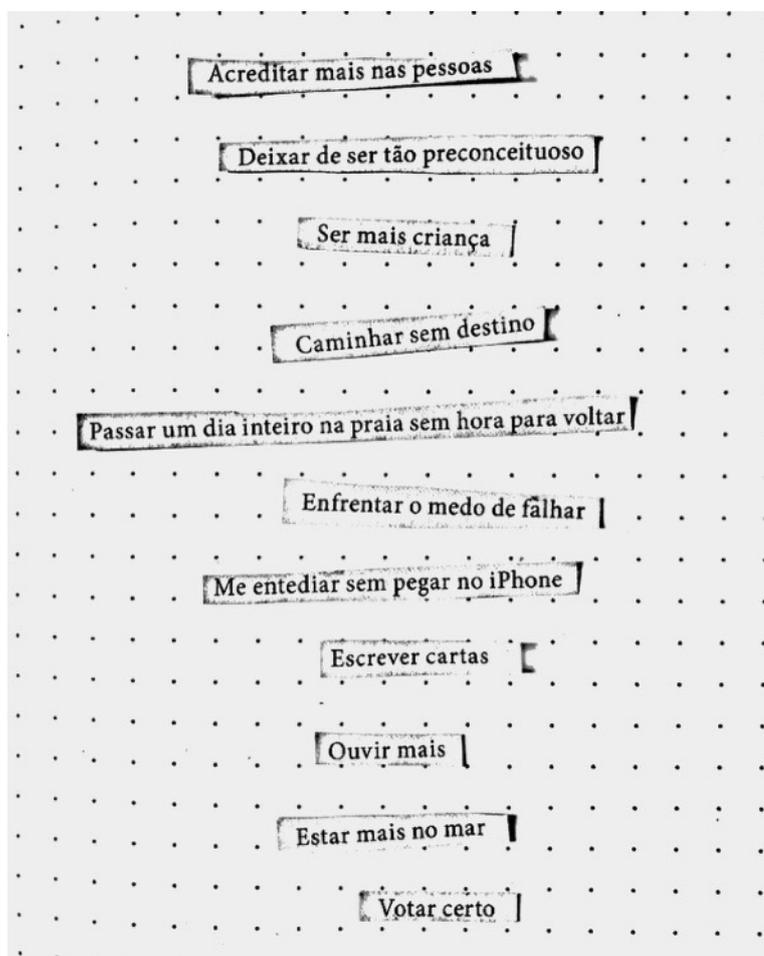
Não há tempo a perder. Chegou o momento de alinhar e unir as pessoas mais poderosas às mais sábias: professoras e professores de todas as disciplinas, pajés e xamãs de todas as tradições, cientistas de todas as linhas de pesquisa, mestras e mestres de saber popular, artistas de todas as vertentes, inventores de todas as áreas. Todas, exceto as que neguem o prazer de viver. (Ribeiro, 2022, p. 134-135)

Como confessei nas páginas anteriores, a mudança tem sido uma constante na minha vida e produção. Não há como prever coisa alguma. Daqui a pouco a casa poderá não ser a mesma, o lar, a cidade, tudo está em constante transformação, como sempre esteve. A vida continua a se fazer, estando nós atentos ou não. O contexto pandêmico não trouxe o redirecionamento nos modos de vida como se imaginava de início, mas por um instante fez o mundo se perguntar: Para onde vamos? O que pode acontecer no futuro? Também dito anteriormente, o ato de fazer perguntas (e desdobrá-la em outras perguntas) tem força. Com os cenários montados e remontados neste texto, espero que a imaginação possa ser retomada na qualidade de

coragem. Pois “não é o medo do futuro que nos paralisa, mas o medo de não haver mais futuro. (...) Não, não é o apocalipse que nos causa medo. É a solidão frente à tela, a perda de todo contato ‘vivo’ com o outro” (Flusser, 2008, p. 110-111).

Quando um obra é doada, alguns artistas deixam indicações para o futuro de seu trabalho: no meu caso, deixo uma lista de tarefas pessoal, que fica como sugestão não-obrigatória ao leitor (Figura 33). Das dificuldades da pesquisa relatadas neste texto, iniciar e dar continuidade, adiciono mais uma: concluir. Para Han (2021), a massa de informação sufoca o pensamento, acarretando em sintomas da Síndrome da Fadiga por Informação tais como o cansaço de informação e a incapacidade de pensar analiticamente. O filósofo defende que o pensamento pressupõe a capacidade de se deter e se demorar, um silêncio contemplativo. O olho fechado é utilizado, portanto, como signo visual da conclusão. Mesmo com brechas, pontas soltas, finalizo este ciclo. Para que se possa fechar os olhos.

Figura 33: *Checklist* (a quem interessar possa).



Fonte: Elaboração da autora (2020).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rodrigo. **Uma unidade de dado já é “Big Data”**. Disponível em: <https://medium.com/datavizbr/uma-unidade-de-dado-já-é-big-data-29a7cf04ef32>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.
- ALZAMORA, Geane. O fundamento estético da experiência ordinária em redes telemáticas: fluxos intermediáticos. In: **Entre o sensível e o comunicacional** / Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça, César Guimarães, (organizadores). - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010.
- ARANTES, Priscila. **MEMÓRIAS DO FUTURO: a utilização de material de arquivo na arte contemporânea**. Art Research Journal, 2014. Brasil, Vol. 1.
- ARANTES, Priscila. **Estéticas tecnológicas: paradigmas contemporâneos**. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.
- ARANTES, Priscila. **Malhas da liberdade – Entrevista com Cildo Meireles**. Disponível em: <https://grabois.org.br/2002/02/01/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles/>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.
- ASCOTT, Roy. A ambiguidade do self: vivendo em uma realidade variável [2009]. In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. **Existência Numérica** - 1ª ed. - Rio de Janeiro : Rio Book's, 2018. p. 147 - 153.
- BARNES, Ralph Mosser. **Estudo de movimentos e de tempos: projeto e medida do trabalho**. 6 ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1977.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. 2. ed. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2016.
- BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (orgs.) **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possible futures: art, museums and digital archives** — 1 ed. - São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistências na dadosfera**. - São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter, 1892-1940. **Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas** / Walter Benjamin ; edição e tradução de João Barreto. — 1a ed. — Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2013.
- BENSUSAN, Nurit. **Do que é feito o encontro**. Ilustrações de Ana Cartaxo. — Brasília, DF : IEB Mil Folhas, 2019.

BRETAS, Maria Beatriz. Poiesis nas redes telemáticas: fabricações midiáticas de pessoas comuns. In: **Entre o sensível e o comunicacional** / Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça, César Guimarães, (organizadores) . — Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

BUSCH, Kathrin. **Artistic Research and the Poetics of Knowledge**. ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 2. No. 2. Spring, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**; tradução Denise Bottmann — São Paulo : Martins, 2009.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**; prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução Frederico Bonaldo. — I. ed. — São Paulo : Editora G. Gili, 2013.

CASTRO, Barbara; MOLGADO, V. ; DEFAVERI, I. ; KOSMINSKY, Doris. **Lifelogging: a relação arte-vida na arte computacional**. In: #14.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2015, Aveiro. #14.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia – Arte e Desenvolvimento Humano. Aveiro: UA Editora, University of Aveiro, 2015. p. 245-248.

CÉSPEDES, Alba de, 1911-1997. **Caderno proibido** / Alba de Céspedes ; tradução Joana Angélica d'Ávila Melo ; posfácio Mariella Muscariello. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2022.

COCTEAU, Jean. **A dificuldade de ser**. Autêntica Editora, 2016.

CONSIGLIO, Sonia. **Por que assistentes virtuais são mulheres?**. VALOR INVESTE, 4 de maio de 2021. Disponível em: <https://valorinveste.globo.com/blogs/sonia-favaretto/post/2021/05/por-que-assistentes-virtuais-sao-mulheres.ghtml>. Acesso em: 01 de junho de 2022.

COOPER, Alan. **The Long Road to Inventing Design Personas**. OneZero, 4 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://onezero.medium.com/in-1983-i-created-secret-weapons-for-interactive-design-d154eb8cfd58>. Acesso em: 27 de março de 2022.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante** / Merlin Coverley ; tradução Cristina Cupertino. — São Paulo : Martins Fontes - selo Martins, 2014.

DIAMOND, Sara. Visualização de dados: materialidade e mediação [2011]. In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. **Existência Numérica** - 1ª ed. - Rio de Janeiro : Rio Book's, 2018. p. 57 - 63.

DONATH, Judith; DRAGULESCU, Alex; ZINMAN, Aaron; VIEGAS, Fernanda; XIONG, Rebecca. **Data portraits**. In: ACM SIGGRAPH 2010 Art Gallery, p. 375 - 383. ACM, 2010.

DRUCKER, Johanna. Abordagens de ciências humanas para exibição gráfica [2011]. In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. **Existência Numérica** - 1ª ed. - Rio de Janeiro : Rio Book's, 2018. p. 83 - 89.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio; OLIVEIRA, Tatiana Pontes de. A cidade que nos olha: do fotografar ao fabular. In: **Mobilidades, especialidades e alteridades** / Mauricio Ribeiro da Silva... [et al.], organizadores. — Salvador: EDUFBA, 2018.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. - São Paulo : Annablume, 2008.

FOLENA, Gianfranco. “*Premessa*” a *Le forme del Diario*. In: **Quaderni di Retorica e Poetica**, 2. Pádua: Liviana, 1985.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire — 60ª ed - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FROEN, Jonathan. **Aqui estou**. — Editora Rocco, 2017.

FRY, Ben. Aprendendo com Lombardi. In: **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possible futures: art, museums and digital archives** / organização Giselle Beiguelman, Ana Gonçalves Magalhães. — 1 ed. - São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014.

GALEANO, Eduardo. 1940. **O livro dos abraços** ; tradução de Eric Nepomuceno. — 5a ed. — Porto Alegre — L&PM, 1997.

GONÇALVES, Flávio. **Documentos de trabalho: percursos metodológicos**. — Porto Alegre: Revista - Valise, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência** ; tradução de Enio Paulo Giachini. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital** ; tradução de Lucas Machado. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo** ; tradução de Lucas Machado. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2021.

HANNS, Daniela Kutschat. Visualização de dados e “tangibilização” da informação: uma questão cognitiva. In: **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possible futures: art, museums and digital archives** / organização Giselle Beiguelman, Ana Gonçalves Magalhães. — 1 ed. - São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014.

HUXLEY, Aldous. **A situação humana**. 1ª ed. Biblioteca Azul, 2016.

IFoto, Instituto da Fotografia. 2004. **Efêmero: festival de fotografia experimental** / IFoto-Instituto da fotografia - Fortaleza: Expressão Grafica, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução de Fábio Credes. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2015.

JESUS, Eduardo de. Cenas da vida cotidiana: descontinuidades e tecnologia na cidade. In: **Mobilidades, especialidades e alteridades** / Mauricio Ribeiro da Silva... [et al.], organizadores. — Salvador: EDUFBA, 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 11ª ed. Alfragide, Dom Quixote, 2017.

KLEIN, Julian. *What's Artistic Research?*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização Rita Carelli. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2020.

KOSMINSKY, Doris. **Arquivo e banco de dados: poética, ética e estética da visualização artística**. In: Arte & ensaios. Rio de Janeiro, n. 24, p. 33-41, 2012.

KUNDERA, Milan. **A lentidão** / Milan Kundera ; tradução Maria Luiza Newlands da Silveira, Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

LATOURET, Bruno. **A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa — Bauru, SP : EDUSC, 2001.

LAU, Andrea; MOERE, Andrew Vande. *Towards a model of information aesthetics in information visualization*. In IV '07: Proceedings of the 11th International Conference Information Visualization, pages 87–92, Washington, DC, USA, 2007. IEEE Computer Society.

LAURENTIZ, Silvia. **Imagem e (I)materialidade**. XIII Encontro Anual da COMPÓS. São Paulo, 2004.

LEMOS, André. **Mídia Locativa e Territórios Informacionais**. 2007. Disponível em: https://facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/midia_locativa.pdf. Acesso: 6 de agosto de 2023.

LISPECTOR, Clarisse. **Água viva**. Editora Rocco, 1998.

LINDA, Giuva, *L'archivio come autodocumentazione*. In M. Zancan (Ed.), Alba de Céspedes. Milão: Il Saggiatore, 2005.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens.** — Brasília : Editora Universidade de Brasília : Finatec, 2007.

LUPI, Giorgia. Humanismo de dados, a revolução será visualizada [2017]. In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. **Existência Numérica** - 1ª ed. - Rio de Janeiro : Rio Book's, 2018. p. 123 - 134.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** São Paulo : EdUSP, 1993.

MANOVICH, Lev. **Database as a symbolic form (1998).** Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19_article_1998.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2021.

MANOVICH, Lev. **Introduction to Info-Aesthetics (2008).** Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2022.

MANOVICH, Lev. O que é visualização? [2010]. In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Bárbara; LUDWIG, Luiz. **Existência numérica.** Rio de Janeiro. Rio Book's, 2018. p. 33-43.

MASSIRONI, Manfredo. 1937. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos.** Lisboa. Edições 70, 2015.

MEIRELES, Cildo. **Entrevendo.** Catálogo de obras de Cildo Meireles. Curadoria de Júlia Rebouças e Diego Matos. Sesc Pompeia 26.9.2019 - 2.2.2020, 2020.

MEISENZAHN, Mary. **Instagram keeps a detailed list of everything it thinks you're interested in — here's how to find it.** Business Insider, 15 jan. 2020. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/instagram-interests-list-how-to-find-2019-6>. Acesso em: 27 de março de 2022.

MEYER, Robert. **Knowledge Visualization.** Media Informatics Advanced Seminar on Information Visualization, 2008/2009.

NOVAES, Leticia. **Zaralha - abri minha pasta.** — Rio de Janeiro : Editora Guarda-chuva, 2015.

PEREIRA, Gabriel. Maneiras alternativas de ver-entender algorítmicamente. In: **Afetando tecnologias maquinando inteligências.** Dalida Maria Benfield, Bruno Moreschi, Gabriel Pereira, Katherine Ye (editores). Center for Arts, Design and Social Research (CAD+SR), 2021.

POLIDORO, Marina B. **Sobre as coisas que escolhemos guardar ou que não conseguimos descartar: documentos de trabalho.** — Revista Panorama Crítico, 2009.

- PRADO, Gilbertto. Arte digital, diálogos e processos. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (orgs.) **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possible futures: art, museums and digital archives** — 1 ed. - São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009. p.72.
- ROMAGNOLI, Gabriele. *Solo bagaglio a mano*. — Feltrinelli, 2015.
- ROSA, Ildegardo. **Mestre Dedé: O Andarilho da Ilusão / Ildegardo Rosa (1931 - 2011)**. 1. ed. - Itabuna, BA : Mondrongo, 2017.
- RUSSO, Felipe. **Centro** / Felipe Russo ; [fotografias do autor; texto Guilherme Wisnik;]. 1. ed. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.
- SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado: processo de criação artística**. — São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. — Vinhedo: Horizonte, 2006.
- STENGERS, Isabella. **'Outra Ciência é possível!' Um apelo à Slow Science**. In: Cadernos do Ateliê. Vol.1, n.5, fascículo 1, 2019.
- STRUTH, Thomas; SENNETT, Richard. **A vida oculta das cidades**. Revista semestral de fotografia, zum #4 abril de 2013.
- SOUSANIS, Nick. **Desaplanar** ; tradução de Érico Assis. - Veneta, 2017.
- SOUZA, Eneida Maria de (enero-junio de 2017). **Autoficção e sobrevivência**. La palabra (30), 107 -114. Disponível em: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6334>. Acesso em: 10 de maio de 2022.
- VENTURELLI, Suzete. **Imagem interativa** / Suzete Venturelli e Mario Luiz Belcino Maciel. - Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2008.
- VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço _tempo _imagem**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2011.
- VENTURELLI Suzete., & MELO, M. A. de. (2019). **O visível do invisível: data art e visualização de dados**. *ARS (São Paulo)*, 17(35), 203 - 214. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.152451>. Acesso em: 14 de março de 2022.

VIANNA, Fernando Ressetti Pinheiro Marques. **Se os dados são o novo petróleo, onde estão os royalties? O neoliberalismo na era dos dados.** Revista Gestão & Conexões. Vitória (ES), v. 10, n. 3, set/dez 2021.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza : Expressão Gráfica e Editora, 2007.

WASSERMAN, Stanley; FAUST, Katherine. *Social Network Analysis: Methods and Applications.* Cambridge University Press, 2004.

WEINBREN, Grahame. (2019). **Oceano, Banco de Dados e ReCorte.** *Revista Vazantes*, 3(2), 237-265. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/43844>. Acesso em: 12 de abril de 2022.

WILLEMART, Philippe. A virtualidade dos rascunhos e a realidade da obra. In: CIRILLO, José; PASSOS, Hélène Paret. (orgs). **Materialidade e virtualidade no processo criativo.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2011. p 61-67.

WISNIK, Guilherme; MARIUTTI, Julio. **Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura** — São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

WURMAN, Richard Saul. **Ansiedade da informação: como transformar informação em compreensão.** São Paulo : Cultura Editores Associados, 1991.

APÊNDICE A — PROCESSO DE MONTAGEM DO QUADRO “AOQTDINDICA”



APÊNDICE B — PROJETO DE “AOQTDINDICA” PARA SUBMISSÃO DE PROPOSTA ARTÍSTICA

<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdzRiZyBImFkqaJkPejFnQkQBA6gMUoooGFMkGEGV1YjICQ/viewform>

PROJECT

MODELO DA PROPOSTA ARTÍSTICA
Solicitamos que a proposta tenha as seguintes informações:
1) título;
2) resumo;
3) categoria (se possível);
4) Ano do trabalho (ou inédito);
5) Conceito/argumento/sustente o trabalho;
6) descrição técnica do trabalho (incluindo dimensões);
7) proposta de expografia (sugestão sobre como expor o trabalho);
8) imagens e vídeos do trabalho (ou link de website/portfólio etc.);
9) mini-bio do/a artista.

AOQTDINDICA

falar do automonitoramento para questionar a maquinização do sujeito, mas alertar que não compete à minha pesquisa adentrar nas profundas implicações do controle e vigilância a partir dos dados.

entropia, determinismo e acaso; extropia, transhumanismo e aprimoramento humano, pós-humano, pós-biológico e singularidades; interações interespécies; a hipótese de gaia; tecnogaianismo dentre inúmeros outros subtemas e abordagens.

1. **arquivo**
vestíveis e imagens na arte contemporânea

2. **planner**
design da informação interface ferramentas visuais

3. **como editei:**


6. **lifelogging**
origem do termo: USA - vestíveis outros artistas data portrait

conexão com MATERIALIDADES/ docs de trabalho

IMAGEM ESTÁTICA

+ vídeo do olho + audio rederef-

CRISE

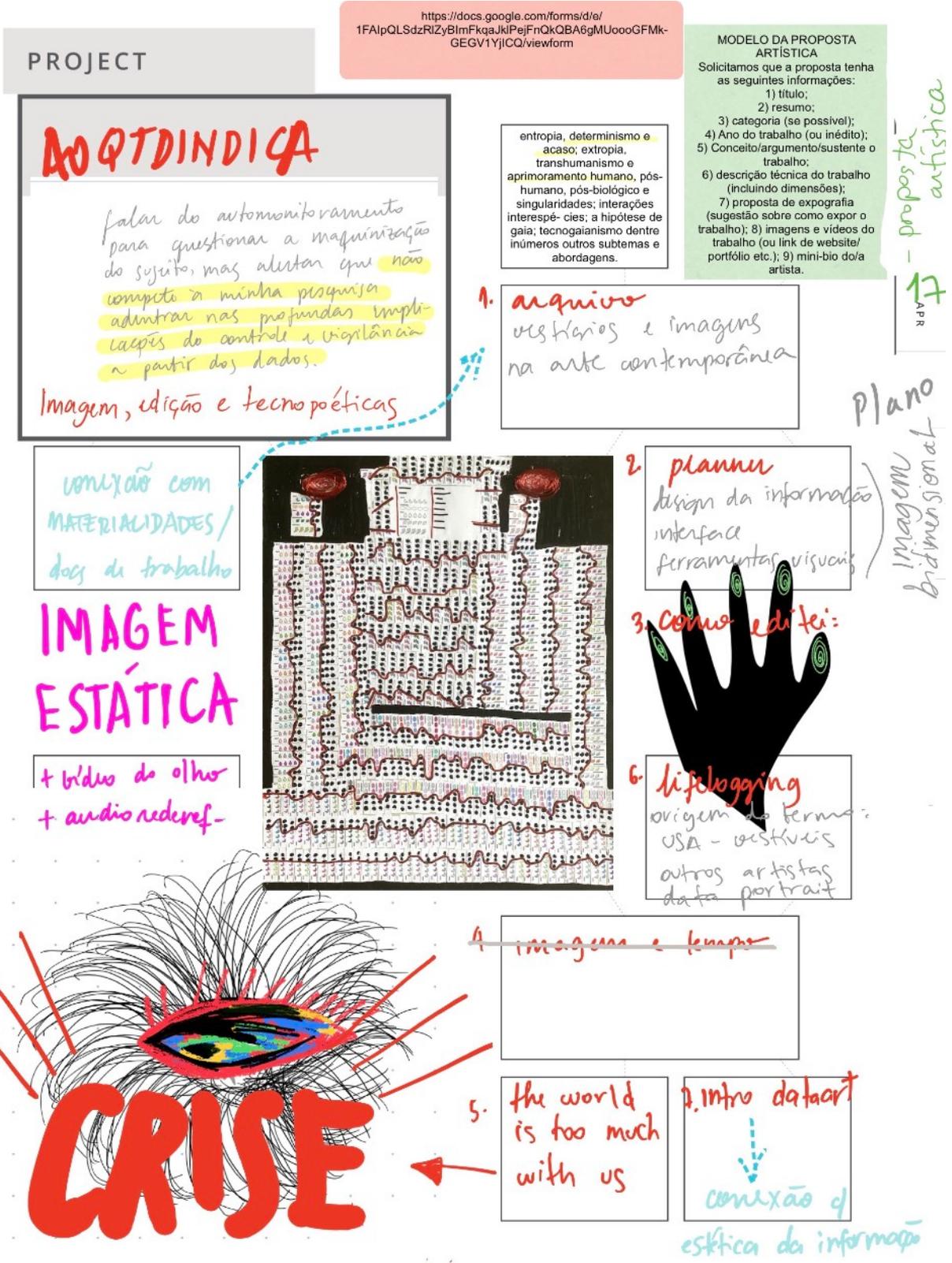
4. ~~imagens e tempo~~

5. the world is too much with us

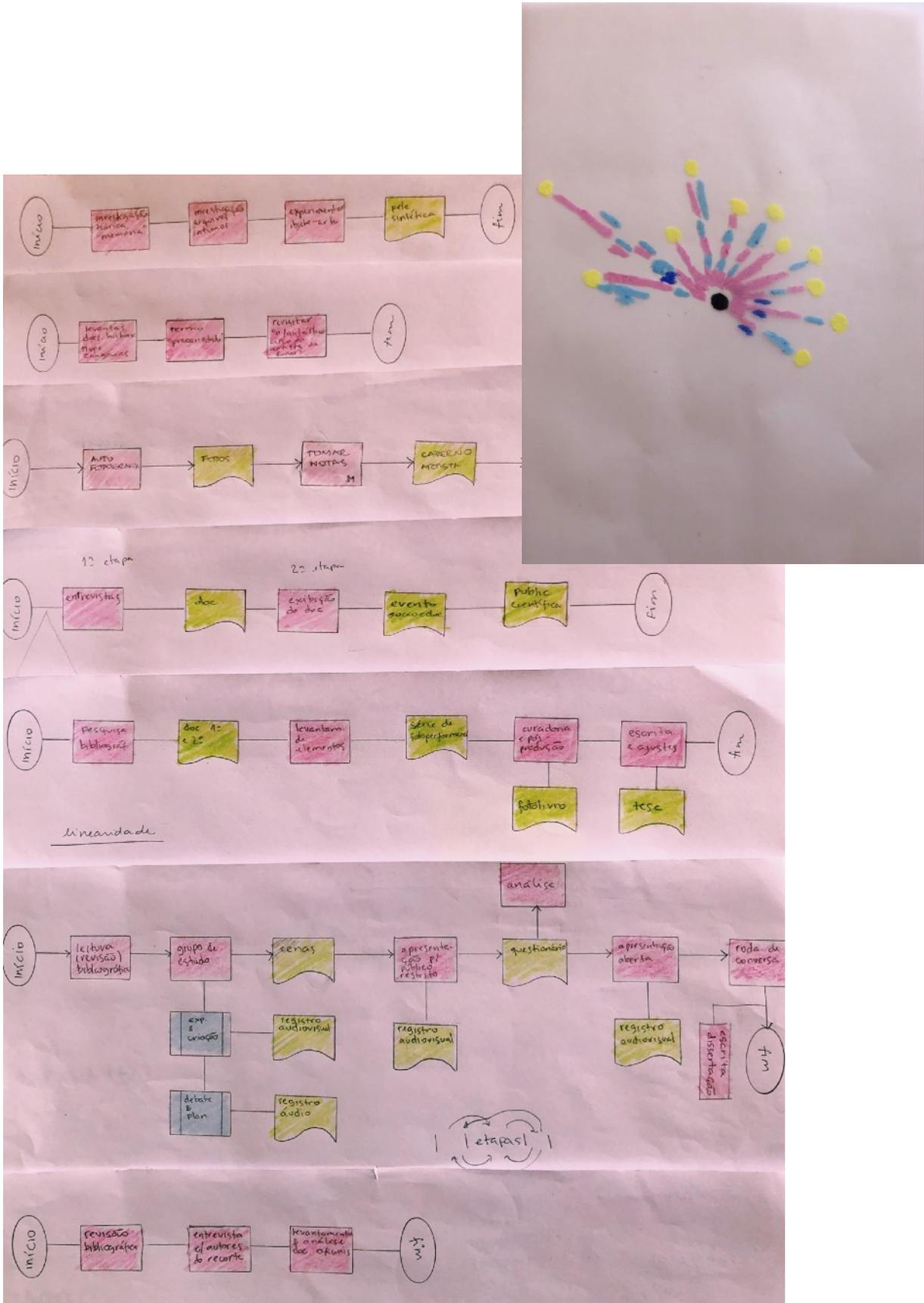
7. **intro dataart**
conexão d estética da informação

17 APR - proposta artística

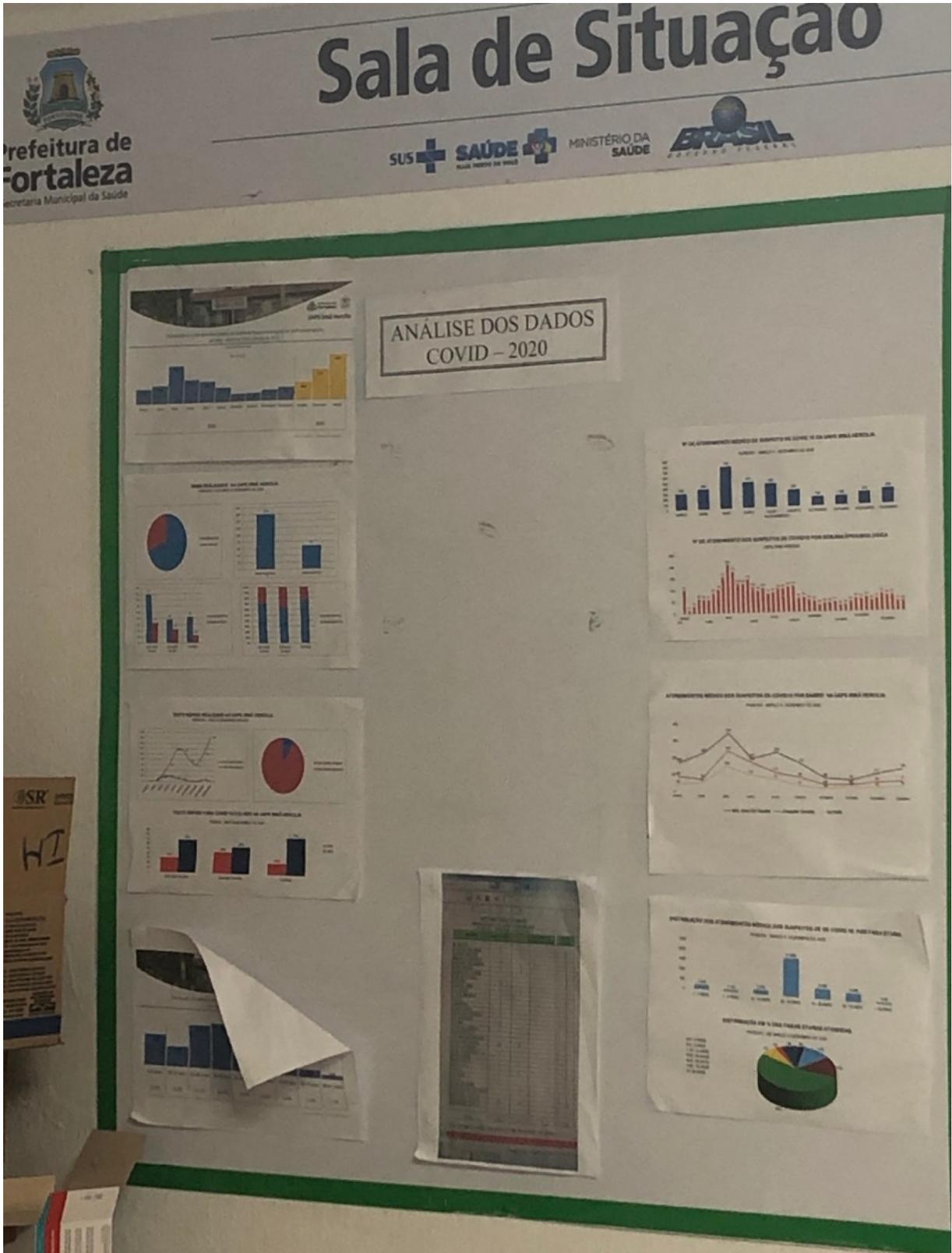
plano imagem bidimensional



APÊNDICE C — FASES DO MAPEAMENTO DE PROCESSOS DO EXPERIMENTO “FLUXEYE”



APÊNDICE D — FOTOGRAFIA DO PAINEL INFORMATIVO EM SALA DE VACINAÇÃO CONTRA A COVID-19 EM 4 DE OUTUBRO DE 2021 ÀS 14:45:22



ANEXO A — PÁGINA DO *FELTRON ANNUAL REPORT* EM 2014, MOSTRANDO OS VALORES TOTAIS DE CADA CATEGORIA MAPEADA

Totals

Locations



TOTAL UNIQUE LOCATIONS
597

107 OVERSEAS LOCATIONS
COUNTRIES VISITED: Eight
CITIES VISITED: Forty-two

Photos



TOTAL GBS OF PHOTOS
5.33

AVG 15MB/DAY
INSTAGRAM POSTS: Eighty-six
PHOTOS IN NYC: 43%

Music



CUMULATIVE DAYS OF MUSIC
46.9

13% OF THE YEAR
TOP ALBUM: Teenage

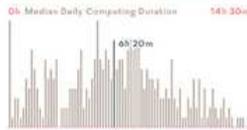
Videos



CUMULATIVE DAYS OF VIDEOS
6.8

2% OF THE YEAR
TOP PROGRAM: MythBusters

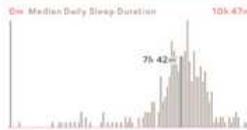
Computing



CUMULATIVE DAYS COMPUTING
95.5

25% OF THE YEAR
TOP APPLICATION: Mail

Sleep



CUMULATIVE DAYS ASLEEP
108.7

30% OF THE YEAR
MOST RESTED NIGHT: Fridays

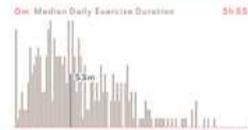
Transit



CUMULATIVE DAYS IN TRANSIT
18.3

5% OF THE YEAR
TOTAL TRANSIT: 89,367 mi

Exercise



CUMULATIVE DAYS EXERCISING
15.4

4% OF THE YEAR
WALKING: 778 mi

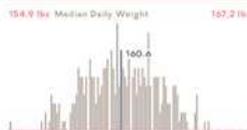
Heart Rate



MEDIAN HEARTRATE (BPM)
53

RECORDED 25,400 TIMES
LEAST ACTIVE HOUR: 6:00 am

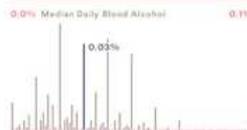
Weight



MEDIAN WEIGHT (LBS)
160.6

RECORDED 9 TIMES
FAT AVERAGE: 13.6%

Drinking



AVERAGE DETECTABLE BLOOD ALCOHOL (%)
.04

RECORDED 40 TIMES
ESTIMATED DRINKS: 714

Driving



TOTAL MILES DRIVEN
1,601

RECORDED 4.4 MILES/DAY
TIME DRIVING: 4d 10h

**ANEXO B — REGISTRO DE CONTAGEM DE VEZES EM QUE TEHCHING HSIEH
PERDEU O TEMPO DO RELÓGIO DUTANTE A *ONE YEAR PERFORMANCE*
1980-1981**

ONE YEAR PERFORMANCE

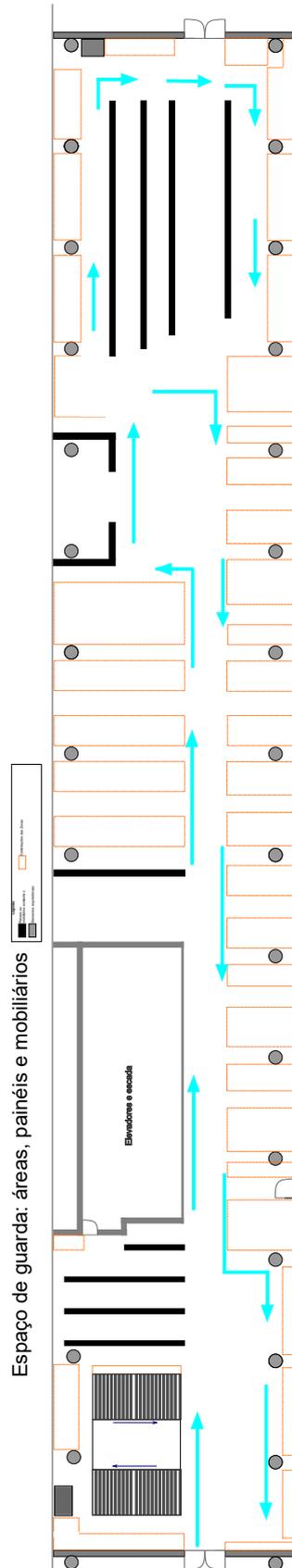
April 11, 1980 – April 11, 1981

Time clock to be punched 8,760 times for a period of one year.

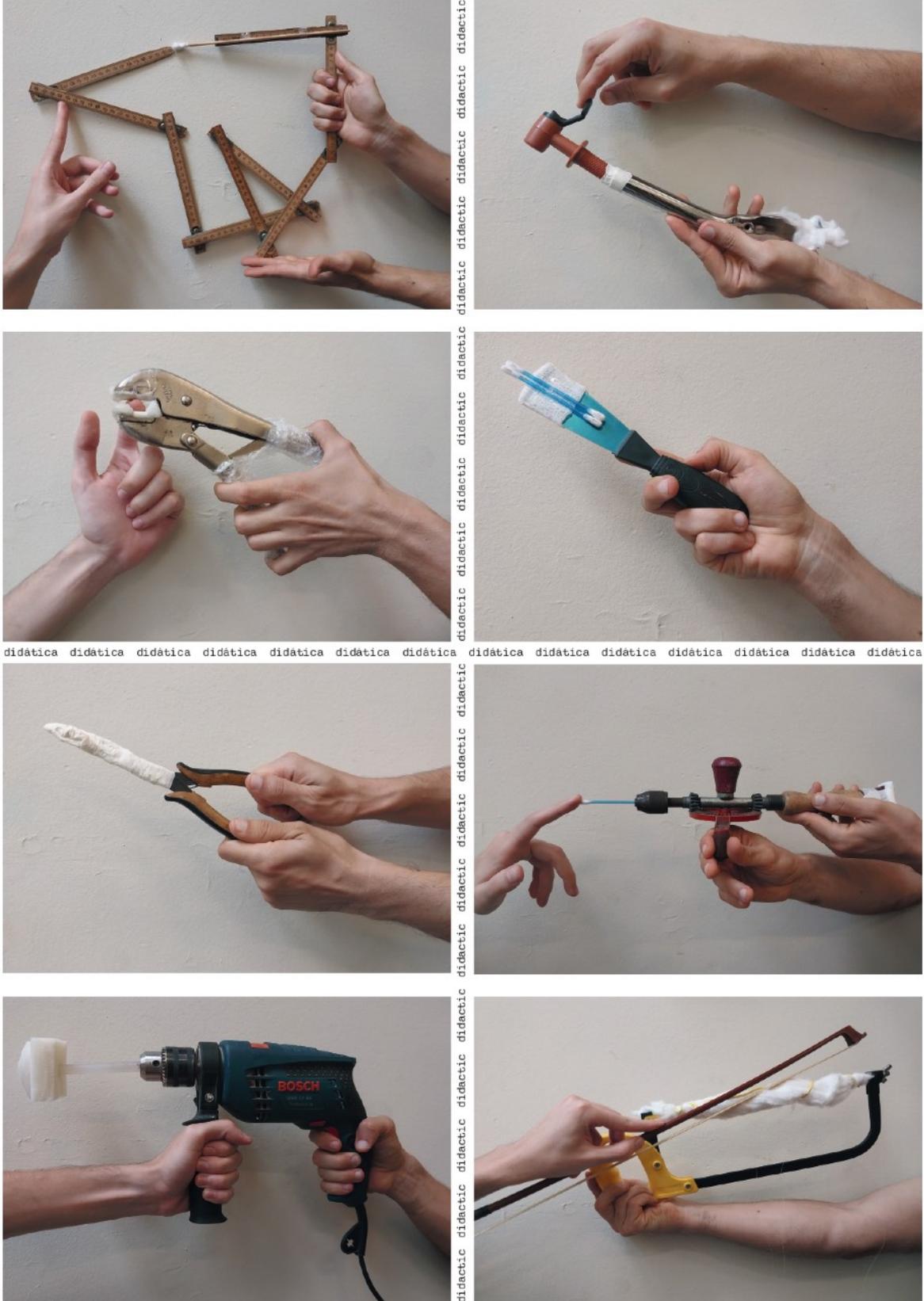
The following represents a breakdown of how many times, as well as reasons why, I missed punching the time clock.

<u>1980</u>	<u>Sleeping</u>	<u>Late</u>	<u>Early</u>	<u>Total</u>
April	1	0	0	1
May	5	3	0	8
June	7	0	1	8
July	2	1	0	3
August	10	1	2	13
September	10	1	1	12
October	11	0	2	13
November	15	0	3	18
December	22	3	0	25
 <u>1981</u>				
January	3	4	0	7
February	7	9	0	16
March	1	6	1	8
April	0	1	0	1
<hr/>				
TOTAL	94	29	10	133
(1.52 missed for total year)				

**ANEXO C — PLANTA BAIXA DA RESERVA TÉCNICA DO MAC-USP, COM
INDICAÇÕES DE FLUXOS DE CIRCULAÇÃO**



ANEXO D — MATERIAL PRODUZIDO PELO GRUPO “INSTRUMENTOS E FERRAMENTAS” NA RESIDÊNCIA CONSCIÊNCIAÇÕES CRÍTICAS TECNOLÓGICAS (2023)



ANEXO E — MATERIAL PRODUZIDO PELO GRUPO “INSTRUMENTOS E FERRAMENTAS” NA RESIDÊNCIA CONSCIENTIZAÇÕES CRÍTICAS TECNOLÓGICAS (2023)

```

let rules = [
  'Esfregue levemente as bordas cortantes.',
  'Passe-a num rebolo em esmeril elétrico.',
  'Lembre-se que existem diversos modelos, cada qual para um corte.',
  'Após serra, coloque tinta para cobertura',
  'Ele serve para abrir o furo inicial e guiar as arestas de corte do ferro.',
  'Fazer uma rosca em determinada peça circular.',
  'Aberta, a porca corre livremente sobre o parafuso.',
  'Regule-o graminho na largura desejada e então faça a marcação na peça.',
  'Nunca o empurre para fazer a marcação, você obterá maior exatidão puxando a peça.',
  'Lembre-se que existem diversos modelos, cada qual para um tipo de corte.',
  'Ao usar, é preciso determinar a que aplicação ela se destina.',
  'Na haste de cada macho existe uma marca de identificação.',
  'Tudo isto deve ser feito em movimentos intermitentes e lentos.',
  'Sempre inicie o corte puxando para trás e bem reto.',
  'Antes de colocar a máquina em funcionamento, observar se o disco está corretamente colocado.',
  'A empunhadura deve ser feita em direção à broca.',
  'Observar se as hastas são do mesmo tamanho das pontas.',
  'Utilize sempre líquido lubrificante.',
  'Antes de iniciar o corte, coloque a máquina em funcionamento.',
  'Nunca retire a máquina com o motor em movimento.',
  'É útil esfregar-se parafina.',
  'Lembre-se sempre de exercer pressão com a peça somente sobre a mesa.',
  'Use óculos de segurança e luvas de couro.'
];

let statements = [
  'Quem conhece a qualidade, tops qualquer trabalho.',
  'Tão importante quanto saber usar as ferramentas é saber escolher a marca.',
  'A ferramenta do homem é a sua escolha.',
  'Qualidade profissional.',
  'Rigorosamente dentro dos padrões de qualidade que as tornam mundialmente famosas.',
  'Qualidade que não deixa você na mão.',
  'Ajuda você a trabalhar melhor.',
  'Na oficina o que vale mesmo é uma ferramenta eficiente.',
  'Na jardinagem o que vale mesmo é uma ferramenta adequada.',
  'Agora furar virou lazer.',
  'A conservação é vital para o bom funcionamento da ferramenta.',
  'Um século de vanguarda tecnológica.',
  'Qualidade que faz qualidade'
];

//variables
let imgs = [];
let tools = [];
let timer = 0;

//preload function to get imgs
function preload() {
  for (var i = 1; i < 84; i++) {
    imgs[i] = loadImage("img" + i + ".jpeg");
  }
  for (var i = 0; i < 1; i++) {
    tools[i] = loadImage("tool" + i + ".png");
  }
}

function setup() {
  createCanvas(windowWidth, windowHeight);
  background(255);
  noLoop();
}

function draw() {
  textSize(64);
  //text('Didática.', 100, 300);
  timedChange();
  setInterval(timedChange, 2000); //native function 1000ms =1 s
  setInterval(timedPhrase, floor(random(1000, 5000))); //native function 1000ms =1 s
  setInterval(timedStatements, floor(random(1000, 5000))); //native function 1000ms =1 s
}

function timedChange() {
  let imagenum = floor(random(0, imgs.length));
  image(imgs[imagenum], 0, 0, width, height, 0, 0, imgs[imagenum].width, imgs[imagenum].height, CONTAIN, CENTER);
  filter(THRESHOLD);
}

function timedPhrase() {
  textSize(floor(random(30, 100)));
  let rulenum = floor(random(0, rules.length));
  stroke(255);
  strokeWeight(10);
  text(rules[rulenum], 300, 300, 760, 200);
}

function timedStatements() {
  textSize(floor(random(30, 100)));
  let statnum = floor(random(0, statements.length));
  text(statements[statnum], 500, 500, 760, 200);
}

```

SOFTWAREZANDO O HARDWARE SOFTWAREZING THE HARDWARE