

ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA **FALTA**

Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico

Paola da Silva. 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PAOLA BARROS DA SILVA

ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA:

Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico

BELÉM-PA

2025

PAOLA BARROS DA SILVA

ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA:

Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno.
Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

BELÉM-PA
2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

B277m Barros da Silva, Paola.
ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA :
Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico / Paola
Barros da Silva. — 2025.
132 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2025.

1. Glitch art. 2. Arte e Tecnologia. 3. Autoficção. 4.
Poética da Ausência. 5. Processos de criação. I. Título.

CDD 770.1



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

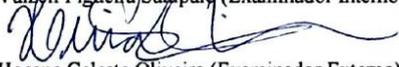
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos seis (06) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Alex Ferreira Damasceno, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Paola Barros da Silva, intitulada: **ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA: Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Alex Ferreira Damasceno (Presidente), Valzeli Figueira Sampaio (Examinador Interno), Hosana Celeste Oliveira (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Alex Ferreira Damasceno, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**
com louvor e com indicação para publicação

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Alex Ferreira Damasceno agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 06 de fevereiro de 2025.


Alex Ferreira Damasceno (Presidente)


Valzeli Figueira Sampaio (Examinador Interno)


Hosana Celeste Oliveira (Examinador Externo)


Paola Barros da Silva (Discente)

PAOLA BARROS DA SILVA

ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA:

Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno.
Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Data de aprovação: 06/02/2025

Banca Examinadora:

Doutor (a) VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO
(Interno)

Nome com titulação Instituição a que pertence

Doutor (a) HOSANA CELESTE OLIVEIRA
(Externo à Instituição)

Nome com titulação Instituição a que pertence

AGRADECIMENTOS

Ao longo desta jornada de pesquisa e criação, muitas pessoas e memórias se entrelaçaram à construção deste trabalho, tornando-o possível. É com profunda gratidão que dedico este espaço a quem esteve ao meu lado nos momentos de dúvida, descoberta e realização.

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, que foi o ponto de partida para tudo. Quando me emprestou sua câmera Cyber-shot, talvez não imaginasse o impacto desse gesto em minha vida. Foi com ela que comecei a construir meu olhar sobre o mundo e, mais tarde, esta obra. Sua generosidade, afeto e esforço são o alicerce de muito do que sou. Obrigada por me ensinar, mesmo sem palavras, o valor das memórias e a força de nossas histórias.

Ao meu companheiro, Roney Gomes, minha pessoa preferida do mundo, por ser uma presença constante e indispensável. Você não apenas me ajudou a desenvolver as imagens presentes neste ensaio, mas também foi um ouvinte atento, acolhendo e traduzindo o que, muitas vezes, eu mesma não sabia compreender. Sua sensibilidade e dedicação estiveram em cada etapa deste processo, e sou imensamente grata por dividir essa caminhada ao seu lado. Essa obra também é tua.

Para as minhas amigas Dóris e Yas, que nunca mediram esforços para me apoiar, me ajudar a enxergar além e, principalmente, a ter paciência comigo mesma. Serei eternamente grata por esse encontro tão especial da nossa existência. Quero agradecer à Nícia e Nai, por todas as trocas enriquecedoras e pela generosidade em compartilhar conhecimento e presença constante. Ao querido amigo Danilo por seu entusiasmo e amizade nessa jornada.

Quero deixar minha gratidão eterna ao meu irmão, Lucival Júnior, cuja ausência desde 2011 é uma saudade constante. Ele foi um dos maiores incentivadores dos meus estudos e da minha vontade de crescer. Que ele saiba, onde quer que esteja, que ainda assobio quando preciso de vento, tal como me ensinaste.

Em memória, também agradeço ao meu gato Samuel, o mais educado, bondoso e gentil companheiro que me deu o privilégio de compartilhar dez anos de sua vida. Sua doçura e presença sempre me trouxeram conforto e isso é mais do que você poderia ter me dado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alex Damasceno, sou profundamente grata pela orientação, paciência e pelas provocações intelectuais que me fizeram ir além. À banca examinadora, por cada comentário cuidadoso, que contribuiu para o amadurecimento desta

pesquisa e para a construção de um trabalho mais consistente.

À CAPES, pela oportunidade de bolsa, que tornou possível uma entrega exclusiva a esta pesquisa. Sem esse apoio, muitos dos passos dados aqui teriam sido mais difíceis.

Por fim, aos professores, colegas e amigos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPA, que contribuíram com ideias, apoio e inspiração. E a todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram a chegar até aqui, minha mais sincera gratidão. Este trabalho carrega um pedaço de cada um de vocês.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

A ficção é filha da frustração. É onde podemos inventar uma realidade nos nossos termos quando a que existe não nos satisfaz.

Aline Valek

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.

Clarice Lispector, A hora da estrela.

RESUMO

SILVA, Paola Barros da. **ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA. Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico**¹. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Este memorial dissertativo apresenta o processo de criação da obra visual e do fotolivro experimental intitulado *Me inscreva quando sentir a minha falta*. A partir da percepção da minha ausência imagética no acervo fotográfico da minha família, busquei me inserir nas imagens esquecidas na câmera *cyber-shot* da minha mãe. Para isso desenvolvi uma metodologia que tem como base os conceitos de Autoficção e *Databending* que nesta pesquisa atuaram como recurso técnico para a criação das imagens *Pure Glitch* que dão corpo ao ensaio imagético pertencente ao livro de artista e livro-objeto desenvolvido. O texto apresenta uma pesquisa híbrida de caráter sistemático e transdisciplinar, organizado em etapas de pesquisa teórica e de processos de criação e experimentação em ateliê. Tendo como temática a Poética da ausência, a obra desenvolvida se vale da estética *Glitch Art* como ferramenta criativa para elaborar o conceito de *Metáfora visual do erro* e assim criar visualidade expressa em imagens que refletisse a ausência, a desterritorialização e questões complexas à memória. Com este estudo, viso contribuir para o arsenal reflexivo sobre a arte contemporânea e sua relação com os trabalhos de levante e contranarrativa, além de somar junto ao corpo de criação de artistas do eixo nortista e amazônica do Brasil. Quanto ao caráter crítico, o estudo apresentado ainda tem como desdobramento a reflexão acerca do termo *Glitch Art* e Autoficção como uma linguagem experimental para a área de artes visuais. No campo social a obra desenvolvida lança luz a necessidade do resgate das memórias invisibilizadas propondo uma reflexão (visual e teórica) sobre ausência e pertencimento inspirando novos olhares criativos e apreciativos para a arte e a memória em intersecção com a tecnologia.

Palavras-chave: Glitch art; Autoficção; Arte e Tecnologia; Poética da Ausência; Processos de criação.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

SILVA, Paola Barros da. **ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA. Poética da ausência na reinscrição de um acervo fotográfico**². 2025. Master's Thesis (Master's Program in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

This thesis memorial presents the creative process behind the visual artwork and experimental photobook entitled *Me inscreva quando sentir a minha falta* ("Write Me In When You Feel My Absence"). Starting from the perception of my own visual absence in my family's photographic archive, I sought to insert myself into the forgotten images stored on my mother's Cyber-shot camera. To do so, I developed a methodology based on the concepts of Autofiction and Databending, which in this research served as technical tools for the creation of *Pure Glitch* images that form the visual essay belonging to the artist's book and book-object developed. The text presents a hybrid research approach of a systematic and transdisciplinary nature, organized in stages of theoretical research and creation and experimentation processes in the studio. With the theme of *Poetics of Absence*, the developed work makes use of *Glitch Art* aesthetics as a creative tool to elaborate the concept of *Visual Metaphor of Error*, thus creating a visuality expressed in images that reflect absence, deterritorialization, and complex questions surrounding memory. Through this study, I aim to contribute to the reflective arsenal of contemporary art and its relationship with works of resistance and counter-narrative, as well as to add to the body of work created by artists from the Northern and Amazonian regions of Brazil. As for the critical aspect, the study further expands on the reflection about the term *Glitch Art* and Autofiction as an experimental language within the field of visual arts. On a social level, the developed work sheds light on the need to recover marginalized memories, proposing a (visual and theoretical) reflection on absence and belonging, inspiring new creative and appreciative perspectives on art and memory in intersection with technology.

Keywords: Glitch Art; Autofiction; Art and Technology; Poetics of Absence; Creation Processes.

² This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 00

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe da obra <i>Isso nunca aconteceu</i> (2020).	16
Figura 2 – Autorretrato ou selfie com efeito <i>glitch</i> e múltipla exposição digital. Foto feita com smartphone.	25
Figura 3 – Frames de 2s do filme de dentro da janela do carro encontrado no arquivo familiar na <i>Cybershot</i>	28
Figura 4 – Frames de 2s do filme de dentro da janela do carro encontrado no arquivo familiar na <i>Cybershot</i>	29
Figura 5 – Do lado direito, frames do filme <i>Walden</i> (Mekas, 1969); do lado esquerdo, frames do filme encontrado na <i>Cybershot</i>	30
Figura 6 – Foto s/ título do ensaio visual <i>Me inscreva quando sentir a minha falta</i> (2024). ...	32
Figura 7 – Trecho da base de texto do livro <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i> (Silva, 2024)	33
Figura 8 – Trecho da base de texto do livro <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i> (Silva, 2024).	35
Figura 9 – Primeiros testes de imagens com <i>glitch</i> a partir da inserção de texto em seu <i>bitmap</i>	36
Figura 10 – Página do diário de bordo do processo de criação da obra <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i> (2024).	38
Figura 11 – Obra <i>La buena memoria</i> (1997) de Marcelo Brodsky.	43
Figura 12 – <i>Imagem-força 1</i> . Fotografia enviada por minha mãe, consta na obra <i>Isso nunca aconteceu</i> (2020)	46
Figura 13 – <i>Imagem força 2</i> . Revela o tempo sendo costurado em suspenso no ar tendo seus movimentos feitos a partir da energia do ar (imagem digital. stock photo).	48
Figura 14 – <i>Imagem força 3</i> . O símbolo de Ouroboros. Do grego <i>Ὀφροβόρος</i>	49
Figura 15 – Frames da Video-performance <i>GORDA</i> (2021).	51
Figura 16 – <i>Printscreen</i> de um dos tutoriais usados para produção da obra (Agosto de 2024).	52
Figura 17 – Ambiente de desenvolvimento de experimentações para a obra <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i> , <i>bitmap</i> da imagem.	55
Figura 18 – Experimentações de <i>Glitch</i> nas imagens da <i>Cyber-shot</i> . Na imagem: minha mãe centralizada em primeiro plano.	56

Figura 19 – Registros do processo poético para a obra <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i>	57
Figura 20 – Anotações feitas durante o processo de criação de <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i> sobre o tema da obra <i>Isso nunca aconteceu</i> (2020).	60
Figura 21 – Anotações feitas durante o processo de criação do fotolivro <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i>	61
Figura 22 – Anotações do processo de criação do conceito e design do fotolivro <i>Me inscreva quando sentir minha falta</i>	63
Figura 23 – Fotografia da cientista da computação Margareth Hamilton, criadora do programa de voo utilizado na Apollo 11.	64
Figura 24 – Anotação “Na hora que você fala, o trabalho artístico se realiza”.	68
Figura 25 – Detalhe da capa da “Boneca” de teste feita em papel sulfite do fotolivro. Paola da Silva. Arquivo pessoal.	71
Figura 26 – Lado interno (A) da “boneca” de teste. 2024.	72
Figura 27 – Lado externo (B) da “boneca” de teste. 2024.	72
Figura 28 – Fotografia da contracapa da “Boneca” de teste.	73
Figura 29 – Detalhe da contracapa de uma das “Bonecas” de teste já com a diagramação provisória. Impressão em cores feita em papel sulfite. Paola da Silva. Arquivo pessoal.	74
Figura 30 – Figura 29 – Lado interno (A) da “boneca” de teste. Detalhe com anotações em lápis feitas para correção posterior. 2024. Paola da Silva. Arquivo pessoal.	74
Figura 31 – <i>Printscreen</i> da página do livro que contém o quadro sinóptico de classificação de livros de artista elaborado por Júlio Plaza.	76
Figura 32 – <i>Printscreen</i> da página do livro que contém o quadro sinóptico de classificação de livros de artista elaborado por Júlio Plaza.	77
Figura 33 – Fotografia still de um dos postais que faz parte do livro de artista. Detalhe para a frente e o verso que imitam um cartão posta. 2024.	78
Figura 34 – Capa do Fotolivro.	81
Figura 35 – Algumas fotografias <i>glitchadas</i> presentes no fotolivro.	81
Figura 36 – Páginas do fotolivro contendo o <i>bitmap</i>	82
Figura 37 – Fotolivro aberto mostrando sua estrutura sanfonada com imagens <i>glitchadas</i>	82
Figura 38 – Páginas do fotolivro contendo o <i>bitmap</i> em perspectiva.	83
Figura 39 – Algumas fotografias <i>glitchadas</i> presentes no fotolivro.	83

Figura 40 – <i>O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã</i> (2016-2019) de Erick Prestes.	89
Figura 41 – Ensaio fotográfico de Ricardo Macedo, <i>Deixe-me falar sobre meu pai</i> (2011). ..	90
Figura 42 – Detalhe de página e foto do livro de artista <i>Isso nunca aconteceu</i> (2020). Fotografia digital. Paola da Silva, PE- 2020.	93
Figura 43 – Captura de tela da área de programação que mostra o código fonte da imagem. .	94
Figura 44 – Verbo-visual: Parte integrante do corpo de páginas sanfonadas da obra <i>Me inscreva quando sentir a minha falta</i> (2024). Um exemplo de como o texto autoficcional encontra-se em igual potência narrativa às imagens.....	96
Figura 45 – Imagem digital sem inserção dos textos autoficcionais no corpo da imagem. ...	102
Figura 46 – Imagem digital após processo de experimentação Autoficcional sob a técnica de <i>databending</i> , Imagem integrante da obra <i>Me inscreva quando sentir a minha falta</i> (2024)..	102
Figura 47 – Tabela com resumos de significados de termos e seus sinônimos em inglês e português.	104
Figura 48 – Imagem digital após processo de experimentação Autoficcional sob a técnica de <i>databending</i> , Imagem integrante da obra <i>Me inscreva quando sentir a minha falta</i>	115
Figura 49 – Imagens da caderneta de processo em Maio de 2023.	120
Figura 50 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.	121
Figura 51 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.	122
Figura 52 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.	123
Figura 53 – Print da tela do computador durante o processo, Visual Studio Code, Janeiro de 2024.	123
Figura 54 – Print da tela do computador durante o processo, Visual Studio Code, Janeiro de 2024.	124
Figura 55 – Print da tela do computador durante o processo, Visual Studio Code, Janeiro de 2024.	125
Figura 56 – Print da tela do computador, arquivo com falha, Janeiro de 2024.	125
Figura 57 – Print da tela do computador durante o processo, arquivo com falha, Janeiro de 2024.	126

SUMÁRIO

EXPLORANDO AS MEMÓRIAS EM <i>ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA</i>	15
APRESENTAÇÃO	16
GUIA PARA UM PENSAMENTO ORGANIZADO: ESTRUTURA.....	20
1 AFORISMOS SOBRE UMA CRIAÇÃO.....	23
Aforismo 1	23
Aforismo 2	26
Aforismo 3	34
2 METODOLOGIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO	40
2.1. Do desenvolvimento do método de criação.....	41
2.2. Diante da imagem os gestos de criação: a escrita autoficcional	44
2.3. Tecendo imagens ou a poética da ausência: te(ser) pela <i>Glitch Art</i>	50
2.4. Databending: costurando em <i>pixels</i>	53
2.5. Escrita encarnada: inscrição pela metodologia experimental de autoficção.....	55
2.6. Criação.....	62
2.6.1. Criando: revisitando arquivos	65
2.6.2 Criando: testes de produção	69
2.6.3. Criando: a produção	77
3 MARCOS CONCEITUAIS DA PESQUISA: AUTOFICÇÃO E GLITCH	85
3.1. Isso nunca aconteceu: um ponto de partida para a autoficção.....	86
3.1.1. Autoficção: algumas reflexões	88
3.2. A metodologia experimental de autoficção e uma tentativa de separação da autobiografia	90
3.3. Arte digital e <i>Glitch</i> : início	98

3.3.1. <i>Glitch</i> : conceitos e percepções	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	116
APÊNDICE A – Prática de produção de uma imagem <i>Glitch</i> através da técnica de Autoficção Experimental por <i>Databending</i>.....	120
APÊNDICE B – Textos autoficcionais usados como inserção nos arquivos binários das imagens para criação das imagens “Glitchadas”.....	127

me imprevista quando vintin a minha
falta



EXPLORANDO AS MEMÓRIAS EM *ME INSCREVA QUANDO SENTIR A MINHA FALTA*

Acesse aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=EibH7mek1pQ>



Neste vídeo, convido você a fazer um mergulho pelo livro de artista e livro-objeto que resultou da minha pesquisa de mestrado: *Me inscreva quando sentir a minha falta*. Esse trabalho une *glitch art* e textos autoficcionais para abordar temas de memória, ausência e afeto. A partir de imagens encontradas ao acaso em uma câmera *Cyber-shot* da minha mãe em 2023 desenvolvi criações em *databending* que distorcem e ressignificam essas fotografias.

Cada *glitch* é atravessado por palavras — textos memorialísticos e autoficcionais que foram incorporados ao código das imagens, criando uma narrativa visual fragmentada, mas carregada de emoções.

O livro materializa a lembrança de um período marcado pela distância da minha família e pela ausência de registros juntos. Ele é uma tentativa de lidar com a ausência do que não foi capturado, do que ficou apenas na memória. Se você gosta de arte, fotografia e experimentações sobre memória e imagem, esse *book tour* é um convite para refletirmos sobre como construímos nossas narrativas visuais e afetivas.

Livro de artista e Livro-objeto em formato Sanfonado

Dimensões: 13,5 cm x 19,5 cm

Contém: 12 páginas (leitura das memórias Autoficcionais)

10 fotografias postais (7,5 cm x 12 cm) em cores e em papel cartão sem brilho.

Produzido por Paola Da Silva em colaboração com a Editora 1/4.

APRESENTAÇÃO

O começo de tudo é antes de começar. Foi em 2020, quando desenvolvi a obra *Isso nunca aconteceu*³, estava isolada com meu núcleo familiar mais próximo – eu, meu companheiro e meus três gatos – porém, longe de nossas famílias, residindo/resistindo em outra cidade, sem saber quando os veria novamente e *se* os veria. Desse momento um ensinamento se fez mais forte: Há uma importância em ter uma imagem para lembrar, para engatilhar a memória e, na minha vida, esses registros, especialmente fotográficos, são escassos ou inexistentes. Percebi que não havia fotos minhas para lembrar do meu passado com minha família – ausência – e quis ter novos registros com eles, dado o cenário de mortes abruptas que assolaram a humanidade por conta da pandemia de Covid-19. Por sorte na minha família ninguém faleceu. Então, amenizada a pandemia, decido voltar para minha cidade natal: Belém, onde entro no mestrado com a premissa da obra *Isso nunca aconteceu*.

Figura 1 – Detalhe da obra *Isso nunca aconteceu* (2020).



Fonte: Acervo da autora.

³ Para acessar o vídeo tour e ver o livro experimental *Isso nunca aconteceu* (2020) sendo folheado, basta acessar o link: <https://youtu.be/hCufN3DHYhQ?si=O0E9UkWOzkboD4Nd>

O segundo começo, também ausência. Me deixou com a sensação de boca seca. Com raiva, porque eu, mais uma vez, não estava registrada nos parques arquivos imagéticos. Quando acho fotografias que datam da década de 2010 após meu companheiro fazer um *backup* de uma câmera digital da família percebo que nelas, eu era a ausência.

Contudo, a ausência foi o disparador de uma força criativa. Desta vez, trago a ausência para minha poética. Dessa forma no presente estudo tenho como objeto de pesquisa: reescrever a ausência em um acervo fotográfico pessoal através da *Glitch Art*. Trata-se de uma manobra de vingança visual e poética, a percepção da ausência de minha imagem em um acervo fotográfico pessoal, com fotografias feitas pela minha família durante os anos nos quais precisei morar fora do meu estado natal, em busca por melhores condições de emprego e de vida. Parto, portanto, da poética da ausência, tema que tem como foco a construção de uma *poiesis* visual na qual vou, por meio da experimentação, pouco a pouco, construindo e preenchendo, tal como uma tessitura, a metáfora visual que apresenta imagens reinscritas numa convergência entre texto e imagem, na intenção de explicitar a minha ausência naquele contexto familiar.

Apresento desta vez a obra, cujo nome é *Me inscreva quando sentir a minha falta*, que se compila como um livro de artista, um ensaio visual de imagens feitas a partir de experimentações do tipo *databending* sob imagens de arquivo cedidas pela minha mãe. O procedimento escolhido para experimentação é apenas um dentre várias possibilidades já compiladas por artistas *Glitch*. Segundo Gazana (2015), *databending* é mais uma forma de “mau” uso da informação digital feita nas ferramentas tecnológicas, para termos como devolutiva uma estética inovadora e disruptiva, pois, de certo modo, vai contra o primeiro objetivo pensado para esta tecnologia. Nas palavras do artista-pesquisador:

(...) *databending* se refere ao mau uso da informação digital com objetivo artístico existem quatro tipos: reinterpretação – conversão incorreta de um arquivo qualquer para um formato diferente do original, sua subcategoria sonificação – e de arquivos de imagem por meio de software de áudio, a edição incorreta – a manual dos códigos binários da imagem, e o erro forçado – onde se tenta fazer o software ou hardware falhar na esperança de danificar o arquivo (Gazana, 2015, p. 206).

Como é possível apreender do que nos informa Gazana (2015), o processo de produção de uma obra *Glitch* adentra a tecnologia quando se vale de terminologias próprias da área de desenvolvimento de software (programação) e se utilizando deste conhecimento, objetiva a produção de obras de arte com uma estética própria da máquina. Dessa forma, compreendo a pesquisa como transdisciplinar, considerando que parte da grande área das Artes e adentra, também a da Tecnologia além de utilizar, como outra parte indispensável à minha produção, o

conceito de Autoficção, emprestado da Literatura. O conceito de Autoficção - tão caro a obra desenvolvida - e, num entrelaçamento processual com a estética *glitch*, funda o conceito de Autoficção dentro do processo de inscrição visual enquanto metodologia apresentado ao longo deste escrito.

Uso, como fonte primária para minha produção, alguns textos memorialísticos e autoficcionais escritos durante o período de isolamento social (medida necessária entre 2020 e 2021 devido a pandemia de SARSCOV, ou COVID-19) e as imagens esquecidas no cartão de memória de uma câmera digital *cyber-shot*⁴, fotografias de 2013 a 2015. Tanto a câmera, quanto os arquivos no cartão de memória, foram deixados na ruína, no esquecimento em um aparelho atualmente tido como obsoleto, afinal, atualmente as imagens fotográficas estão ao alcance de um toque com os *smartphones*. Revisitados por mim sem pretensão de obra, acabaram virando parte essencial do meu material de experimentação, pois este compilado de imagens me retirou do local confortável em que me encontrava inconscientemente – voltada a trabalhos analógicos – e me impulsionaram à produção, pesquisa, estudo e reflexão acerca de uma área que, até então, sabia muito pouco: A tecnologia, mais especificadamente, a *Glitch Art*.

Como dito anteriormente, esta pesquisa tem como objeto a minha poética, tendo a seguinte questão norteadora: Como o processo de criação, através de materialidade ou/e virtualidade, pode expressar e, por vezes até suprir, as ausências de algumas imagens que não existem mais ou que nunca foram feitas? Partindo da obra *Isso nunca aconteceu* (2020), que já trazia a premissa de preencher as lacunas visuais de registros de família em um álbum de fotografias.

O objetivo geral é desenvolver uma metodologia de criação que, utilizando da estética da *Glitch Art*, interfira no acervo fotográfico digital da minha família resultando, assim, numa **metáfora visual do erro** que evoque a minha ausência nesses registros. A metáfora visual do erro será explanada no capítulo de processos de criação onde mostrarei de maneira mais explícita essa produção e sua relação com o conceito de “imagens *glitchadas*”.

Para a concretização da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta*, a execução de algumas ações foram necessárias, tais como: 1) Realizar revisão de literatura teórica acerca dos

⁴ **Cyber-shot** é uma linha de [câmeras digitais](#) feita pela [Sony](#). A linha Cyber-shot é bem conhecida por sua bateria InfoLithium, as lentes com a marca registrada [Carl Zeiss](#) e desenho geral. Além disso, todas as câmeras Cyber-shot aceitam as memórias flash da própria Sony, [Memory Stick](#) ou [Memory Stick PRO Duo](#). [Cyber-shot – Wikipédia, a enciclopédia livre](#).

conceitos de Autoficção dentro do campo da Literatura em um primeiro momento e posteriormente dentro da perspectiva das artes visuais, o que proporcionou a compressão do conceito e de sua aplicabilidade como um método para criação das imagens; 2) O levantamento do estado da arte da *Glitch art* afim de compreender, de fato, onde essa vertente se insere na arte contemporânea, para além de percebê-la alinhada ao ideal político do *erro*, pertinente ao conceito da obra desenvolvida; 3) Experimentar formas visuais de me reinscrever em fotografias de acervo digitais; 4) Produzir imagens a partir da metodologia elaborada, durante o processo de pesquisa no mestrado, testando o caminho para que outras pessoas, caso tenham interesse nesse procedimento, possam também fazê-lo; 5) E, por fim, conceituar, a partir da pesquisa metodológica e bibliográfica, a **poética da ausência** presente na obra desenvolvida e também em obras de outros artistas que foram acessadas no processo de pesquisa e estudo desenvolvimento e experimentação. De acordo com essas etapas, a estrutura da dissertação obedecerá a sua organização.

A metodologia desenvolvida para o estudo em questão é híbrida e de caráter transdisciplinar dentro do que chamo de **metodologia Experimental da Autoficção Visual**. A princípio, as reflexões obtidas com a leitura de teóricos tanto da área da crítica literária (de onde desterritorializo o conceito de autoficção para desenvolvimento da metodologia com mesmo nome a fim de percebê-la na área de artes visuais, com o auxílio da dissertação de mestrado *Pequenos Ritos secretos*, de João Oliveira - 2017) quanto dos estudos sobre filosofia da imagem fotográfica e das relações com a imagem na contemporaneidade além das reflexões necessárias ao campo de Processos de Criação, me fizeram desenvolver uma pesquisa bibliográfica de revisão da literatura de maneira sistemática, possibilitando acesso ao pensamento basilar sobre arte digital e mais profundamente acerca da estética da *Glitch art*, desenvolvidos no capítulo 2 e 3. Essa maneira de revisão de literatura auxiliou, também, no aprofundamento e reflexão a respeito do conceito de Autoficção aplicado à arte e à experimentação, este voltado para o pensamento expresso por João Oliveira (2017), em relação à Autoficção, enquanto método de criação. De posse dos conceitos de Autoficção dentro da área da literatura e direcionado para as artes visuais, iniciei meu caminho na metodologia dos processos de criação, tendo como pensamentos norteadores as reflexões de Cecília Almeida Salles (2011) e David Bayles e Ted Orland (2024).

GUIA PARA UM PENSAMENTO ORGANIZADO: ESTRUTURA

O escrito em questão foi organizado seguindo os preceitos de um memorial dissertativo, isto é, a necessidade aqui presente é a de narrar fatos primordiais para a pesquisa e criação da obra e conceito, além de deixar o leitor ciente das leituras e reflexões feitas para tanto. Dessa forma, a organização dos capítulos, o sumário ou índice obedece a seguinte ordem:

No primeiro capítulo, intitulado **Introdução ou aforismos sobre uma criação**, apresento a jornada da pesquisa, mostrando alguns fatos que me levaram a construção desta pesquisa, tal como ela se apresenta. Discorri brevemente sobre algumas referências teóricas importantes quanto à construção do pensamento que embasa minha obra visual e, ao separar determinados tópicos, a título de organização, os faço tendo como texto de abertura aforismos retirados diretamente do que podemos nomear como meu caderno de processos, que não sendo possível ser organizado apenas no mundo analógico, como era de se esperar, está também inserido em notas e aplicativos em nuvem no meu smartphone e computador pessoal.

A seguir, no segundo capítulo intitulado **Metáfora Visual do Erro: processos de criação**, discorro sobre os processos de criação desenvolvido. Falo do processo de criação usado, que abrange tanto as experimentações quanto o levantamento de estado da arte de produções basilares da *Glitch Art* e algumas mais atuais que serviram de referencial visual para a concepção da obra que será exposta aqui. Discorro sobre alguns conceitos inerentes à área de programação e que, apesar de terem uma delimitação prática nesta área, no meu processo criativo, acabaram por receber ares poéticos e releituras semânticas. Acompanha este texto uma parte extratextual, ainda sobre processos de criação, nela organizo de maneira detalhada como a imagem *glitch* foi produzida na obra **Me inscreva quando sentir a minha falta**. No documento há uma galeria de imagens sequenciais que mostram de maneira detalhada o ambiente de programação que utilizo para desenvolver as imagens e a organização de arquivos necessárias para essa produção.

No terceiro capítulo, **Marcos conceituais da pesquisa: Autoficção e Glitch**, convido o leitor a ter acesso ao arcabouço teórico usado para fundamentar a obra. Tendo visto a obra no capítulo dois, aqui discorro sobre o conceito de Autoficção, emprestado ou mesmo desterritorializado de seu primeiro espaço, a Literatura. Aqui a Autoficção ganha novos ares e começa a ser entendida e defendida por mim como uma ferramenta metodológica de processos de criação nas artes visuais. Nesta parte, trago para unir-se a minha voz, teóricos como João

Oliveira (2017) quem me possibilita a compressão da autoficção enquanto método, Diana Klinger (2007), Luciana Nogueira (2017) além de Jovita Noronha (2014) todas as responsáveis por uma importante elaboração acerca do conceito de Autoficção, tal como Alexandre Sequeira (2022) que usa da escrita autoficcional em sua tese para pensar o lugar ficcional como ferramenta potente de criação artística através da narrativa.

Ainda neste capítulo, apresento uma breve discussão que mostra como a *Glitch Art* se propõe dentro da estética para algo além de uma superfície imagética. Trago como principais nomes a cerca deste tema, Cleber Gazana (2015; 2016), Rosa Menkman (2017), Emmanoel Ferreira e Gisele Delatorre (2022), Ellen Ullman (2001) e Vilém Flusser (2013; 2017). O pensamento desenvolvido neste tópico visa dar ao leitor maior compreensão sobre essa área da arte digital, as reflexões acerca da tecnologia e a sua relação com a criação artística em conjunto com as Artes. Considerando que estamos num momento onde cada vez mais vemos e somos inundados por Inteligências Artificiais usadas para perpetuar, muitas vezes, um pensamento hegemônico criticado pelos *Glitch* artistas, acredito que esse tipo de produção visual e entendimento de conceito seria bastante salutar ao pensamento crítico daqueles que se dispuserem a observar essa área.

A seguir, início com algumas reflexões feitas durante o percurso do mestrado, usando alguns aforismos, que são reflexos de meus pensamentos durante o processo de criação da obra, o conceito das imagens e sua relação com a vida prática. Trata-se de uma abordagem sobre a **metáfora do erro**, uma vez que me propus, nesta pesquisa, a refletir e desenvolver uma imagética que trouxesse a estética da *Glitch art* em sua vertente mais visível em consonância com as memórias autoficcionais.



Aforismos sobre uma criação

01

1 AFORISMOS SOBRE UMA CRIAÇÃO

Aforismo 1

#1 Uma gravidez inesperada é uma resposta que carrega várias perguntas. As perguntas podem ser igualmente inesperadas.

De posse que este escrito que tens em mãos tenta dar uma espreita geral sobre como foi o processo até aqui, preciso pedir para aceites retornar, até os primórdios dessa fagulha criativa. Não falo, apesar disso, do primeiro respiro poético desenvolvido por mim, o meu livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020). Começo com uma memória um tanto autoficcional, já que compreendo esta, a memória, também sendo preenchida pelas invenções necessárias à fabulação da vida cotidiana.

Das várias vezes que meus pais discutiam, e isso acontecia com uma certa frequência, minha mãe atirava ao meu pai muitas palavras carregadas de frustração, raiva e tristeza. Curiosamente, percebi que, num repetido par de vezes, meu nome estava por ali orbitando como a lua faz ao redor da terra. Numa dessas, como escrito em um dos relatos memorialísticos e autofccionais, ela falou sobre minha gestação ser indesejada. IN-DE-SE-JA-DA. Preciso ser sincera e revelar que esse não foi o termo usado (indesejada é uma palavra complexa e confusa, que pode dar a entender que o desejo está intrínseco, o que, pelo que compreendi da situação, não era o caso). No calor do momento, minha mãe bastou-se a dizer que meu pai trouxera as "píulas" e ela fingiu tomar, enquanto, de fato, as jogava fora. Passado algum tempo, quando não tinha mais como "tirar", dizia ela, fiquei, continuei, pude então nascer.

Trago esta memória porque foi a primeira situação em que pensei a qual voltei quando, em 2023, tive contato novamente com a discussão sobre *Glitch*, a princípio entendido, por mim, como uma brincadeira fotográfica ou uma maneira de perceber os problemas de sistemas eletrônicos e – contemporaneamente - virtuais, como os da televisão ou os que podem acontecer na própria rede social *Instagram* (coleciono um pequeno arquivo de imagens de *glitches* produzidos pela plataforma, a título de informação). Inserida na discussão de imagem contemporânea, que possibilitava refletir sobre algo maior que uma estética de reprodutibilidade da imagem digital com cores saltantes e que não correspondiam às cores reais obtidas no momento do click ou da transmissão, pude pensar sobre a produção de imagens *glitch* numa perspectiva completamente inovadora e profunda.

Em tempos de imagens criadas por Inteligência Artificial (IAs), percebi que a estética *Glitch* resolveria, para mim, um problema que estava me acompanhando durante o mestrado: a falta de produção poética.

Como uma pessoa *millennial*⁵ demorei a entender que parte do meu processo percorreria, também, uma investigação por aplicativos de celular/*smartphone*, cuja finalidade, era transformar imagens da galeria padrão do *smartphone* ou capturar/fotografar imagens já com os filtros *glitch* adicionados. Durante uma semana pesquisei aplicativos criadores de imagens “*glitchadas*”, ou seja, imagens que apresentariam após um tratamento de imagem uma estética *glitch*. A Figura 2 ilustra esse tipo de imagem, desenvolvida durante o período de pesquisa. Na literatura, os autores nomeiam diferentes tipos de *glitch*, Delatorre (2022) atualiza tal tipificação pontuando estas imagens de *glitch* de superfície, categoria que se manifesta no autorretrato abaixo, uma fotografia que não foi criada com o erro ou defeito do *glitch*, mas que acaba por receber uma interferência na sua camada mais visível, um *glitch* que funciona como uma espécie de filtro⁶.

⁵ Termo que designa pessoas nascidas nas décadas de 1980 e 1990. Essa discussão sobre gerações ganha força na internet com base justamente em como a vida foi afetada pelas interações através dos smartphones e computadores com a popularização da internet.

⁶ Filtro é a nomenclatura que recebe a realidade aumentada desenvolvida para trazer alteração desejada às imagens (móvel ou fixa), aplicá-los às imagens se tornou uma prática mais popular com o uso de aplicativos de redes sociais como o próprio Instagram e Snapchat. para saber mais acesse: [Filtros no Instagram: como utilizá-los estrategicamente?](#).

Figura 2 – Autorretrato ou selfie com efeito *glitch* e múltipla exposição digital. Foto feita com smartphone.



Fonte: Arquivo da autora (2023).

Curiosamente, tal como na minha primeira produção já mencionada, a *poiesis* atual também surgiu quando estava – desta vez doente – em período de isolamento social devido a Covid-19. Quando me vi diagnosticada pelo vírus em Abril de 2023, precisei me isolar e, assim, me debruçar sobre o descanso pedido pelo corpo para uma recuperação mais rápida, já que minha ansiedade maior, a de perder tempo de produção, estava em curso. Assim, resolvi pesquisar as imagens e o próprio conceito de *glitch* em plataformas como *YouTube*, atentando para o que era e é produzido, ainda hoje, com essa estética. Encontrei uma gama de artistas-pesquisadores, entusiastas e estudiosos da produção *glitch* em inúmeras mídias. Dentre eles, Rosa Menkman (2017), quem escreveu um manifesto sobre o *glitch* citado no capítulo 2 e 3 deste escrito e alguns outros que categorizaram os vários tipos de *glitch* que eram obtidos de maneira analógicas, até aqueles programados.

Inesperadamente, foi através do retorno à prática de experimentação da fotografia *glitch* que pude ter acesso a um feixe do que seria o desenvolvimento do conceito de metáfora visual do erro sobre a qual discorro mais no capítulo 2. Neste primeiro momento da pesquisa consegui perceber a estética *glitch* surgindo como a resposta que eu ansiava por obter, o meu conceito e

prática ainda se apresentavam de maneira amorfa e, portanto, pouco delimitados. Eu nada sabia do caráter político (até entendido como movimento para alguns artistas) que a *Glitch Art* tem, delimitando-a, até então, ao campo estético, apenas. Um erro de principiante, haja vista que a existência de um grupo que converse sobre os mesmos pontos estéticos e conceituais já se constitui como uma vertente política e por isso mesmo, não neutra de discurso.

Aforismo 2

#2 Glitches são respostas inesperadas.

É urgente falar das vontades que caminham comigo. Não todas, porque sei que uma vida só carrega infinitas vontades, mas aquelas interessantes para esse escrito. Infelizmente nunca consigo fugir da mania de glossário alinhada à minha prática desde a minha formação em Letras. Por isso, acho necessário trazer para cá o que diz o dicionário sobre o vocábulo *Vontade*⁷.

(von·ta·de) substantivo feminino 1. Faculdade comum ao homem e aos outros animais pelo qual o espírito se inclina a uma ação. 2. Ato de se sentir impelido a algo. 3. Desejo. 4. Ânimo, espírito. 5. Capricho, fantasia, veleidade. 6. Necessidade física. 7. Apetite. 8. Arbítrio, mando, firmeza de caráter. 9. Zelo, interesse, empenho.

De posse da semântica de número 9 (zelo, interesse, empenho), boa parte da minha *vontade* em meus processos de criação, está atrelada, de fato, ao *processual*. E foi, sempre, com o processo em mente, naquilo que existe entre o meio e o fim, a feitura de algo, que me inclinei sobre o *glitch*.

Reconstituindo a memória, precisamos retornar ao primeiro semestre de 2023, quando eu ainda não tinha sido diagnosticada com Covid-19 e quando estava em busca de saber o que faria para responder a minha pergunta norteadora e o objetivo desta pesquisa. Uma força me moveu a querer, sem que eu soubesse conscientemente o porquê, uma câmera *cyber-shot* digital para fotografar meu processo de criação da pesquisa. A vontade de ter uma câmera digital típica dos anos 2000 e pouco já existia há tempos, já havia feito inúmeras pesquisas para escolher um modelo usado e cuja produção fosse realmente da primeira década de 2000. Eu precisava que as imagens fossem pouco nítidas, não tivessem o primor técnico e o tanto de *pixels* que as

⁷"vontade", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/vontade>.

imagens feitas pelos *smartphones* atuais têm, também era imprescindível não possuir acesso à internet e que os arquivos produzidos por ela fossem visivelmente datados de um período já ultrapassado pela evolução dos arquivos digitais, tanto quanto possível.

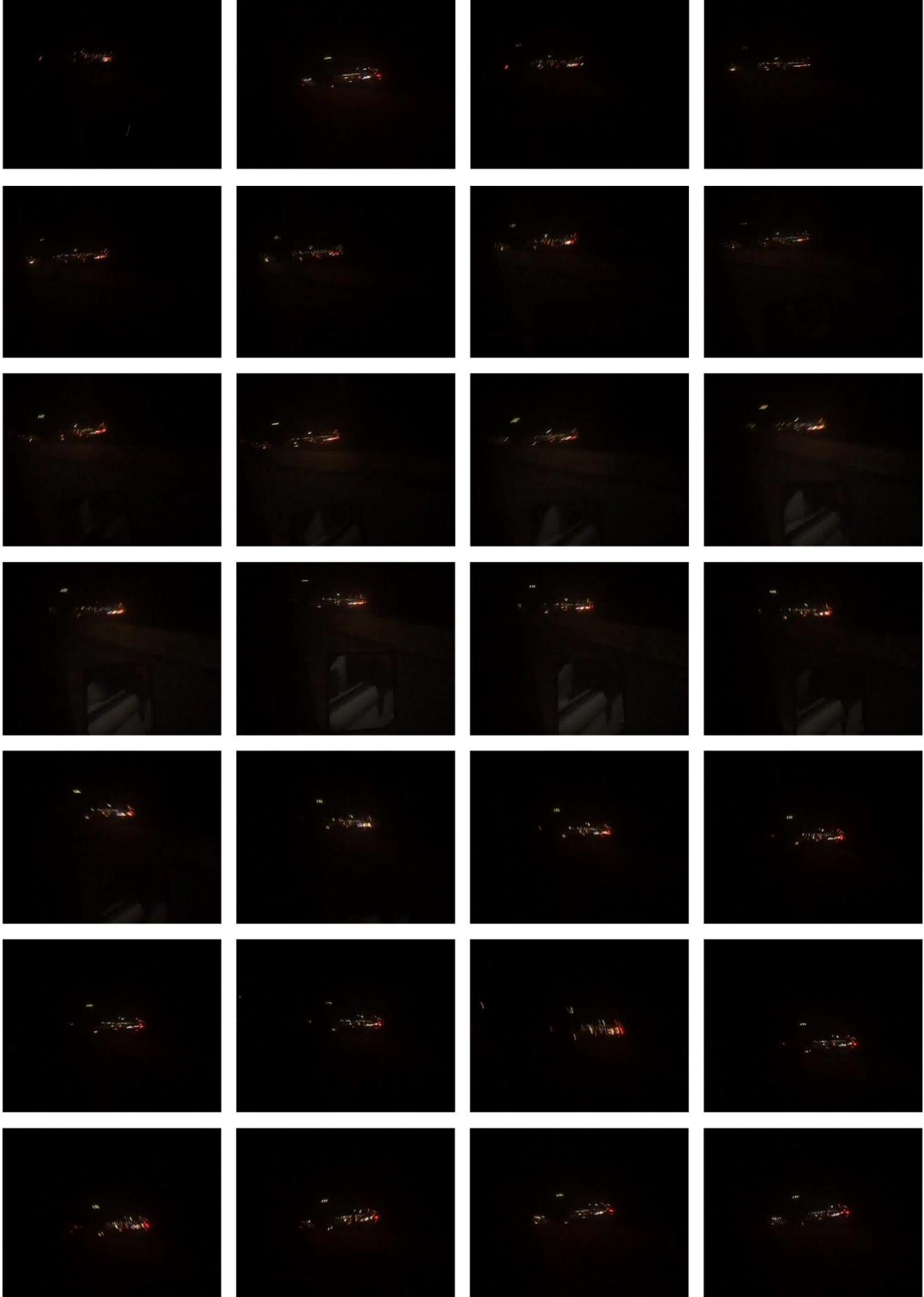
Em meio às buscas, lembrei da câmera *cyber-shot* que minha mãe ganhou de Dia dos Namorados lá pela primeira década dos anos 2000. Entrei em contato com ela para saber se essa câmera ainda existia e sim, a câmera estava com ela e ainda funcionando. Gentilmente minha mãe me emprestou sua câmera e, assim, me deu um presente. Sem saber, os arquivos impulsionadores desta pesquisa haviam chegado até mim neste momento.

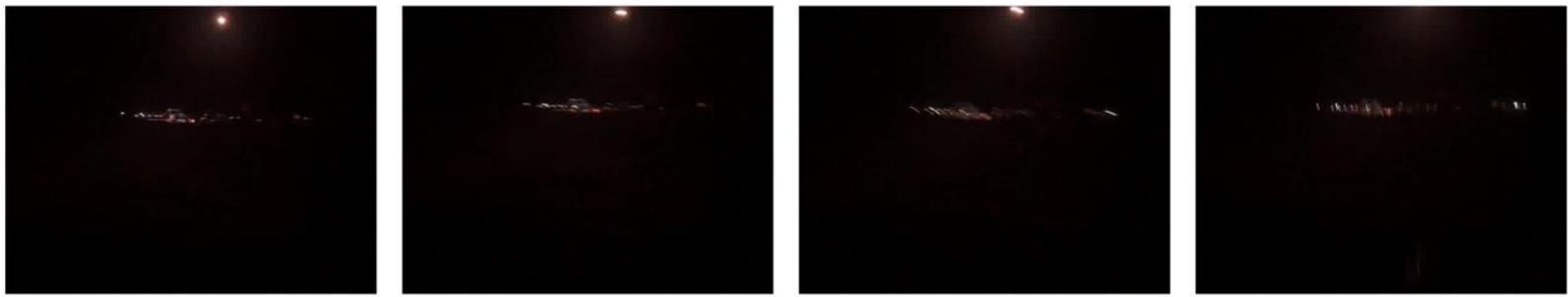
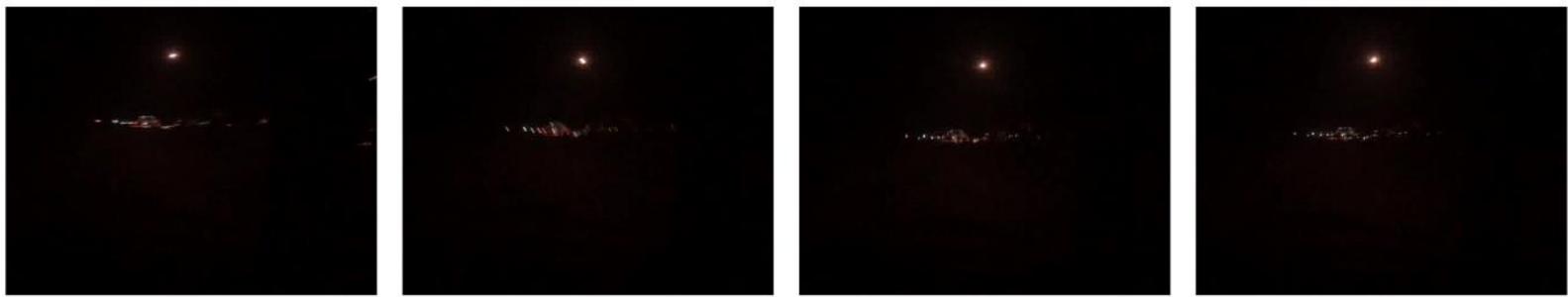
Assim que estava com a câmera em mãos, tentei fotografar e me deparei com algumas questões: 1) o visor digital da câmera estava bem gasto, de modo que a imagem feita por ela parecia cheia de ruídos digitais; 2) ao fazer uma imagem me deparei com uma mensagem no visor que dizia “memória cheia”. Precisava me desfazer dos arquivos que estavam nos 16GB de memória da câmera. Após algumas pesquisas por cabos compatíveis entre a câmera e o meu computador, precisamos descobrir como ter acesso aos arquivos que estavam no cartão de memória. Depois de todo esse processo, as imagens que estavam no cartão de memória foram para um arquivo em nuvem. Não olhei as imagens que foram “upadas”, bastou para mim nesse primeiro momento ter a memória da câmera liberada para, finalmente, fazer as imagens do processo.

Alguns dias transcorreram, até que meu marido me perguntou sobre um vídeo que apareceu na galeria de imagens que compartilhamos em nuvem. Era um vídeo caseiro, escuro, tremido, com um som ambiente de pessoas falando sobre qualquer coisa cotidiana.

Figura 3 – Frames de 2s do filme de dentro da janela do carro encontrado no arquivo familiar na *Cyber-shot*.

Figura 4 – Frames de 2s do filme de dentro da janela do carro encontrado no arquivo familiar na *Cyber-shot*.





Nos 10 segundos de vídeo vemos a janela de um carro, de dentro desse automóvel para a parte de fora vemos algumas luzes de um parque de diversões passando. Está muito escuro e antes que possamos compreender alguma coisa o vídeo encerra. “Lembras disso? Onde estávamos quando filmamos? Foi tu quem filmou?”, os questionamentos do meu marido me fizeram pensar sobre o que tinha acabado de ver e tentar entender o que poderia ser aquela locação desconhecida e levemente familiar. “As imagens da tua mãe!”, ele me trouxe novamente para o vídeo. O vídeo deixou de ser estranho. Agora, neste fabuloso momento de ausência preenchida, as vozes ganharam rosto, o carro teve forma, cor e cheiro e o local uma possível fixação no mapa mental que faço da cidade e até o momento, antes surreal, me pareceu imaginável: minha família passando de carro de noite próximo a um parque de diversões itinerante. Um dos meus sobrinhos ou irmãos achou que o contraste do parque com a escuridão da noite merecia ser gravado, sacou a câmera e conseguiu 10 segundos de um vídeo que poderia estar presente em um dos filmes-diário de Jonas Mekas⁸ (em comparação na Figura 4 abaixo).

Figura 5 – Do lado direito, frames do filme *Walden* (Mekas, 1969); do lado esquerdo, frames do filme encontrado na *Cybershot*.



⁸ Jonas Mekas foi um cineasta, poeta e artista lituano-americano que foi chamado de "o padrinho do cinema de vanguarda americano". O trabalho de Mekas foi exibido em museus e festivais em todo o mundo, notoriamente conhecido pela sua produção e estilo desenvolvidos nos filmes-diários. <https://jonasmekas.com/bio.php>

Walden, filme de 1970 de Jonas Mekas, é um compilado de muitas imagens gravadas e montadas no formato filme diário pelo cineasta até então amador, poeta e crítico. O artista lituano, mesmo estando situado no campo mais analógico do cinema, tem um posicionamento muito próximo ao que eu viria a perceber na *Glitch Art*, como o próprio expõem no *Manifesto Anti-100 anos do cinema*, publicado originalmente em 1996 como forma de crítica a indústria cinematográfica.

Em tempos de grandeza, de espetáculos, de produções cinematográficas de cem milhões de dólares, quero falar pelos pequenos e invisíveis atos do espírito humano: tão sutis, tão pequenos, que morrem quando expostos sob as luzes Klieg. Quero celebrar as pequenas formas do cinema: a forma lírica, o poema, a aquarela, o estudo, o esboço, o retrato, o arabesco e a bagatela, e as pequenas canções de 8mm. Nos tempos em que todos querem ter sucesso e vender, quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso social e diário para perseguir o invisível, as coisas pessoais que não trazem dinheiro nem pão e não fazem história contemporânea, história da arte ou qualquer outra história. Sou a favor da arte que fazemos uns para os outros, como amigos. (...) A verdadeira história do cinema é a história invisível: história de amigos se reunindo, fazendo aquilo que amam. Para nós, o cinema começa com cada novo zumbido do projetor, com cada novo zumbido das nossas câmeras. A cada novo zumbido de nossas câmeras, nossos corações saltam, meus amigos (Mekas, 1996, n.p, tradução nossa)⁹.

Fazendo uma crítica um tanto sutil, mesmo que bastante visível à indústria milionária do cinema, Mekas corrobora com pontos muito incisivos do pensamento crítico levantado por alguns artistas que usam como principal veia expressiva a *Glitch Art*. Quando nos fala sobre a relação do cinema com a vida e a sensibilidade dos afetos, visando práticas experimentais elencadas por ele, práticas que são usadas para criação dos arquivos de memórias pessoais. Percebo essa proximidade quando relembro alguns pontos levantados pelo artista Sabato Visconti (2017) em seu texto *Glitch Photography as a Practice in the Age of Post Photography*¹⁰. Apesar de não me propor a desenvolver a discussão sobre pós-fotografia neste estudo, consigo relacionar ambos os pensamentos, de Mekas e Visconti, por estes irem contra uma prática do fazer em arte que expressa a dominação da indústria, um levando em consideração o afeto, a memória e a vida cotidiana e o outro por vias tecnológicas atuais, usando

⁹ No original: “In the times of bigness, spectaculars, one hundred million dollar movie productions, I want to speak for the small, invisible acts of human spirit: so subtle, so small, that they die when brought out under the Klieg lights. I want to celebrate the small forms of cinema: the lyrical form, the poem, the watercolor, etude, sketch, portrait, arabesque, and bagatelle, and little 8mm songs. In the times when everybody wants to succeed and sell, I want to celebrate those who embrace social and daily failure to pursue the invisible, the personal things that bring no money and no bread and make no contemporary history, art history or any other history. I am for art which we do for each other, as friends. (...) The real history of cinema is invisible history: history of friends getting together, doing the thing they love. For us, the cinema is beginning with every new buzz of the projector, with every new buzz of our cameras. With every new buzz of our cameras, our hearts jump forward my friends.”
Acesse em: <https://incite-online.net/jonasmekas.html>

¹⁰ O texto em formato manifesto de Sabato Visconti pode ser acessado aqui: <https://www.sabatobox.com/the-new-praxis/glitch-photography-in-the-age-of-postphotography>

dos mecanismos que nos engessam a produção, utilizando-a exatamente para corromper a estética e questionar seu local de apreciação e produção.

‘Retornando ao fragmento de arquivos a que tive acesso a partir do vídeo encontrado na minha galeria de imagens, refleti naquele vídeo. Estive fora da convivência com a minha família por quase 10 anos. Morando em outros estados e me sentindo estrangeira no meu próprio país. Este micro vídeo me trouxe uma série de questões quanto ao ato de ir embora e fazer esse movimento migratório por necessidade tendo a mente sempre inundada por questionamentos acerca da possibilidade ou não de retorno. Uma fagulha de pensamento sobre esta incômoda sensação de estar longe me fez pensar: A minha ausência é um *Glitch* na história da minha família.

Figura 6 – Foto s/ título do ensaio visual *Me inscreva quando sentir a minha falta* (2024).



Figura 7 – Trecho da base de texto do livro *Me inscreva quando sentir minha falta* (2024).

Aforismo 3

#3 Uma imagem é sempre um texto.

Em uma das várias conversas que tive com meu companheiro sobre os caminhos que minha pesquisa estava tomando, começamos a falar sobre compreender as imagens digitais enquanto texto (literalmente) e como elas poderiam ser alteradas até eu conseguir visualizar o conceito que pretendia. Neste ponto eu já sabia que precisava de alguma forma trazer a estética *glitch* para a superfície das imagens que teria à minha disposição, havia decidido usar as imagens que encontrei no *SD Card* de memória da câmera como meu material de trabalho, até este momento já entendia o *glitch* como uma possibilidade de metaforizar o erro, a falha e, assim, contrapor minha ausência num acervo fotográfico pertencente à minha família.

Contudo, a **metáfora visual do erro** que eu pretendia expressar estava condicionada a uma nova motivação, agora individualista relacionada à minha ausência nos arquivos pessoais da minha família, pois àquela altura eu tinha percebido que, diferente do momento em que se passava a produção do meu primeiro livro de artista, agora eu tinha acesso a um pequeno acervo de imagens da minha família, ainda assim eu era ausência. Esta motivação – acionada pelos novos arquivos, fotografias e vídeos, feitos por eles na *Cyber-shot* antiga de minha mãe – estava diretamente ligada, por mim, a uma temática já trazida e trabalhada no livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020), pois carrega desde a produção da obra anterior temas como saudade e ausência.

Figura 8 – Trecho da base de texto do livro *Me inscreva quando sentir minha falta* (2024).

Esse tipo de boneca era antigo, na época que minha mãe era criança existia, minha mãe me disse. Ela sempre quis, eu tive como uma forma de dar a ela. Cuidei com muito cuidado, brinquei com ela na frente da minha mãe e ela ficou comigo até a adolescência, depois sujou, encardiu e sumiu. A minha Meu bebê se chamou Paloma, dormia do meu lado e minha mãe sempre a pegava no colo.

Esse tipo de boneca era antigo, na época que minha mãe era criança existia, minha mãe me disse.

Ela sempre quis, eu tive como uma forma de dar a ela. Cuidei com muito cuidado, brinquei com ela na frente da minha mãe e ela ficou comigo até a adolescência, depois sujou, encardiu e sumiu. A minha Meu bebê se chamou Paloma, dormia do meu lado e minha mãe sempre a pegava no colo.

mãe, boca.

pai, orelha

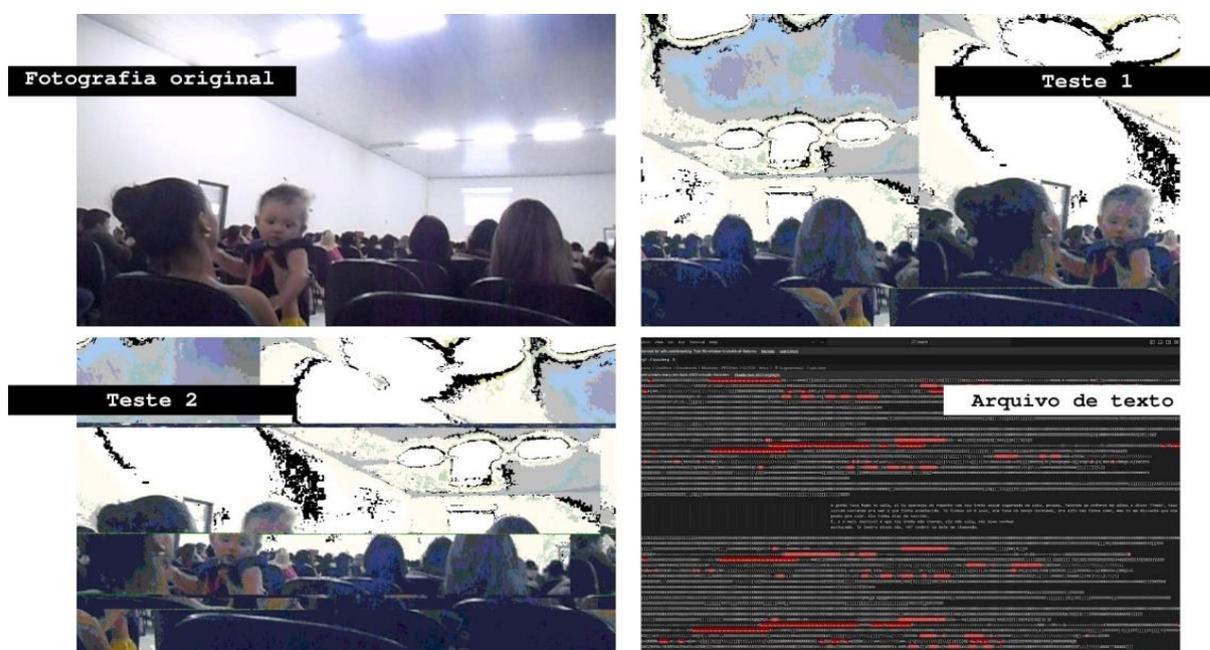
Sempre tinha, depois de certas brigas, uns murmúrios.
Questões que envolviam dinheiro, sempre a ausência dele.
Contas pra pagar,
falta de dinheiro,
tudo amarrado com uma imposição.
Tu só ouves o que tu queres.

Silêncio

Sempre,
sempre,
sempre é o que tu queres!

Continuando numa atmosfera semelhante ao do meu trabalho de 2020, onde falo sobre família e ausências pequenas e sutis dentro de um universo analógico, agora o prosseguimento da obra em questão fincou seus pés no processo de delimitação das minhas ausências imagéticas nos arquivos digitais das imagens contidas no *SD Card* da câmera *Cyber-shot* da minha mãe. Ainda usando alguns textos autoficcionalizados produzidos para minha obra anterior, e que não foram adicionados na ocasião, me inscrevo nesses pequenos arquivos e, assim, acabo por produzir outra imagem que, basicamente, é uma resposta visual à alteração conscientemente imposta ao arquivo digital imagético.

Figura 9 – Primeiros testes de imagens com *glitch* a partir da inserção de texto em seu *bitmap*.



Trago a figura acima para ilustrar um pouco de como foi o processo e tornar um pouco mais visual ao/à leitor(a/e), como cheguei até aqui, mesmo que não consiga corresponder a todo o processo criado e as buscas desenvolvidas para, finalmente, culminar no que, de fato, sustenta a obra desenvolvida nesta pesquisa.

Tive acesso a 60 arquivos digitais, esquecidos no *SD Card* da câmera *Cyber-shot* da minha mãe, destes 26 são vídeos no formato AVI (não usado mais hoje para captação e nem reprodução) - vídeos cuja duração varia entre 10 segundos até 6 minutos completos – e mais 34 fotografias variadas, todas em cores. É a partir de alguns destes arquivos que me debruço à experimentação, e deles parto para refletir acerca da necessidade de partir e de como esses movimentos de partida, impulsionados por necessidades básicas, não são um erro individual,

mas do coletivo. Eles revelam o caminho imposto por uma lógica econômica que, visando lucro, destrói inúmeras vidas, culturas e memórias. Ao forçar determinados grupos a largar tudo para se lançar a sorte em lugares distantes, ermos e desconhecidos, essa dinâmica revela as consequências de um sistema que marginaliza os mais vulneráveis. Sentimento imposto a mim que encontro expressos no conto biográfico de María Fernando Ampuero (2022), presente no livro em que ela relata em sua série de contos surrealistas acerca da emigração estrangeira.

Nós, imigrantes sem documentos, guardamos as cédulas de cores desconhecidas perto do peito e as aquecemos com o coração, como filhos pequenos. Nós também as demos à luz, com uma dor que nos parte em duas e que o corpo não esquece. Pensei muito, até que a cabeça doesse, sobre minhas opções.

Perguntei à mulher que me alugava um espaço para dormir na sala dela, minha única conhecida na cidade, minha compatriota, e ela disse que sim, que era perigoso, na verdade muito perigoso, mas era pior ficar na rua.

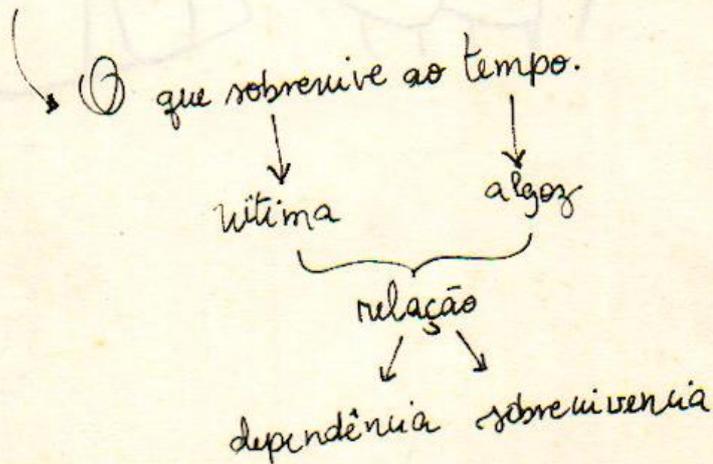
- Veja, meu bem, quando você emigra sabe que qualquer coisa pode acontecer, como na guerra. Não se emigra se for para viver com medo. Cerre bem os dentes e aperte bem as pernas e faça o que tem de fazer: você sabe que o primeiro dia do mês já está chegando (Ampuero, 2022, p. 11).

Os desenvolvimentos desta obra vêm do entrelaçamento entre a Autoficção, enquanto método de criação, e o desenvolvimento das imagens com a concepção de *glitch*, vislumbrando a compreensão do *glitch* como um erro que se inscreve nas imagens a partir da alteração do arquivo de texto que a imagem traz nos seus metadados, um processo experimental denominado *databending*. A necessidade de usar os textos autoficcionais acompanha minha produção desde a obra *Isso nunca aconteceu* (2020), onde percebo que as minhas memórias são meu único testemunho de vivência, haja vista que, até aquele momento, eu não tinha acesso a nenhum registro fotográfico da minha família, parto da escrita como gestualidade motivadora e símbolo de pertencimento nas visualidades e superfícies das obras que produzo, colocando os meus escritos em pé de igualdade para a recepção das imagens produzidas.

A prática metodológica criada nesta pesquisa se comporta como um fincar de pés, que toma para si a necessidade de produção usando o lugar da criação em arte, sobretudo como um ato de criatividade política, para recriar aquilo que não aconteceu devido às inúmeras violências simbólicas que atravessaram o corpo da minha família, mas que apesar de, aqui, estarem localizada no âmago do eu, refletem dores e afastamentos expressos na vida de inúmeras pessoas e grupos que precisaram fazer a escolha do movimento migratório, imposto para, de alguma forma, terem acesso a oportunidades em outros territórios. Ainda com Ampuero (2022) “O coração de um imigrante é um pássaro preso entre as mãos”.

Figura 10 – Página do diário de bordo do processo de criação da obra *Me inscreva quando sentir minha falta* (2024).

De que são feitos os dias? (Cecília Meireles)





Metáfora Visual

do Erro: processos de criação

02

2 METODOLOGIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

"Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério"
Rainer Maria Rilke

*"O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo."*
Gregório de Matos Guerra

Apresento os excertos acima que são de escritos que refletem parte do meu pensamento acerca do que entendo por processo de criação. Com Rilke (2001) sou levada a pensar sobre o ponto de partida de uma obra, nesta pesquisa havia primeiro uma necessidade sentida por anos, mas muito pouco elaborada e que só tomou “corpo” quando a situação calamitante nos retirou, por um breve período que pareceu durar mais do que realmente foi, o direito de ir e vir (me refiro aqui ao período de isolamento social que vivemos nos anos de 2020 até o final de 2021). Vivendo o estado de isolamento social e com temores quanto a um não reencontro com minha família nuclear, fui levada a desejar ter registros fotográficos deles, documentos que sabia não ter e a partir dessa ausência, foi desenvolvido todo o processo de criação e percepção de uma obra. Indo para o que entendo como processo de criação, trago alguns versos de Matos Guerra, ou o Boca do Inferno, num dos seus versos menos afrontosos. Com os versos de *O todo sem a parte não é o todo*, tento lembrar como o todo é constituído de pequenas partes, poderíamos interpretar tais versos para tantas perspectivas, mas aqui me prendo a levá-los a refletir sobre o processo de criação como parte indissociável e de extrema importância do desenvolvimento de uma obra de arte, “Não se diga, que é parte, sendo todo”, pois o meio desse processo é em si a parte que sustenta o todo.

Nesta etapa do texto pretendo explicar de maneira objetiva sobre como desenvolvi as imagens *Glitch*, os conceitos presentes no **Livro de artista** e **Livro-objeto** *Me inscreva quando sentir a minha falta* e as etapas que levaram a criação dele. Explico do que se trata a obra em si e, também, o que pretendia desenvolver conceitualmente, o que as escolhas representam e como cheguei a estas. Aqui foco em trazer explicações mais objetivas e bem direcionadas, não sendo, portanto, uma parte completamente teórica, muito embora acredite que o fazer prático de uma

obra de arte constitui em si também uma reflexão teórica que se articula em outra linguagem que não a aquela já estabelecida na academia.

Tenho como apoio teórico os escritos de Cecília Almeida Salles (2011) e Rosa Menkman (2017) entre outros.

2.1. Do desenvolvimento do método de criação

Como já citado no capítulo anterior, o processo de criação da obra e pesquisa exposta aqui inicia com meu livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020). No mestrado, percebi que desde esse primeiro trabalho estou debruçada sobre a Poética da Ausência, desenvolvendo-a a partir dessa temática tendo como pulsões expressivas quase sempre às imagens domésticas, arquivos de família que por sua inexistência, no meu caso, me deram direcionamento para a prática de memórias autoficcionais dentro da minha criação artística.

Quando me expresso sobre Poética da Ausência, compreendendo o desenvolvimento de uma prática artística cujas ações surgem da falta literal e, também, de ausências figurativas ou abstratas que atravessam a existência/vivência do artista que se propõem à criação, mesmo sem sabê-la, nessa perspectiva. Fui ao campo do Teatro para ter acesso ao que poderia ser descrito como Poética da Ausência, e de lá puxo uma fala de Hugo Villavicencio¹¹, quando em uma live para o Museu da Imigração, em 2021, fala sobre a obra de Arístides Vargas¹² citando diretamente a Poética da Ausência:

Poética da Ausência é uma espécie de sistema dramático que serve para resgatar lembranças (...) O que está ausente na América Latina e que

¹¹ Hugo Humberto Hugo Villavicencio Garcia. Possui mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2012), graduação em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (1982) e formação em interpretação teatral pela Escola Nacional de Arte Dramático de Lima, Peru (1974). Atualmente é professor de Teatro Latino-americano na Escola Superior de Artes Célia Helena e professor de História das Artes Cênicas no Teatro Escola Célia Helena. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro hispano-americano, teatro latino-americano, teatro brasileiro e teatro espanhol. <https://www.escavador.com/sobre/441755/humberto-hugo-villavicencio-garcia>

¹² Arístides Vargas (Córdoba, Argentina, 1995) Doutor Honoris Causa, Universidade Nacional de Cuyo, Mendoza Argentina. Diretor da Escola de Artes Cênicas da Universidade das Artes, Guayaquil, Equador. Diretor do Grupo Malayerba, Quito Equador. Nasceu em Córdoba, Argentina, em 1954. Foi forçado a exilar-se no Equador, com apenas 20 anos, devido ao golpe militar no seu país. Este fato marca toda a sua obra dramática. Dirigiu importantes grupos e companhias latino-americanas entre as quais se destacam a Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, o grupo Justo Rufino Garay (Nicaragua), o grupo Taller del Sótano (México), a Companhia Ire (Puerto Rico). É fundador de um dos grupos mais prestigiados da América Latina: o grupo Malayerba, do Equador. <https://teatrounam.com.mx/teatro/semblanzas/aristides-vargas/>

constantemente nos conflitu? Parece que muitas vezes o que está ausente é a história, não só a história geral de nossos países, como também a história particular de determinados cidadãos destes países que foram desaparecendo durante esses anos duríssimos da Ditadura. Não é só disso que ele trabalha (o dramaturgo Aristides Vargas), ele vai pra outras dimensões. O que se perde? o que se dilui? O que perdemos no existir? o que deixamos para trás? o que nos fazem perder e o que que nós, através da memória (do seu processo seletivo) [...] o que se perde na nossa própria memória? (Villavicencio, 2021, 7 min 54 s).

Villavicencio (2021) nos leva ao lugar da falta por uma agência política, a sensação de não existência por forças maiores como a ditadura que assolou e varreu boa parte da nossa história coletiva enquanto indivíduos participantes da cultura latino-americana. A essa ausência, por parte daqueles que são diretamente atingidos por ela, como é o caso do dramaturgo Arístides Vargas, cria-se a necessidade de desenvolver um gesto de pertencimento que vê na potência criativa uma manobra de recriação para se fazer presente de alguma maneira na escritura da História. Essa criação tem como gatilho - quase sempre - uma espécie de ausência desenvolvida por ações que geralmente escapam à mão do artista que, nesse caso, a vivencia de tal forma que não podendo superá-la encontra potência criativa para evocá-la e lançar ao mundo sua obra.

Dentre vários artistas que posso citar e que têm em suas obras o que considero a Poética da Ausência trago o próprio Arístides Vargas com sua peça teatral *Ntra. Sra. de las Nubes*, que como se pode ler no site da Companhia de Teatro Penélope¹³ trabalha questões sobre exílio, memória e pertencimento:

Este exercício sobre o exílio utiliza o tema da memória para questionar a formação das relações sociais baseadas na dominação, que parece tudo permear, desde a luta desigual entre os gêneros – homem e mulher – até as noções de autoridade e as imposições do poder econômico. O texto discute o tema do exílio remanescente de um tempo em que a América Latina vivia ditaduras militares espalhadas pelo continente. Nossa Senhora das Nuvens aborda o tema em diversos âmbitos através das memórias de dois exilados políticos, Bruna e Oscar, que a cada encontro evocam lembranças longínquas de sua terra natal em comum. Através dos diferentes personagens que povoam essas recordações, vão reconstruindo sua memória e recuperando sua identidade, ao mesmo tempo que delineiam a alma de seu país (Penélope Cia de Teatro, 2013, n.p).

Não cabe na minha narrativa individual, mas se faz potente a obra de diversos artista, essa ausência ocorrida por questões políticas compulsórias, tais como a ditadura que fez dramaturgos como o já citado Arístides Vargas, que exilado, desenvolve sua obra tal como outros em sua mesma condição, escrevendo sobre suas saudades ou ainda, um sentimento de apagamento mais pungente que aparece em diversas obras que compõem o próprio *Monumento*

¹³ <https://www.penelopeciadetatro.com.br/nsranuvens>

a *Las víctimas del terrorismo de estado: Parque de La Memoria* (em Buenos Aires, Argentina), tal como a obra do artista Marcelo Brodsky em seu trabalho de fotografia expandida intitulado *La buena memoria* (Figura 11).

Figura 11 – Obra *La buena memoria* (1997) de Marcelo Brodsky.



Fonte: Portfólio online de Marcelo Brodsky. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/>.

A primeira manobra que uso para criar um gesto de pertencimento na história de minha família nuclear foi o livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020), através dele surge para as minhas práticas a escrita de memórias como uma prática de pertencimento. A pesquisa atual me fez revisitar meu livro de artista, mais especificamente os escritos autoficcionais. Muitos textos não foram adicionados ao livro experimental àquela época (segundo semestre de 2020), dessa forma comecei a elaborar¹⁴ sobre estes escritos. Me questionava se ainda poderiam funcionar como gatilhos para a produção em curso em 2023/2024. Quando finalmente estava com a metodologia do processo de criação de *Glitches* desenvolvida, percebi que ler as memórias

¹⁴Segundo o site Infopédia: “A elaboração psíquica é, assim, num sentido lato, a assimilação dos acontecimentos internos e externos ao sujeito. Numa perspectiva psicanalítica, é a transformação da energia livre em energia ligada, o que permite aceder ao processo secundário e adiar a descarga da tensão sob forma física ou alucinatoria. Esta elaboração é própria de adultos com um ego equilibrado, com capacidade para pensar sobre as coisas.” [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$elaboracao-psiquica#:~:text=A%20elabora%C3%A7%C3%A3o%20ps%C3%ADquica%20%C3%A9%20assim.sob%20forma%20f%C3%ADsica%20ou%20alucinat%C3%B3ria.](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$elaboracao-psiquica#:~:text=A%20elabora%C3%A7%C3%A3o%20ps%C3%ADquica%20%C3%A9%20assim.sob%20forma%20f%C3%ADsica%20ou%20alucinat%C3%B3ria.)

contidas na câmera *cyber-shot* da minha mãe funcionaria como uma ação disparadora para escolhas e elaboração das imagens que viriam a ser produzidas.

Aqui, com a explicação de alguns passos para a escolha das imagens em conjunto com os textos autoficcionais, já saltei algumas etapas do processo. Portanto, peço licença para retornar um pouco antes, alguns meses e etapas anteriores que poderão trazer à tona e delimitar de maneira mais visível os processos elaborativos presentes nesse processo de produção e criação.

2.2. Diante da imagem os gestos de criação: a escrita autoficcional

Todo o tempo é lento: no decorrer de gestos contínuos (Cecília Almeida Salles).

O texto apresentado como relatório de finalização da obra – *Isso nunca aconteceu* (2020) conta com imagens do processo de construção. No relatório, apresentei anexos das memórias textuais escritas que acompanhavam as imagens/fotografias¹⁵ que fazem parte do livro e algumas reflexões sobre a fotografia doméstica presente nos álbuns de família, além de reflexões sobre o próprio álbum de família enquanto acervo, repositório imagético e histórico de um recorte social, onde saliento o porquê de serem estes pequenos livros, os álbuns de família, tão importantes para a construção de uma memória coletiva e horizontal (Benjamin, 2012). Ainda no relatório faço o exercício de reflexão onde também questiono o porquê de alguns grupos periféricos terem sido deixados tão à parte do acesso a determinadas tecnologias e, portanto, de se fincarem como participantes desta história coletiva social e cultural a qual pertencem, sendo alocados no limbo do esquecimento histórico.

O texto apresentado aqui se debruça, a princípio, nesse primeiro momento, sobre o processo de escrita de certas memórias que são entendidas atualmente por mim, enquanto artista-pesquisadora, como uma metodologia de experimentação e primeiro gesto de pertencimento para a inscrição de si através da Autoficção.

¹⁵Me refiro a Imagens/Fotografias porque as imagens usadas ao longo do livro de artista. *Isso nunca aconteceu* contém, como já dito anteriormente, de fotografias de álbuns de família cedidos por terceiros e algumas colagens e outras imagens que passaram por alguma intervenção minha para edição do livro, todas feitas a partir destas fotografias cedidas em chamada aberta.

Ao longo da disciplina de Atos de Escrita (segundo semestre de 2022), fomos convidados a olhar para nossa pesquisa e tentar perceber a temperatura de nossas escritas enquanto artistas e pesquisadores da e sobre a arte. Tirando dessa prática nossas **imagens força** e os **verbos de ação** que se apresentavam como guias para a escrita e reflexão. Segundo a professora Ivone Xavier de Amorim no artigo *Atos de escritura: Verbos de ação como potência na pesquisa em Artes: relato de experiência* (2020, p. 229), a ementa da disciplina propõe o ato de escrever como prática criadora-reflexiva que entrelaça ideias, materialidades e multiplicidades de linguagens e ainda

Constitui-se em acontecimento apropriativo pelo exercício da reflexão – o poetar/pensar – pela via do atravessamento do sujeito pesquisador com o fenômeno investigado/inventado. O exercício metodológico proposto estimula experimentações de escrituras propositivas (verbais, visuais, sonoras, cênicas) nas interfaces epistêmicas das artes com as demandas epistemológicas (políticas) da contemporaneidade (Amorim, 2020, p. 229).

Durante os exercícios de escrita fomos apresentados aos conceitos de **imagem-força** e **verbos de ação**, conceitos compreendidos pela prática de escrita desenvolvida ao longo da disciplina, sendo esses nossos guias para pensar a escrita da pesquisa do mestrado.

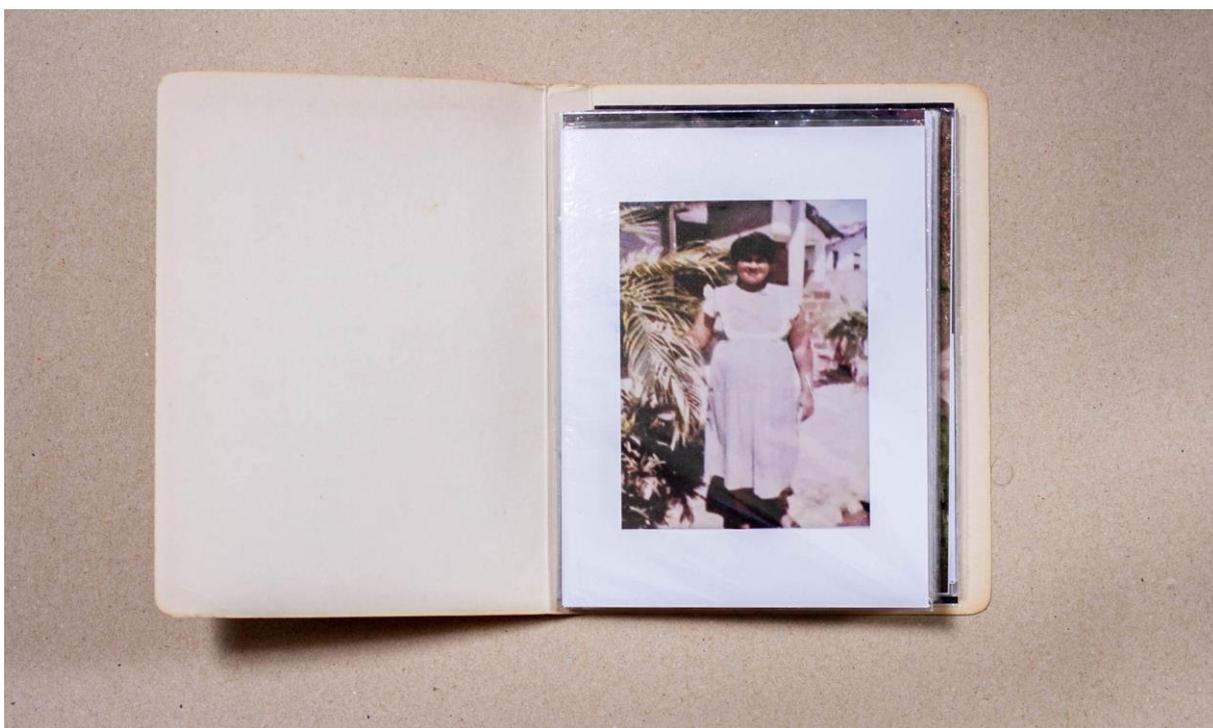
Imagem-força foi compreendido por mim como imagens que vem à nossa cabeça automaticamente quando penso sobre a investigação que estou fazendo. **Verbos de ação** são, literalmente, os verbos que remetem às proposições (que podem ser compreendidos como os verbos que precedem os objetivos específicos e o verbo principal presente no objetivo geral) ou verbos que refletem os questionamentos da pesquisa em questão, como categorizou Xavier (2020) “os verbos de ação acionados como potência criativa na disciplina Atos de Escrita propôs estabelecer conexões entre estes e seus respectivos movimentos no campo da pesquisa”.

Minha **imagem-força** é na verdade um conjunto de imagens que nasce com uma primeira memória alcançada pela fotografia feita de uma foto inserida como imagem de abertura no álbum, livro de artista *Isso nunca aconteceu* (Figura 12). Ela foi enviada para mim via *WhatsApp* por minha mãe, dona Maria do Socorro. Ao fotografar essa página de um álbum de fotografia para me mostrar aquela imagem dela há muito perdida, minha mãe, muito provavelmente não imaginava ou esperava que eu a partir dessa troca trilhasse um caminho de produção e pesquisa.

Ao olhar para aquela imagem volto ao ano de 1994, provavelmente era maio, sei que estava sol e a incidência das sombras me faz pensar que a hora oscilava entre 10h30 e 11h30.

Minha mãe encara o espectador, como quem se olha no espelho, seus olhos são neutros se mantendo na altura média, ela tem um sorriso obtuso de Monalisa que emite mensagens não conclusivas entre felicidade, passividade ou resignação. Ela faz um pequeno gesto de tocar quase se agarrando a uma de suas palmeiras, uma necessidade de tocar um ponto de segurança para tornar aquele momento mais confortável, como se aquela planta cuidada por ela pudesse assim lhe sustentar — do medo da posteridade, talvez. Ela usa um vestido azul com uma espécie de babador em tecido branco, o tecido era de algodão e vemos que não tem muitos detalhes. Calça um sapato preto que apresenta poeira da terra do chão batido, provavelmente conseguido pela caminhada até à frente da casa para ser fotografada. Ao fundo temos casas, uma fileira de casas de alvenaria organizadas uma após a outra em arquitetura simples trazendo os traços do desenho de um conjunto habitacional muito comum nas áreas mais afastadas do centro da cidade. Eu sei de tudo isso pela imagem, mas mais do que essa leitura superficial, sei deste conteúdo todo pela vivência que tive. Eu estava ali. Eu era ali.

Figura 12 – *Imagem-força 1*. Fotografia enviada por minha mãe, consta na obra *Isso nunca aconteceu* (2020)



A câmera do fotógrafo da minha mãe não registrava imagens no ângulo de 360 graus para que também pudesse ter me fotografado. Pela imagem percebemos também que o tema central era ela e não eu. Contudo, eu sei que estava ali, sentada à sombra do pátio em uma cadeira feita de ferro fundida pintada em branco. Sei, porque me lembro, lembro do tecido do

vestido pesado e muito liso que ela usou para a foto, sei porque ela o passou antes de o vestir. Lembro da voz dela me pedindo para ficar sentada ali no pátio, na cadeira, lembro do frescor da minha pele do banho matutino tomado minutos antes da foto ser feita e lembro do estranhamento de não entender o que era aquilo. Depois é só um vazio. E um questionamento: eu inventei tudo isso que me lembro com riqueza de detalhes?

Minha segunda e terceira **imagem força** surgem na vida adulta, elas fazem parte da minha construção de contexto da pesquisa, como explanado a seguir.

A segunda **imagem força** é um tecido suspenso no ar sendo movimentado pelo próprio vento; a terceira e última **imagem força** é denominada *ouroboros*. Elas foram **imagens força** que vieram de reflexões sobre a importância de ter produzido meu livro de artista como resgate daquilo que não existiu: as fotografias da minha família.

Um tecido em suspenso pelo vento se movimentando é uma imagem que reflete o tempo e a memória, minha segunda **imagem força** (Figura 13). A memória como esse tecido feito por alguém, com tramas organizadas e alinhadas por mãos habilidosas e que hoje estão em suspenso sustentadas pelo vento (tempo) e que se movimentam com e por esta mesma força (vento/tempo), é uma memória sempre acessada, mas que quase nunca se mostra de maneira plana e lisa possibilitando a visualidade como um todo, sempre visto por partes e muitas vezes deixando transparecer imagens difusas, como um objeto 3D cuja função do olhar não nos permite ver o todo, mas sim apenas partes. Essa imagem força está muito associada a um dos meus objetivos da pesquisa que é refletir sobre a Autoficção como primeiro gesto inscrição e de experimentação.

Figura 13 – Imagem força 2. Revela o tempo sendo costurado em suspensão no ar tendo seus movimentos feitos a partir da energia do ar (imagem digital. stock photo).



Fonte: Adobe stock photo.

Ouroboros, ou oroboro ou ainda uróboro, do grego *Οὐροβόρος*: Aquele que consome a própria cauda é a terceira **imagem-força** que surge nos meus processos de experimentação e reflexão da pesquisa. Esta imagem é acessada quando me recordo de uma leitura de portfólio feita em 2021. Nela a crítica e curadora Paula Sampaio relatou que a partir da leitura dos meus trabalhos percebeu que eu havia entrado num estado meditativo sobre o mesmo tema, uma espécie de mantra cantado ao fundo de cada imagem conduzida ao longo dos anos culminando no meu último trabalho que até então era o livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020), aquele que ali se apresentava como uma materialização inicial do mantra que cantava ao fundo das minhas imagens feitas até então. Pela definição de Ouroboros no *Dictionnaire des Symboles*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, temos:

Serpente que se morde na cauda e simboliza um ciclo de evolução fechado sobre si mesma. Este símbolo contém, ao mesmo tempo, as ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, em consequência, de eterno retorno. A forma circular da imagem deu origem a uma outra interpretação: a união do mundo chthoniano, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Esta interpretação seria confirmada pelo fato de que o uroboros, em certas representações, é metade negro, metade branco. Assim, significaria a união de dois princípios opostos, seja o céu e a terra, seja o bem e o mal, seja o dia e a noite, seja o Yang e o Yin chinês, e todos os valores que esses opostos representam (ver serpente, dragão).

Uma outra oposição aparece em uma interpretação em dois níveis: a serpente que se morde na cauda, desenhando uma forma circular, rompe com uma evolução linear, marcando uma mudança que parece emergir para um nível de ser superior, o nível do ser celeste ou espiritualizado, simbolizado pelo círculo; ela transcende assim o nível da animalidade, para avançar no sentido da mais fundamental pulsão de vida; mas esta interpretação ascendente baseia-se apenas na simbologia do círculo, figura de uma perfeição celestial. Ao contrário, a serpente que se morde na cauda, que não cessa de girar sobre si mesma, se encerra em seu próprio ciclo, evocando a roda das existências, o samsara, como condenada a nunca escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: ela simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido das renascenças,

a contínua repetição, que trai a predominância de uma pulsão fundamental de morte (Chevalier; Gheerbrant, 1969, p. 716, tradução nossa)¹⁶.

Caminho até essa imagem de uma cobra que engole sua própria cauda (Figura 14) para entender a finitude dentro do fechamento dos ciclos que continuam a abrir-se e fecharem-se conforme o avançar da vida. Portanto, assumo dentro do meu processo de criação a partir do olhar e fala do outro, a busca pelos meus temas norteadores dentro da minha vivência. Esse momento de epifania se funde com a minha tomada de consciência de uma posse do meu local enquanto artista, um espaço que vou construindo dia após dia em todos os espaços adentrados. Sou e estou enquanto.

Figura 14 – *Imagem força 3*. O símbolo de Ouroboros. Do grego *Οὐροβόρος*



Fonte: Wikipédia.

¹⁶ Do original: *Serpent qui se mord la queue et symbolise un cycle d'évolution refermée sur elle-même Ce symbole renferme en même temps les idées de mouvement, de conti-nuité, d'autofécondation et, en consé-quence, d'éternel retour. La forme circulaire de l'image a donné lieu à une autre interprétation: l'union du monde chtho-nien, figuré par le serpent, et du monde céleste, figuré par le cercle. Cette interprétation serait confirmée par le fait que l'ou-roboros, dans certaines représentations, serait moitié noir, moitié blanc. Il signifierait ainsi l'union de deux principes oppo-sés, soit le ciel et la terre, soit le bien et le mal, soit le jour et la nuit, soit le Yang et le Yin chinois, et toutes les valeurs dont ces opposés sont les porteurs (voir serpent, dragon).*

Une autre opposition apparait dans une interprétation à deux niveaux: le serpent qui se mord la queue, en dessinant une forme ciroulaire, rompt avec une évolution linéaire, marque changement tal qu'il semble émerger-siveau d'être supe rieur, le nivenu de l'être celeste ou spiritua-lisé, symbolisé par le cercio; il transcende ainsi le niveau de l'animalité, pour avancer dans, je sens de la plus fondamentale pul-sion, de vie; mais cette, interprétation ascendante ne repose que sur la symbo lique du cercie, figure, d'une perfection céleste. Au, contraire, le serpent qui. se mord la queus, qui ne cesse de tourner sur lui-même, s'enferme dans son propre cycle, évoque la roue des existences, le samara. comme condamné à ne jamais échapper à son cycle pour s'élever, à un niveau supérieur: il symbolise alors le perpétuel retour, le cercle indéfini des renaissances, la continuelle répétition, qui trahit la prédominance d'une fondamentale pulsion de mort.*

2.3. Tecendo imagens ou a poética da ausência: te(ser) pela *Glitch Art*

Muito provavelmente ficou evidente ao leitor que chegou neste ponto do texto que preciso de alguma forma me expressar sempre ancorada em verbetes de dicionários usados para demonstrar determinados sentidos que formam a construção do meu pensamento. Isso posto, começo essa parte do texto com o verbete que guiará o restante deste escrito: Texto¹⁷:

Origem da palavra **texto** (...) Vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava 'maneira de tecer', ou 'coisa tecida', e ainda mais tarde, 'estrutura'. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de "tecelagem ou estruturação de palavras", ou 'composição literária', e passou a ser usado em inglês, proveniente do francês antigo *texte* (Dicionário etimológico, s.d, n.p)¹⁸.

Há muitos anos entendo a escrita como uma prática que pede um tempo, e conseqüentemente uma velocidade, diferente da que estamos acostumados a vivenciar. A arte vivencia outro tempo, um tempo - muitas vezes - diferente do administrado em uma produção de larga escala. O tempo da escrita me lembra do tempo/velocidade exercido na produção têxtil, da tecelagem, do bordado, da costura, do tear. Como uma pessoa que pesquisa arte e técnica para desenvolvimentos dos mais diversos tipos de linguagem, sempre que me surge uma nova demanda ocasionada pela obra que vislumbro, me lanço de maneira a perceber outras formas de solucionar o grande quebra-cabeça que é o nascimento e vida de uma obra, foi assim que aprendi sobre bordado, tecelagem manual e fotografia expandida. Na obra *GORDA* (2021)¹⁹, bordo a palavra *GORDA* na fina casca de uma maçã. O registro de todo o processo é uma vídeo-performance onde trago a alteração da percepção da semântica de uma palavra ofensiva anteriormente e que em determinado momento vira comida e energia. O processo de criação desta obra se faz presente aqui também quando dessa percebi que:

Bordar é uma linguagem que te faz se inserir em outro tempo e ocupar uma nova forma de espaço. Os processos envolvem um conhecimento de ponto básico e a compreensão de que sem o avesso, o único caminho a seguir com a linha é seguir em frente, bordando a palavra até que ela surja minimamente legível (...) Use a forma a seu favor (Silva, 2021).

Figura 15 – Frames da Video-performance *GORDA* (2021).

¹⁷ No dicionário etimológico da língua portuguesa: Texto s.m. “as próprias palavras de um autor.” / Do lat. Textum – i “entre -os”. Derivado do lançamento, tecido “contextura” (de uma obra).

¹⁸ Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>>.

¹⁹ Para ver algumas imagens desta vídeo-performance, acesse: https://www.instagram.com/p/CRT4k6yBJaeN3J1-Sbnju8yobAnrcSbYeSWVL80/?img_index=1



A lentidão do trabalho manual retornou comigo ao processo de descobrimento da produção das imagens “glitchadas” que compõem a obra aqui apresentada, *Me inscreva quando sentir a minha falta*. De posse da compreensão que toda imagem é necessariamente um texto, cheguei à conclusão de que sendo um texto, seria a imagem uma possibilidade de extensão e produção pela tessitura textual, semelhante a um corte de tecido onde inúmeras costuras são possíveis para criação de uma obra. Ter essa “linha” de pensamento me proporcionou visualizar quase todo o fluxo de trabalho que essas imagens deveriam seguir para enfim ter nas imagens produzidas o conceito que pensei quando tive a primeira fagulha criativa sobre o que me interessava desenvolver do conceito visual.

Após pesquisar sobre as várias maneiras de produção de uma imagem com *Glitch* descobri que muito do que era expresso nos vídeos tutoriais não se encaixava na minha realidade. As instruções desenvolvidas na série de vídeos “*how to glitch art*” do *Glitch* artista Nick Briz (2014) disponível em seu canal no *Youtube*, não geravam absolutamente nada nas tentativas a que me submeti. Acredito que muito provavelmente eram instruções direcionadas para um tipo de máquina/computador, Mac OS. Usando um computador que tem como software Windows, as instruções realmente não renderam nenhum tipo de *Glitch* nas imagens. Dessas primeiras tentativas saí com um total de zero imagens e a certeza de precisa desenvolver uma metodologia própria, que ensinasse sobre essa forma de produção de imagens *glitch* em um computador com *Windows*.

Figura 16 – *Printscreen* de um dos tutoriais usados para produção da obra (Agosto de 2024).



Fonte: *Youtube*.

Minha caminhada de criação me possibilitou acesso a diversas construções de diálogos, não apenas com pessoas do meio acadêmico, mas sobretudo colhi conhecimentos e dialoguei com pessoas de outras áreas que puderam de alguma forma trazer algo para minha pesquisa. Mais uma vez, recebi ajuda do meu companheiro. Ele como desenvolvedor de software, me ensinou como as imagens com *Glitch* poderiam ser feitas inserido (no que eu chamo de “esqueleto da imagem”) meus textos autoficcionais. Meu companheiro se ocupou de pesquisar outras formas de desenvolvimento da técnica que posteriormente descobri ser nomeada como *databending* e desta descoberta em conjunto pude finalmente desenvolver as imagens que queria.

2.4. Databending: costurando em *pixels*

Databending, em livre tradução é uma técnica onde alteramos dados de determinado arquivo de mídia. No Livro *Signal Culture Cook Book* (2014), o artista Michael Betancourt começa seu texto sobre processo de alteração *databending* num arquivo de vídeo explicando que:

(Desenvolver) *Databending* com um editor hexadecimal é a maneira mais simples de obter resultados dramáticos com a (técnica) *databending*. Esse protocolo mostra o que é necessário para fazer pequenas alterações no conjunto de dados em todo o arquivo, e fornece algumas sugestões de maneiras de alterar os dados além de apenas substituir um valor por outro, (de modo) aleatório (Betancourt, 2014, p. 18)²⁰.

Tomo uma certa liberdade aqui de ir contra algumas diretrizes de rigor acadêmico e citar o artigo sobre *databending* do site *Wikipédia*, por mais que este seja editável, nele tive acesso a links importantes e bem direcionados para os conteúdos que precisava quando ainda estava tentando compreender determinados conceitos dentro da *Glitch Art*.

O termo *databending* ²¹é derivado de circuito bending, no qual objetos como brinquedos infantis, pedais de efeitos e teclados eletrônicos são deliberadamente “curto-circuitados” dobrando a placa de circuito para produzir sons erráticos e espontâneos. Assim como a flexão de circuito, a flexão de dados envolve a alteração

²⁰No original: Databending with a hex editor is the simplest way to get dramatic results with databending. This protocol shows what to do to make small changes to the dataset throughout the file as a whole, and provides some suggestions for ways to alter the data beyond just replacing one value with another, random one.

²¹ No original: The term *databending* is derived from circuit bending, in which objects such as children's toys, effects pedals and electronic keyboards are deliberately short circuited by bending the circuit board to produce erratic and spontaneous sounds. Like circuit bending, databending involves the (often unpredictable) alteration of its target's behavior. Databending achieves this alteration by manipulating the information within a media file of a certain format, using software designed to edit files of a different format; distortions in the medium typically occur as a result. Acessado em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Databending>

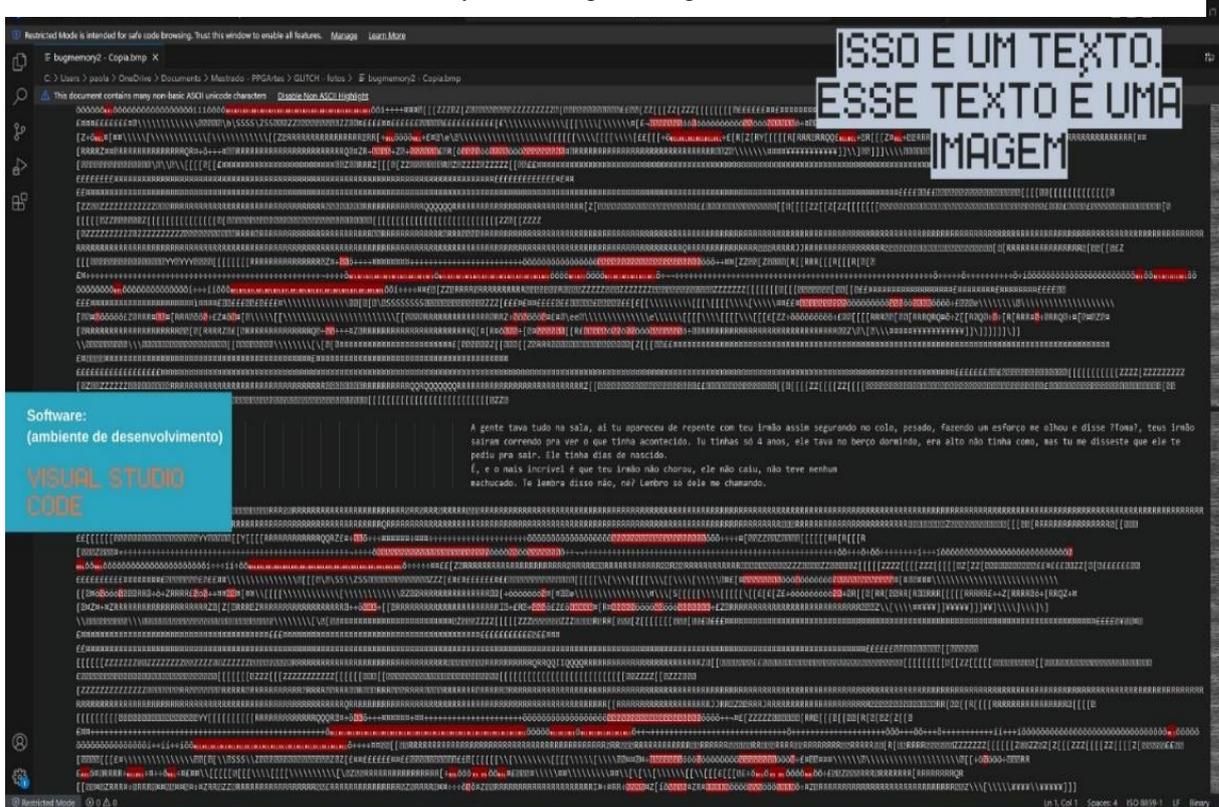
(muitas vezes imprevisível) do comportamento de seu alvo. O Databending consegue essa alteração manipulando as informações de um arquivo de mídia de determinado formato, por meio de software desenvolvido para editar arquivos de formato diferente; distorções no meio normalmente ocorrem como resultado (Wikipédia, 2024, n.p).

Gazana (2016) discute em determinado momento de sua dissertação que a grande ideia por trás da manipulação por meio desta técnica está na compreensão de que os softwares dialogam com as funções que desenvolvem de modo a parecer que usam uma linguagem própria, assim, respondem (se comunicam) usando especificidades próprias dos objetivos pensados para cada tipo de programa desenvolvido. Contudo, o *databending* funciona como uma maneira de usar esses softwares segundo uma “língua” completamente diferente, garantido dessa forma uma resposta incomum ao que era esperado.

Toda a codificação e decodificação acontecem de acordo como foram projetadas e geram uma determinada expectativa em seu usuário. [...] Esta é a noção de correto, de um funcionamento normal, projetado e esperado, tanto pelo desenvolvedor do software e da linguagem de sua codificação como de seu usuário. Porém, por meio do *Databending* podemos ter uma noção de como diferentes softwares leem estas informações codificadas. Assim, informações diversas podem ser interpretadas por softwares diversos, resultando em uma falha de codificação e decodificação, tudo por meio de seu mau uso ou uso incorreto. Esta é a noção de correto, de um funcionamento normal, projetado e esperado, tanto pelo desenvolvedor do software e da linguagem de sua codificação como de seu usuário (Gazana, 2016, p. 90-91).

Essa maneira de interpretar as máquinas, no caso o computador e os softwares, me permitiu pensar que eu poderia através da corrupção do arquivo binário das imagens digitais a que tive acesso, gerar uma imagem completamente diferente dos arquivos que estavam na câmera *cyber-shot* da minha mãe. Pensar na imagem digital como um arquivo de texto me abriu para a possibilidade de trazer minhas memórias para o núcleo das fotografias (o arquivo binário, como já dito) e através das inserções das minhas memórias autoficcionais escritas há muito para o meu livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020), conseguir me fazer entranhar naquela memória visível da qual eu não fazia parte. Dessa forma, a partir desse insight, tendo ajuda para entender se isso seria possível cheguei à produção das imagens que compõem o livro de artista *Me inscreva quando sentir minha falta*.

Figura 17 – Ambiente de desenvolvimento de experimentações para a obra *Me inscreva quando sentir minha falta, bitmap* da imagem.



2.5. Escrita encarnada: inscrição pela metodologia experimental de autoficção

“Eu estou aqui”

Na imagem a seguir, o que causou sua alteração de cor e cortes, ou também, a “desterritorialização” dos pixels, foi o texto autoficcional que adicionei ao arquivo “bitmap” da imagem em um ambiente de desenvolvimento. Compreender a imagem como um texto que poderia ser lido pelo computador me fez imaginar possibilidades de produção, para essa etapa, foi fundamental estar em constante diálogo com alguém de área diferente da que estou inserida, me fez vislumbrar possibilidades fora da manualidade. Tal como escreve Bayles & Orland no clássico *Arte e medo: Observações sobre os desafios (e recompensas) de fazer arte*, a imaginação é uma grande ferramenta para o processo criativo, haja vista que:

A visão está sempre à frente da execução – e deve estar. Visão, incerteza e conhecimento dos materiais são inevitabilidades que todos os artistas devem

reconhecer e com os quais precisam aprender: a visão está sempre à frente da execução, e a incerteza é uma virtude (Bayles; Orland, 2024, p. 27).

Figura 18 – Experimentações de *Glitch* nas imagens da *Cyber-shot*. Na imagem: minha mãe centralizada em primeiro plano.



No início do processo, imaginar é a única ferramenta acessível e é dela que o artista-pesquisador precisa se valer para alcançar os objetivos criados em sua mente. Posteriormente a criação no mundo das ideias, existe a força de trabalho manual, por vezes artesanal, para alcançar algo próximo à imagem idealizada. Foram meses para repensar a materialidade - se essa existiria ou não - que suportaria o conceito que fermentava na minha cabeça. Parafraseando Bayles (2024), o processo de criação em artes requer um afastamento, uma delimitação entre o mundo externo e a obra com o artista, é essa fronteira que levará, de forma autêntica, ao alcance das soluções importantes para responder que materiais usar e delimitação da temática, “A arte acontece entre você e algo - um tema, uma ideia, uma técnica -, e tanto você como esse algo precisam estar livres para se mover.” (Bayles; Orland, 2024). Como Gal Costa nos alerta cantando em *Divino Maravilhoso*, “É preciso estar atento e forte!” a atenção, compreendi, é uma das boas características necessárias ao processo de criação.

Figura 19 – Registros do processo poético para a obra *Me inscreva quando sentir minha falta*.

fragmentação
fotográfica

visão contrária do
mundo contrária
à continuidade
temporal.

preciso ir à Casa da
minha mãe e fotografar
por alguns espaços;
por ex: meras e estantes
& tudo mais que me
interessa

instalação?
fazer do meu expectad.
ou um investigador?

dá-lhe sentido

As imagens são
operações

J. Lencière

Sontag parece que não ^{podu}
~~há~~ ^{trazer} correspondência entre
o que a foto mostra e o
que o espectador sente,
pensa e diz sobre a
foto.

A força da foto reside em
que ela mantém abertos
para escrutínios instantes
que o fluxo normal do
tempo substitui
imediatamente (...)

Porém as verdades que
podem ser transmitidas
em um momento dissolú-
do por mais de usiva ou
significantes que sejam,
tem uma relação

Muito estreita com as
necessidades de
compreensão.

(Sontag, 2004. p. 127 - p.
128)

Atenta, segui o caminho por vezes tortuoso do processo de criação. Assim o que definiu a minha primeira certeza da obra foi o achado das imagens esquecidas na câmara *cyber-shot* da minha mãe. Com o olhar atencioso ao desconforto que essa descoberta me trouxe pude por fim imaginar qual corpo sustentaria o conceito que sentia necessidade de desenvolver desde o pré-projeto aplicado no processo avaliativo do programa.

Como relatei anteriormente sobre a leitura de portfólio com Paula Sampaio, ela me disse que pelo que pôde ver da minha obra no portfólio lhe entreguei, meu tema sobrevoava tanto os aspectos familiares quanto a ausência. Muito atenta, me disse que meus trabalhos soavam como um mantra que pendulava sobre a ausência/o vazio e a família/o ambiente doméstico, esses temas culminavam no meu trabalho mais recente, à época, o livro de artista *Isso nunca aconteceu* que, segundo me disse, era a obra que dava nome ao meu grande tema. Percebo esse crescimento culminando com o livro de artista produzido durante a pesquisa de mestrado, acredito que a duologia *Isso nunca aconteceu* e *Me inscreva quando sentir minha falta* circunda a temática da ausência presente nas famílias, e no ambiente doméstico.

O acaso me levou a descoberta das temáticas que norteiam minha poética. Na minha primeira produção, a pandemia de Covid-19 fez nascer em mim a insurgência da materialidade de arquivos que nunca foram feitos; na segunda, o achado de imagens numa máquina obsoleta me levou a constatação de afastamento e a falta de presença em arquivos que foram feitos na minha ausência. Sinto no meu processo de criação a verdade de Salles (2011, p. 41) quando afirma que “o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido”. Eu sabia, desde a produção de meu primeiro livro de artista, que aquilo que parecia trivial para alguns, não era necessariamente banal ou pequeno. A temática da ausência, percebi durante a e pesquisa teórica e reflexão crítica sobre a pesquisa, é uma dor pungente que nos atravessa a todos, se faz presente como uma cicatriz que nos avisa o processo histórico de colonização pelo qual passamos e que carrega em si forte norteador social ainda atualmente.

[...] o processo de criação é um fenômeno comunicativo e cultural que traz em si vestígios, marcas de interconectividades, não apenas com o criador, mas com seu tempo e espaço, e, também, com outros tempos e espaços. Falamos aqui de marcas culturais impressas em todo processo de criação. No campo destas novas possibilidades, a própria existência humana, em suas dimensões biológicas, psicológicas e sociais, já se configuraria como documento possível de dizer sobre o gesto criador. [...] o ato criador e a obra se dão como produtos da cultura, e como tal, são frutos de uma noção de coletividade compartilhada, que traz consigo marcas de sua inserção. Falamos, aqui, da intrincada rede de conexões que envolve o fenômeno cultural da criação artística (Cirillo, 2013, p. 22).

Não há como desfazer de si no processo de criação, levamos determinadas marcas e pensamentos por todo o caminho que trilhamos quando tentamos alcançar a obra imaginada. Metáforas visuais, palavras silenciadas, o vazio representado numa obra salta à interpretação, pois tudo o que forma o objeto artístico (seja ele material ou apenas virtual) carrega nossa bagagem cultural. É desta forma que a obra se apresenta, nunca algo neutro, mas uma mensagem que sugere “leia-me como puder”.

Figura 20 – Anotações feitas durante o processo de criação de *Me inscreva quando sentir minha falta* sobre o tema da obra *Isso nunca aconteceu*.

Figura 21 – Anotações feitas durante o processo de criação do fotolivro *Me inscreva quando sentir minha falta*.

Uma curadora me disse que trabalho é uma grande reflexão sobre o mesmo tema. Na época eu não fazia ideia de qual tema era esse, mas eu não fazia a menor ideia de qual tema era esse, mas ela estava olhando para as imagens do meu livro de artista. Isso nunca aconteceu. Me perguntei se talvez ela chegou a essa conclusão depois de chegar nessa parte do meu portfólio..

Talvez o tema fosse a família, talvez fosse a ausência... Ou as duas coisas juntas muito provavelmente.

27 de Março de 2024

Pensar o fotolivre

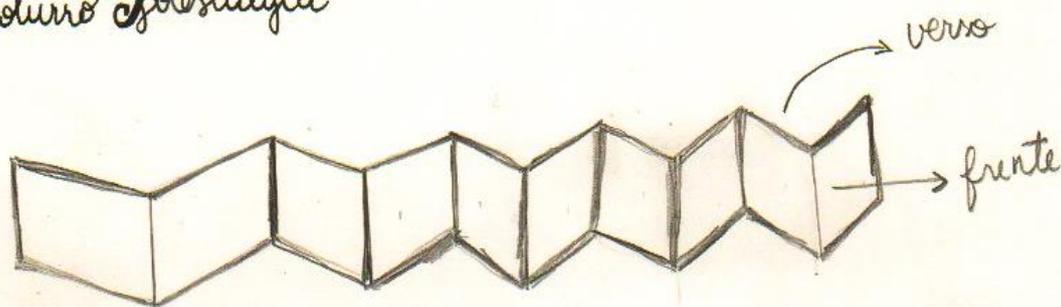
✓ As imagens guardadas para a obra memória RAM: se inscreva quando sentir a minha falta, não precisam vir par a par, frente e verso tal como pensado anteriormente. Nem texto seria necessário para criação dessa narrativa.

Os textos, se eu perceber a necessidade deles irem em diálogo com a narrativa podem vir como um livro extra ao fotolivre.

Um acompanhante extra guardado de algum jeito, de alguma forma na encadernação que, se sanfonada, se apresenta como design da materialidade do fotolivre.

Referência de texto como apêndice

Fotolivre de nostalgia



verso: fotografias "glitchadas"
frente: fotografias originais.



→ Lembrei que tenho uma carta da minha mãe. Essa carta pode vir como imagem ou mesmo como trechos. Quem sabe não a respondo aqui num emaranhamento de memórias.

2.6. Criação

A temática que norteia a obra produzida durante a pesquisa em questão parte de um aspecto íntimo: A ausência que se constitui na necessidade de ir embora. Como levantado nas primeiras páginas deste escrito, parti de Belém do Pará em 2013. Foram anos muito difíceis por estar em um território diferente daquele em que nasci. Mesmo estando apenas em outro estado, a sensação de não pertencimento cultural era grande e, – por vezes traumáticas. O Brasil é um país de dimensões continentais, em um único território temos vários “brasis” de tão diferente que as culturas pertencentes ao nosso território são. Dessa forma eu não teria como não ser afetada pelos encontros com os outros e suas bagagens culturais.

O primeiro *insight* criativo foi tão somente um ensaio visual com imagens *glitchadas*. Contudo, uma série de perguntas que fiz a mim mesma durante reflexões e testes de processo foram aos poucos direcionando a outra materialidade, voltando ao campo produção manual e visual, pois tive a percepção que existia já em mim uma necessidade dessas imagens ocuparem o espaço físico. Que espaço seria esse? Fotografias impressas e penduradas na parede? Expostas *in vitro* numa superfície transparente? Uma instalação com fotografias e vídeos?

Figura 22 – Anotações do processo de criação do conceito e design do fotolivro *Me inscreva quando sentir minha falta*.

Perguntas a se fazer quando pensamos em um fotolivro:

→ autor / artista

① Como eu quero que você se sinta enquanto navega neste livro?

↳ leitura / interpretação

palavras-chave que vão orientar o projeto de fotolivro

da narrativa

do design

o livro é uma tradução

Após alguns dias de reflexão afastada do processo, maturando as ideias e consumindo materiais que poderiam ser interessante para a produção, cheguei à conclusão de que me aventuraria pela construção de um fotolivro. Esse fotolivro seria simples, no sentido de não precisar ser costurado. Seria também facilmente impresso em gráfica rápida ou em impressora doméstica. E o mais importante: O fotolivro pensado teria o formato sanfona, porque assim eu resolveria a questão da encadernação e porque esse formato tem, para mim, como referência a icônica imagem de Margaret Hamilton²² (Figura 23), a cientista que criou o conceito de software moderno capaz de desenvolver o programa de voo usado na primeira missão que levou a humanidade à Lua. Obviamente, outras mulheres estiveram na equipe que levou a vida humana à lua (importante citar as mulheres chamadas de computadores da NASA, como Katherine Johnson e Christine Darden), contudo, a imagem de Margareth segurando o papel dobrado que cai aos seus pés e que possivelmente tinha o comprimento maior do que seu corpo me impactou desde a primeira vez que a vi. Dentro das inúmeras reflexões que isso poderia me ocasionar, refletir sobre como ocupamos o espaço através de objetos de memória e foi a esta reflexão que mantive comigo e me impulsionou a produção.

Figura 23 – Fotografia da cientista da computação Margareth Hamilton, criadora do programa de voo utilizado na Apollo 11.



Fonte: Tecmundo (2015, n.p).

²² <https://www.tecmundo.com.br/nasa/88012-margaret-hamilton-mulher-que-homem-pisasse-lua.htm>

A obra, decidi, não seria exclusivamente o ensaio visual que naquele momento já estava em produção. Eu precisaria desenvolver uma narrativa costurando as imagens ao papel, de modo a enunciar e abarcar os sentidos no material que o fotolivro acomodaria. No apêndice onde mostro as etapas desenvolvidas para criar as imagens *glitchadas* é possível visualizar melhor esse processo, aqui me deterei a demonstrar as reflexões e escolhas tomadas para conseguir finalizar o livro de artista *Me inscreva quando sentir a minha falta*.

2.6.1. Criando: revisitando arquivos

O processo de criação é um caminho individual, mas não solitário. Não existe artista que não articule suas ideias com outras obras, outros artistas, pessoas próximas etc. Não há o humano-ilha que se cerca apenas de sua obra e *voilà*, ela aparece. Todo o processo de criação se molda pela elaboração em contato com pessoas ou com aquilo que foi produzido, de certa forma, por uma ideia. Tive a sorte de ter ao lado várias pessoas com quem compartilhava meus medos e certezas sobre o que seria minha produção, ajudada também a conseguir ter êxito no processo, fosse quando necessitava escrever acerca da pesquisa para circular por eventos acadêmicos, fosse quando precisei de auxílio para construir de fato o que conseguia criar naquele momento no mundo das ideias.

Guardo registros de conversas que tive com meu companheiro gravadas, elas me auxiliaram a, através da elaboração para explicar a uma pessoa de outra área, compreender melhor aquilo a que estava me propondo, meus objetivos e desafios. Revisitando esses áudios que datam de Abril de 2023, percebo como já tinha bem estruturado na mente o que eu gostaria de desenvolver. Deixo abaixo algumas descrições dos áudios.

- Áudio 1- 26 de Abril de 2023. 20h03. Belém do Pará. / Paola/

“Um zine com imagens *glitch* pra falar sobre os defeitos da memória...Um erro, um *bug*, um defeito que ocorre dentro de um núcleo (da imagem) e que faz com que se crie esse esquecimento...Aí imaginei um zine com imagens que sangrem por toda (folha da) revista e que é feito em casa mesmo...”

- Áudio 2 - 26 de Abril de 2023. 20h32. Belém do Pará. / Paola / Roney/

/Roney/ “Sabe? E aí isso causasse um *bug*, uma espécie de *bug* na *matrix*, entendeu? Que é você tentando se encaixar no passado, naquela memória que você não teve, deixando claro que esse encaixe ele causa um transtorno...”

/Paola/ “Porque eu não *tô* naquele espaço e não *tô* naquele tempo...”

/Roney/ “Exato... você pode pegar uma foto de uma bebê, de uma bebezinha e tentar adicionar nas fotos (...) Então sei lá, se você fizer só isso eu tenho a impressão de que pode ficar muito pobre a tua obra, acho que ela tem que ter mais intervenção tua, do que só passar pelo aplicativo, saca? Acho que ela tem que ser mais autoral ainda, com mais detalhes teus ainda...”

/Paola/ “O que eu acho que eu posso fazer nesse sentido, é... porque eu *tô* trabalhando com os arquivos que eu tenho da minha família que são aquelas imagens que tão ali né e que vieram da *cyber-shot* da minha mãe e eu tenho umas imagens que estão... que são fotografias de álbuns, de alguns álbuns que eu tenho e que em nem todas eu estou... ai até posso scanear e tentar fazer alguma coisa que mostre esse processo de inserção tentando acontecer só que quando ele acontece ele se desloca... sabe? Como se a imagens sofresse, como se ela fosse plasmática... Você adiciona uma outra coisa e ela se desloca, ela se desfaz pra uma outra, aí nesse caso imaginando com efeito *glitch*... como sei lá se caísse alguma coisa e esse *glitch* acontecesse porque não faz parte daquilo né?”

Ouvindo novamente esses áudios algumas palavras me parecem muito importantes. Desde àquele momento eu sabia que precisava já do efeito *glitch* nas imagens, porque tinha a noção (internamente) que o *glitch* representaria o erro, uma falha é ele quem materializa o que acredito ser aqui neste trabalho a Metáfora visual do erro. Quando falo sobre essa “falha” que causa um deslocamento percebo esse movimento visivelmente nas imagens produzidas após essa conversa. Em momento algum após o reconhecimento das imagens na *cyber-shot* da minha mãe alterei a rota que foi feita em cima do meu incômodo provocado pelas imagens ali esquecidas. As imagens *glitchadas* são incômodas, desconexas, atrapalhadas, deslocadas e requerem um olhar que descansa e percorre por toda a imagens para se alcançar o sentido dela.

Com a estranheza oriunda das imagens *glitchadas*, quis trazer uma necessidade de leitura que pede um tempo de acomodação do ato de ver para que se compreenda a imagem na inteireza dela. Ainda assim, mesmo satisfazendo esse ponto, havia mais a ser feito. Como seria possível olhar para as imagens e entender que estou ali? As imagens seriam estranhas por si só?

Onde estaria aquilo que causou o “deslocamento dos pixels”? Com essas indagações me aventurei pelos testes de produção de um fotolivro em formato zine, minha primeira tentativa de materialidade da obra em questão.

Figura 24 – Anotação “Na hora que você fala, o trabalho artístico se realiza”.

na hora
que
voce fala
o trabalho
artístico
se realiza

2.6.2 Criando: testes de produção

Construí ao todo 4 testes de impressão, além dos testes falhos, consegui ter em mãos 3 bonecas (os testes de impressões de livros e fotolivros são nomeados dessa forma) impressas. Uma das bonecas continha apenas *post-its* numerados para visualizar a ordem de montagem (ver figuras de 29 a 32) e mais 3 com impressões que organizavam a ordem de visualização final. Esses inúmeros testes necessitaram de muitas horas de trabalho em frente ao computador tentando resolver o quebra-cabeça de diagramação necessário para alcançar meu objetivo: uma impressão em formato sanfona em cores que pudesse ser impressa em casa numa impressora à jato de tinta doméstica ou que permitisse uma impressão simples em uma gráfica rápida. Contudo, quando finalmente consegui estabelecer a diagramação exata, não fiquei nenhum pouco satisfeita com o que tinha em mãos. O papel usado nessa primeira impressão teste era papel 90 g branco e, para meu descontentamento, não foi um bom suporte para as imagens e muito menos rendeu uma boa estrutura quando posicionei o fotolivro sozinho. Um dos meus interesses no objeto livro, tal como pensado para essa obra, era que o livro pudesse ser posicionado sozinho, ter uma boa estrutura que permitisse que ele ficasse aberto com as folhas sanfonadas dispostas a apreciação.

A etapa de criação de testes foi bastante trabalhosa, diagramar um fotolivro pensando na etapa final de impressão foi uma experiência inovadora e cansativa. Depois de tentar inúmeras vezes, consegui uma diagramação que fazia sentido com o que eu planejava, entretanto, quando impresso o material não alcançava o efeito que eu esperava. Mais uma vez, o diálogo com outras pessoas me trouxe soluções importantes para esta caminhada, foi a partir de uma conversa com a artista Nay Jinkss que soube de uma pessoa que poderia me ajudar muito nesta etapa de produção, Naiara também estava desenvolvendo uma obra material que precisou de auxílio, foi dessa forma que ela falou de Joseane Sousa, editora, revisora e artista (por mais que ela evite se classificar de tal forma) que junto ao seu companheiro desenvolve inúmeros trabalhos de artistas visuais e escritores na sua editora, a Editora ¼.

O primeiro encontro com Joseane durou pouco mais de 2 horas. Semelhante a uma conversa do tipo anamnese comum as primeiras consultas nas clínicas de psicologia, na conversa com a Joseane falei de tudo o que já havia acontecido durante o processo. Ela me instigava com perguntas sobre qual o objetivo do livro para além da entrega obrigatória ao título de mestrado. O que eu desejava com a obra? Como imaginava que ela comunicaria o que eu

desejava? Qual materialidade ela comportaria? Qual o **jogo de imagens** seria importante para a obra em questão? Já tinha um título? Como esse título **dançaria** com a narrativa?

Por falar em dança, fui apresentado ao conceito de **coreografia de leitura** do fotolivro nesta primeira conversa com Joseane. Instigada por mais conhecimentos acerca do termo, posteriormente ainda me debrucei sobre a pesquisa, mas percebi que essa nova busca poderia ser desenvolvida mais adiante, em outro momento acadêmico.

Figura 25 – Detalhe da capa da “Boneca” de teste feita em papel sulfite do fotolivro.

Figura 26 – Lado interno (A) da “boneca” de teste. 2024.

Figura 27 – Lado externo (B) da “boneca” de teste. 2024.

Figura 28 – Fotografia da contracapa da “Boneca” de teste.

Figura 29 – Detalhe da contracapa de uma das “Bonecas” de teste já com a diagramação provisória. Impressão em cores feita em papel sulfite. Paola da Silva. Arquivo pessoal.

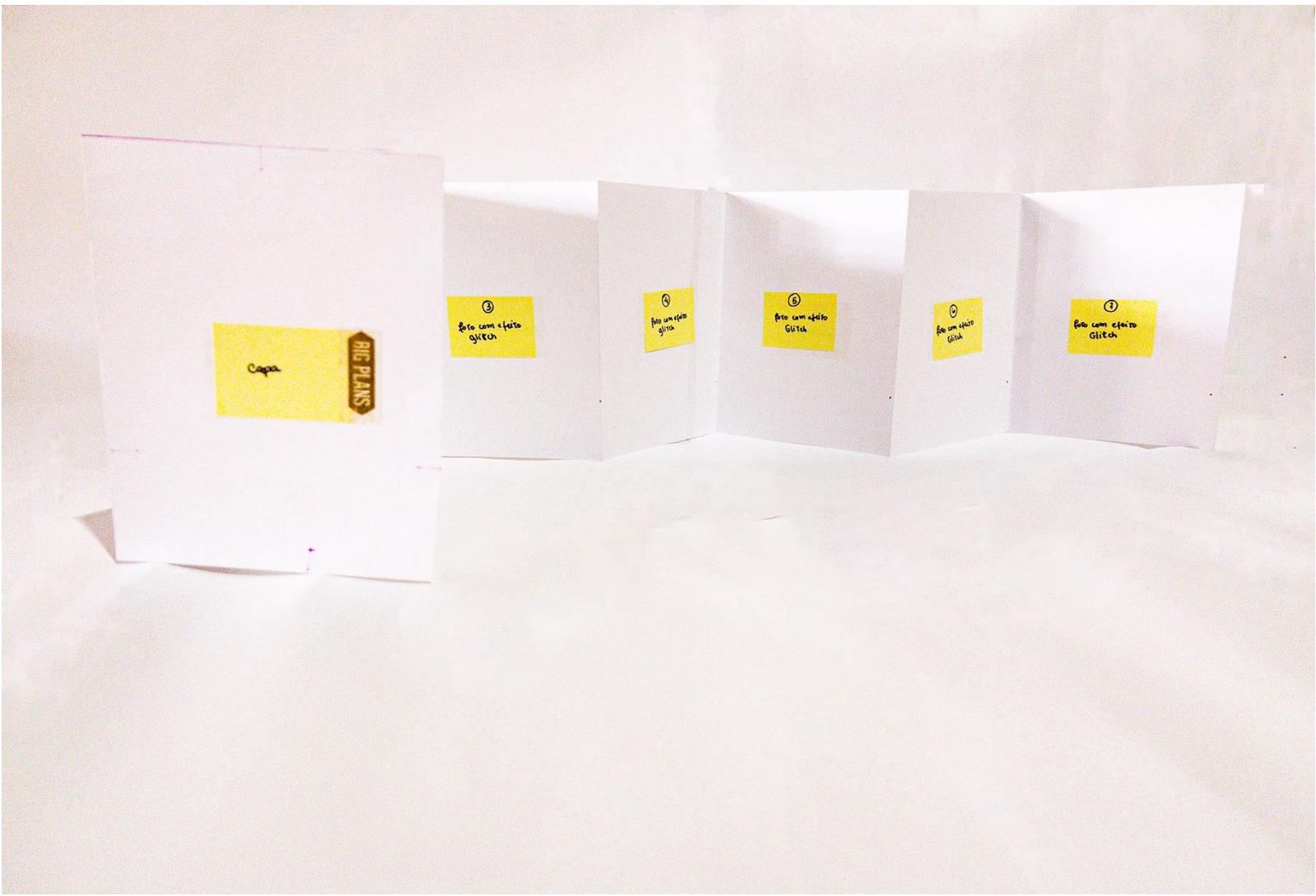
Figura 30 – Lado interno (A) da “boneca” de teste. Detalhe com anotações em lápis feitas para correção posterior. 2024. Paola da Silva. Arquivo pessoal.

Capa

BIG PLANS

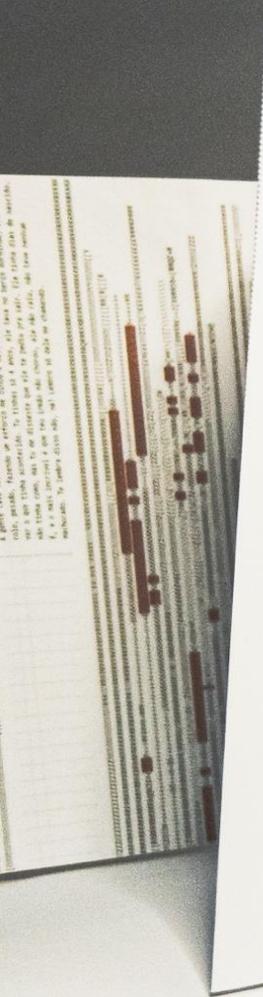
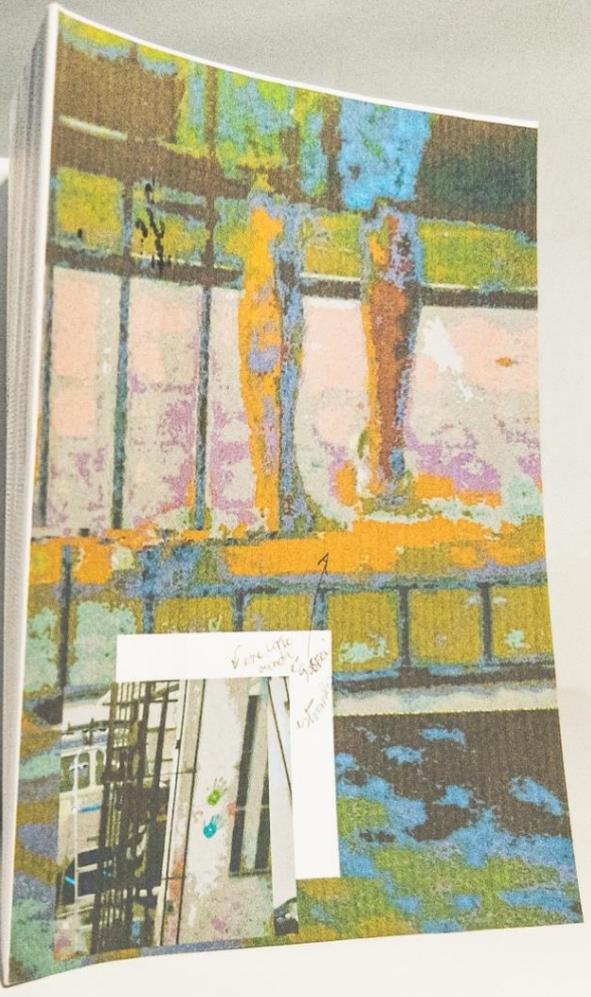
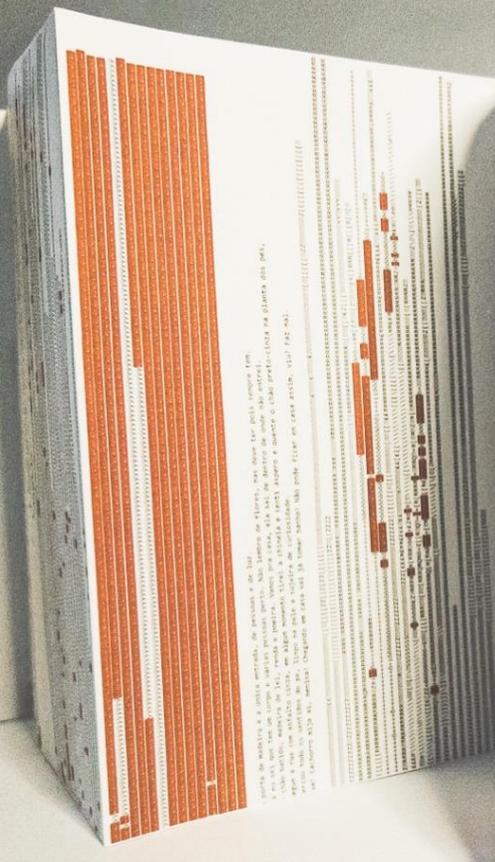
- 12

1



Contra capa

BIG PLANS



Ainda neste primeiro encontro que aconteceu de maneira online, via *google meet*, narrei para Joseane a necessidade e desejo que eu tinha sobre uma impressão em formato sanfona. Apresentei para ela então a referência vinda da fotografia de Margareth Hamilton, expliquei sobre os testes feitos, minha frustração com o que tinha conseguido imprimir. Ela então me falou sobre a **coreografia de leitura** que um livro sanfona permite. Para além da leitura individual, comum aos livros que seguem o padrão oficial do objeto, um livro sanfonado se organiza em direções diferentes e por ocupar um espaço a mais (frente e verso) possibilita o que Joseane nomeia como **Leitura coletiva**. Como um objeto que ocupa o espaço, o alterando de certa forma, tendo em si um sentido pela forma, o fotolivro que eu desejava fazer também seria, nas palavras de Joseane, uma espécie de **Livro-instalação**.

Pesquisei mais a fundo sobre os conceitos trazidos deste encontro e acabei me deparando com um material produzido por Júlio Plaza. Teórico já conhecido de outras leituras, Plaza traz no material que pesquisei, uma tabela que organiza e classifica os livros de suporte de arte. A reflexão se mostrou pertinente a tudo o que vinha pensando sobre o objeto e conceito desenvolvido na pesquisa.

No texto **O livro como forma de arte**, Plaza (1982) discorre sobre vários tipos de suportes do formato Livro que são também obras de arte, partindo do pressuposto que livros são objetos físicos (obviamente o que é apresentado no texto é um conceito datado, considerando os livros digitais que temos atualmente), portanto, o livro seria para ele uma sequência de espaços (planos) onde cada um agrupa um momento, seria o livro então uma sequência de momentos. Observando o quadro desenvolvido por Plaza, entendi que o **Livro-instalação** a qual se referiu Joseane poderia ser enquadrado como um **Livro de artista** do tipo **Livro-objeto**. A primeira classificação, **Livro de artista**, resulta da minha necessidade em trazer uma significação (sentido) quanto a forma como esta obra ocupa o mundo, nas palavras de Plaza (1982)

o "livro de artista" é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o "conteúdo" quanto com a forma e faz desta uma forma-significante. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação aos livros, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável por toda produção. (...) a montagem sintática está nos livros que tem seu suporte como forma-significante, onde existe interpenetração entre a informação e o suporte como é o caso do livro-objeto, livro-poema, ou ainda livro-obra, isto é, que a estrutura espaço-temporal do livro é tida em conta; nestas condições o livro é intraduzível para outro sistema, ou meio. O livro, neste caso permite o intercâmbio-montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas (*Colidouescapo*). Permite estabelecer uma sequência espaço-temporal recuperando a informação anterior como memória (*Poética-Política*) ou ainda

explodir no espaço à procura de significados (*Poemobiles*) ou ainda pode ser destruído no ato de folhear (*Aumente sua renda*) ou mesmo permitir a circularidade através de duas possíveis leituras: começo por qualquer uma das capas (p. 2).

O **livro-objeto**, pelo que fui levada a refletir, trata-se de uma coisificação da obra, um objeto cuja finalidade *suis generis* está em si, ele surge com uma especificidade que carrega sentido em si e para si trazendo significado extra a narrativa, se esta ocorrer nas folhas integrantes do livro (se estas existirem também). Durante o processo de produção de *Me inscreva quando sentir a minha falta*, eu já compreendia essa obra como um objeto que traria em si seu significado/conceito na forma, o conteúdo só agregaria mais significado à produção, então, o espectador-leitor poderia ter sua interpretação enriquecida a partir do conhecimento do processo de criação, considerando como as imagens foram feitas e o porquê delas.

Figura 31 – *Printscreen* da página do livro que contém o quadro sinóptico de classificação de livros de artista elaborado por Júlio Plaza.

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos	QUADRO SINÓPTICO			
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÂMICO			
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	livro ilustrado	poema-livro	livro-poema	livro-objeto
suporte passivo		a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia espaço-tempo	
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação	
CRITÉRIO	<i>montagem semântica</i> : escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. <i>montagem pragmática</i> ou <i>bricolagem</i>	<i>montagem semântica/montagem sintética</i> escrita visual tendência à simultaneidade.	<i>montagem sintática</i> escrita visual analógico-sintético-ideogrâmico espaço-tempo	
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc	discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	tendência ao desenho espacial-plástico	ideogrâmico e pictográfico	
EXEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" / "LIFE" "Organismo-Órgasmo" "Poetamos" - "Origênesis" "História de dois quadrados"	"Colidouescapo" / "A ave" "Poética-Política"/ "Poemobiles" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"	
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugene Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maikowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino Augusto de Campos M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo	

O LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS

Fonte: Plaza (1982, p. 6).

Figura 32 – *Printscreen* da página do livro que contém o quadro sinóptico de classificação de livros de artista elaborado por Júlio Plaza.

DOS LIVROS DE ARTISTA			Julio Plaza - 1981
EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO			
livro conceitual	livro-documento	livro intermedia	antilivro
suporte passivo discurso temporal	suporte passivo discurso temporal	intersuportes discurso espacial	o livro como sub-objeto: abstraido de sua função
registro de pensamentos e idéias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária. o livro como memória	atrito intersemiótico intermeios multimedia	paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
<i>montagem pragmática</i> escrita visual ilustração	<i>montagem pragmática:</i> narrativa visual ilustração	intertextual/todos os tipos de intercódigos polifônico / montagem	<i>montagem pragmática</i> como bricolagem / transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
interdisciplinariedade antropologia linguística filosofia / ciências	fotografia /desenhos documentação informação diagramas	todas as possíveis	artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos performances, acontecimentos
"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings-Assemblages" "Ten Days Off" livro-catálogo sobre os grafitis	"Boite en valise" "Caixa Preta" "Artéria" "Armar"	esculturas objetos
Jan Dibbets/ Michel Baldwin Piero Manzoni /Grupo Fluxus Art Language Group Terry Atkinsons Michel Baldwin Grupo Fluxus	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo <i>vários</i>	Lucas Samaras dadaistas surrealistas Jasper Johns

TRADICIONAIS DA ARTE : PINTURA, GRAVURA, ESCULTURA

Fonte: Plaza (1982, p.7).

2.6.3. Criando: a produção

Da primeira conversa com Joseane Sousa tive mais certeza sobre a forma que minha obra teria. Tivemos ainda um encontro presencial onde ela me mostrou inúmeros livros já produzidos, por ela especificamente, e outros que ela acreditava que poderiam conversar com aquilo que eu almejava. Desse encontro presencial saí com algumas decisões, a de que o livro a ser produzido seria no formato sanfona e que traria junto dele as imagens *glitchadas* como uma vertente a mais do que foi desenvolvido, elas estariam em igual peso aos escritos autoficcionais que viriam como páginas base no corpo estrutural da obra e seriam as imagens apresentadas soltas no verso desse corpo. As imagens *glitchadas*, é importante salientar, são postais, tem frente e verso, o verso como um espaço para troca de mensagens tal como os postais, pois eles remetem a ideia de enviar mensagens, algo que foi feito durante os anos que estive longe, mas não de maneira física e sim, virtual.

Figura 33 – Fotografia still de um dos postais que faz parte do livro de artista. Detalhe para a frente e o verso que imitam um cartão posta. 2024.



Após algumas semanas deste encontro presencial na casa/ateliê de Joseane, tivemos um novo encontro onde ela me mostrou a “boneca” que desenvolveu para dar uma mostra de como o livro ficaria. Dessa conversa alinhamos alguns processos, como a ordem dos textos autoficcionais e a decisão de que o livro teria duas capas e, conseqüentemente, dois modos de leitura, uma capa (horizontal) dando abertura para os textos autoficcionais e uma capa (vertical) dando abertura para as imagens *glitchadas*. Essa foi uma “descoberta” que surgiu por uma questão de materialidade e como parte de solucionar um problema que foi visto apenas com a impressão da “boneca de livro” feita por Joseane, daí a importância dos testes de processo. A única solução encontrada se tornou uma característica que engrandeceu sobremaneira o livro.

À medida que a obra cresce, a técnica e o ofício assumem o controle, e a imaginação se tornam uma ferramenta menos útil. Uma obra cresce ao se tornar específica. [...] Enfim, chega um ponto que a obra não pode mais mudar, e então está concluída. [...] O momento de finalização é também. Inevitavelmente, um momento de perda – a perda de todas as outras formas que a peça poderia ter tomado. A ironia aqui é que a obra que você cria está sempre um passo distante do que você havia imaginado, do que você já consegue imaginar ou do que você está prestes a poder imaginar (Bayles; Orland, 2024, p. 27-28).

O livro que produzi como obra poética para finalização da pesquisa de mestrado tomou potencialidade diferente quando começou a existir materialmente, sendo a confecção do **Livro de artista** a etapa final da minha produção posso dizer que o objeto artístico ganha potência conforme chega mais próximo a linha de finalização. Lendo *Arte e Medo*, de Bayles & Orland, durante essa última etapa experienciei tudo o que era descrito ali de outra maneira, um modo mais contextual.

Uma obra finalizada é, na verdade, um teste de correspondência entre imaginação e execução. E talvez surpreendentemente, o obstáculo mais comum para alcançar tal correspondência não é a execução indisciplinada, mas sim a imaginação indisciplinada (Bayles; Orland, 2024, p. 28).

Compreendi ao longo dos anos de produção de outras obras esse momento em que a mente tende a querer alçar voos cada vez maiores, atingindo mundos longínquos. Eu, durante o processo de criação em questão acreditei que deveria criar tudo aquilo que me saltava a mente, que deveria eu ser a executora de todas as maneiras como minha obra se apresentava: Se ela se apresentasse como uma obra têxtil, seria eu quem deveria tecer (em qualquer técnica); se ela pedisse a eloqüência e vivacidade de uma peça teatral, eu sozinha deveria estudar e desenvolver tudo o que era “solicitado” pela obra vindoura. Contudo, com o tempo de uma pesquisa de mestrado, muitas dessas necessidades não precisavam ser desenvolvidas individualmente e

unicamente por mim. Foi um exercício de desprendimento pedir e conseguir auxílio para que o **Livro de artista e Livro-objeto** *Me inscreva quando sentir a minha falta* chegasse a vias materiais por mão diferentes da minha, mãos mais experientes com esse processo e que vieram a somar nele. O exercício de maturidade e compreensão que essa obra pediu esteve presente em todas as etapas, inclusive na etapa final, quando precisei escolher que ela se apresentasse, nesse momento, como um livro único. Obviamente não foi a escolha mais fácil, precisei repensar o caminho, retornar e desenvolver um novo. Minha obra havia sido, a princípio, pensada para ser executada em casa, numa impressora comum ou mesmo numa gráfica rápida, contudo, meu desejo não alcançava o conhecimento necessário para essa produção e nem aquilo que produzi nos testes chegou a satisfazer esse ponto. Dado a reta final de projeto, acolhi aquilo que se apresentou como melhor para a finalização sabendo que esta obra alcança e abraça tudo aquilo que foi desenvolvido ao longo dos mais de 24 meses de pesquisa e elaboração. A obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* é o que já escrevi em alguns artigos, meu fincar de pés na memória da minha família e uma ode à memória daqueles que precisaram partir e foram, tal como eu, uma ausência presente na história nuclear de seus entes mais próximos.

O sociólogo Mario Medeiro afirma em entrevista que “Não ter memória é não ter poder. E isso é um componente do racismo brasileiro”. Reitero as palavras de Medeiros, acrescentando que é a arte, nesse contexto, um ato de resistência e de construção de novos futuros possíveis, onde cada manifestação por vias da arte, seja na literatura ou artes visuais, transformaria esse espaço de disputa em um território para recuperação das histórias apagadas, onde vozes outrora silenciadas se fariam audíveis.

Figuras 34 – Capa do Fotolivro.

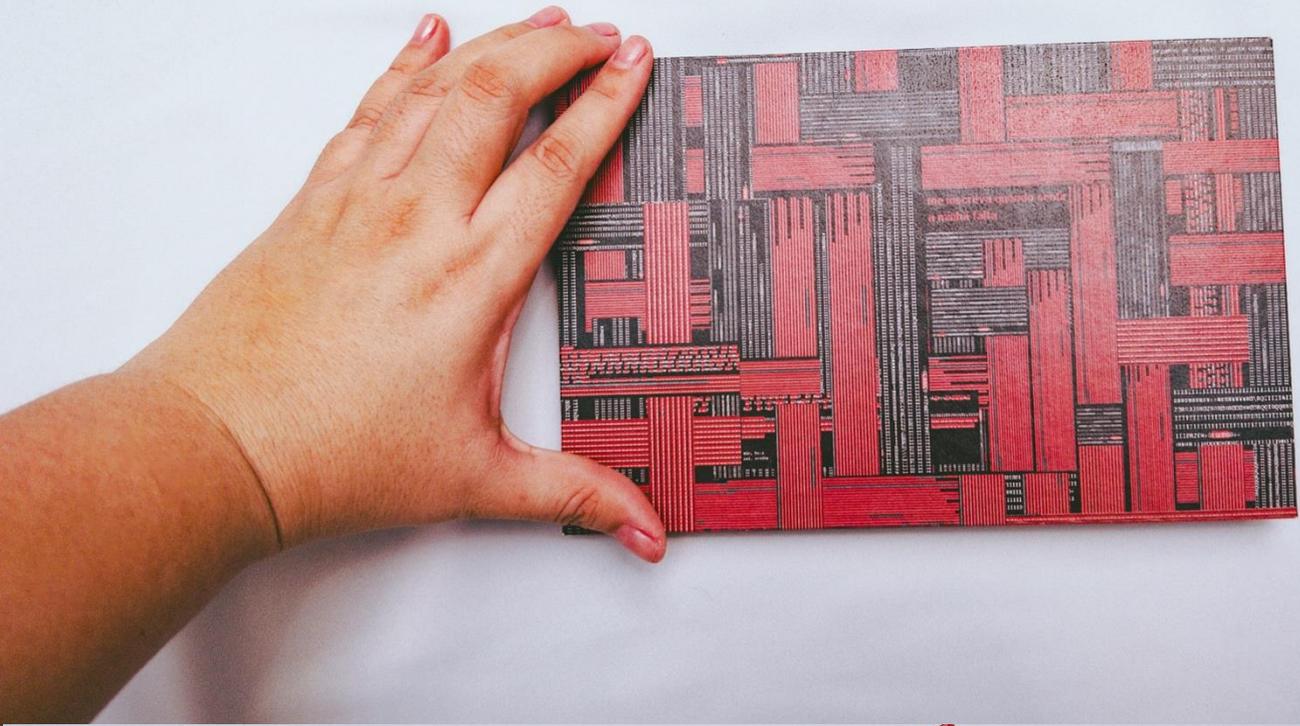
Figura 35 – Algumas fotografias *glitchadas* presentes no fotolivro.

Figura 36 – Páginas do fotolivro contendo o *bitmap*.

Figura 37 – Fotolivro aberto mostrando sua estrutura sanfonada com imagens *glitchadas*.

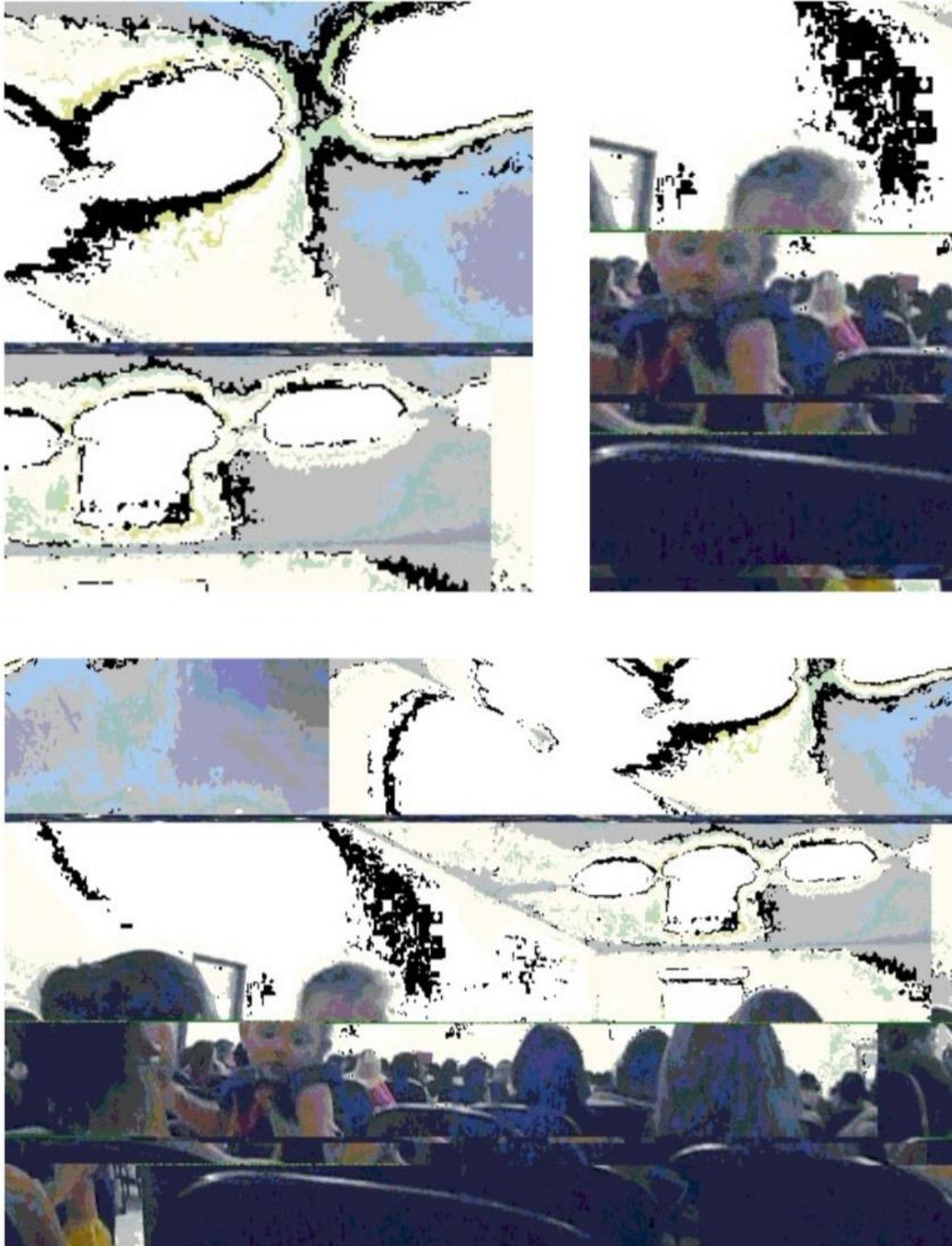
Figura 38 – Páginas do fotolivro contendo o *bitmap* em perspectiva.

Figura 39 – Algumas fotografias *glitchadas* presentes no fotolivro.









**Marcos
conceituais
da pesquisa:
Autoficção e
*Glitch***

03

3 MARCOS CONCEITUAIS DA PESQUISA: AUTOFICÇÃO E GLITCH

Este capítulo tem como objetivo falar sobre dois pontos basilares para a conceituação desta obra: a Autoficção e o efeito *glitch*, considerando o entrelaçamento desses na minha concepção da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta*. Por se tratar de uma pesquisa que tem como etapas a revisitação aos arquivos de imagens digitais há muito deixados no HD de memória de uma câmera *cyber-shot* datada de 2009, e do processo de inscrição através do método de Autoficção, nas imagens obtidas e escolhidas, a obra proposta aqui necessita de alguns tópicos de reflexão para a devida compreensão.

Quando me aproprio do termo Autoficção, no campo das artes visuais, estou me valendo deste gênero (a princípio, literário) como base para refletir sobre uma obra que utiliza da recriação de memórias ou criação de cenários que nunca existiram, para usar dessa ação como uma possibilidade emancipatória dos envolvidos (autor, personagens e até mesmo o leitor-espectador) na narrativa pretendida. Ainda aqui, avanço a uma reflexão inicial sobre os processos de criação que se valem da Autoficção como um conjunto de métodos que têm em si o objetivo da inscrição na trama fotográfica e, dessa feita, a recriação de um gesto de pertencimento que para além de uma mera resolução processual, tangencia uma ação de manobra artística e política. Revendo as imagens produzidas, penso na metodologia de Autoficção para criações visuais como um convite à produção de novas memórias e narrativas. Ora, se não temos arquivos, os Criamos! Se não temos imagens nos damos o respaldo para apropriar-nos daquelas existentes que nos servem de disparador imagético potencial.

Como pontos importantes para compreensão desta pesquisa, abordarei outro conceito caro ao desenvolvimento da obra, a estética *Glitch*. A solução artística a qual me deparei ao longo do processo de experimentação desta produção foi de encontro à visualidade da *glitch art*. Uma estética que já reside no imaginário popular daqueles que têm acesso a televisores, computadores ou smartphones. A estética *Glitch* é a imagem conceitual a que recorri como a manobra criativa para minha recriação no acervo fotográfico pessoal da minha família. Uma recriação pessoal e íntima que se vale de trechos de textos memoriais autoficcional para a minha inserção nos códigos fontes das imagens usadas na obra que é o resultado desta pesquisa.

É sobremaneira importante ressaltar que este escrito não se trata de uma pesquisa cujo caráter seja o levantamento do estado da arte e a conceituação do que vem a ser *Glitch* e *Glitch Art* dentro do campo da pesquisa acadêmica, contudo, é relevante para a compreensão da obra

desenvolvida que alguns termos sejam aqui apresentados a fim de trazerem maior entendimento das imagens e seu desenvolvimento. A proposta deste tópico então é de esclarecimentos e tensionamentos reflexivos destes dois conceitos maiores.

3.1. Isso nunca aconteceu: um ponto de partida para a autoficção

Também temos saudade do que não existiu e dói bastante.

Carlos Drummond de Andrade

Neste tópico faço uma breve explanação sobre o conceito de Autoficção, mostrando sua ocorrência inicial dentro do vasto campo da literatura, mas atendo-me a visualizá-la, extraíndo-a para o uso nos processos de criação na área das artes visuais. Dessa forma trago as reflexões de Oliveira (2017), Nogueira (2017), além de algumas reflexões feitas pelo artista Alexandre Sequeira (2020), em sua tese de doutoramento. João Oliveira (2017) em sua dissertação serviu como ponto crucial para minha reflexão acerca da metodologia de processos de criação considerando, para tanto, a Autoficção enquanto método; a segunda referência, Nogueira (2017), traz como base o levantamento do conceito, dentro da ampla área da crítica literária e da literatura; finalmente Sequeira (2020) apresenta a Autoficção como uma saída, ou escolha narrativa, que traz em si o pacto entre as partes onde existe essa troca dialógica a fim de recriar (ou mesmo criar) uma narrativa inexistente, atribuindo a essa noção de um real criado.

Na pesquisa apresentada neste escrito, a abordagem da Autoficção como um método de criação surgiu em uma produção anterior ao mestrado em curso. No ano de 2020, precisamente em março, entramos no período de isolamento social devido à pandemia de COVID-19. Esse isolamento forçado alterou todo o curso da vida cotidiana, estabelecendo novas formas de interação, hábitos e sentimentos que estão presentes ainda atualmente. A necessidade de se habituar a um “novo normal” forçado alterou, completamente, a rotina e muitos objetivos. Foi durante uma disciplina e orientação de atividade que senti a inclinação de testar algumas práticas de colagem digital cuja temática era a saudade de me sentir em casa. Da elaboração dessa primeira narrativa, fui criando repertório para a produção do que viria a ser o livro de artista que produzi ao final da pós-graduação lato sensu em As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

Isso nunca aconteceu (2020) é um livro de artista experimental, de exemplar único, que apresenta uma narrativa com diálogo entre imagens de arquivo de pessoas que cederam parte de seu acervo de fotográfico, e alguns textos memoriais escritos por mim, seguindo o estilo fluxo livre de pensamento. A marcação temporal das autoficções escritas se refere a um período de aproximadamente 8 anos da minha vida. O período escolhido não aparece marcado por datas grafadas ou narradas, mas compreende os anos de 1994 até 2002, os escritos são memórias revividas texto a texto e que tiveram sua produção possibilitada pelas fotografias cedidas a que tive acesso. Esse intervalo de vida remete a um entre infâncias (fase pré-escolar até o período do estágio da puberdade), uma vez que nasci e, parte do meu desenvolvimento, ocorreu durante a década de 90.

Construir esta obra como um livro de artista, e de exemplar único, aconteceu devido ao contexto virtual em que nos encontrávamos no período da finalização da pós-graduação (dezembro de 2020). À época, consegui produzir um único exemplar por causa da falta de acesso a outros materiais. Ainda assim, pensando na experiência estética da recepção do encontro com esse livro de artista, desenvolvi também fotografias das páginas de *Isso nunca aconteceu* e um vídeo *tour*, mostrando o livro sendo folheado por mim, suas páginas envelopes sendo folheadas e com algumas fotografias retiradas dos envelopes para mostrar o que há na parte externa das folhas envelope, que contém imagens sobressalentes, textos em forma de relatos e lembranças escritas à mão ou digitadas. Usei diversas materialidades, inclusive na inscrição do corpo do texto para inserção destes nas folhas envelopes ou, também, nas partes do verso das fotografias distribuídas ao longo do álbum. As experimentações presentes nas colagens e escritos feitos na obra são compreendidas, atualmente, dentro do processo de criação que passou a ser entendido e defendido aqui como uma metodologia experimental de Autoficção.

Durante o processo de criação do livro de artista e, mesmo pouco tempo depois, não existiu a reflexão do processo como um objeto necessário e nem mesmo consegui pensar sobre os conceitos que ali estavam presentes. Foi apenas tempos após a apresentação do livro experimental que comecei a refletir sobre uma possível conceituação sobressaltada à obra. Esta reflexão culminou com a minha entrada no mestrado anos após essa produção feita (e após a abertura do isolamento social), comecei a elaborar o processo de criação da obra *Isso nunca aconteceu* (2020) segundo o viés de experimentação pela Autoficção e assim, amadurecer esta ideia dentro do processo de criação da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* (2024).

3.1.1. Autoficção: algumas reflexões

O termo Autoficção foi trazido à tona nos estudos literários por Serge Doubrovsky, em 1977, quando esse, na orelha do seu livro ficcional *Fils*, tenta explicar ao leitor as invencionices contidas no romance. Segundo Doubrovsky (1977), ele – enquanto autor – não apresenta potencialidade para escrever uma autobiografia, por talvez não ter todo um arsenal de arquivos que comprovem as memórias que coloca em texto, assim parte, então, para uma forma de reconstrução de realidade (que eu compreendo como um preenchimento de algumas lacunas possíveis com certas invencionices menores, não deixando-as de serem compreendidas enquanto ficção). Usando da linguagem para determinar os percursos ditados por si, Doubrovsky quase atravessa a fronteira da metalinguagem. Segundo Nogueira, seu texto quase se trata de uma apresentação de percurso de leitura para o leitor, nas suas palavras:

Doubrovsky explica ao leitor sua intenção, decodifica sua estratégia e revela que seu livro deve ser lido *comme il faut*: como um exercício lúdico onde estão semeados fios/filiações de sentidos por meio de fios/filiações de efeitos sonoros e gráficos do texto. Autor que, portanto, se recusa decididamente a morrer – ao escrever uma narrativa que é, essencialmente, – autobiográfica (onde sua presença, é, afinal, incontornável), e ao fornecer uma chave de leitura ao seu público (impondo sua marca enquanto teórico e crítico ao texto ficcional que ele mesmo engendrou) (Nogueira, 2017, p. 6152-53).

Diferente do que poderíamos esperar de um autor que morre ao ter sua obra recebida pelo público leitor (Barthes, 2004), com Doubrovsky temos uma recusa quase que literal com o autor criando um plano decodificado para leitura do leitor para que, dessa forma, este compreenda a obra na plenitude que ele, autor, deseja. *Comme il faut*, ou melhor: apropriadamente, em outras palavras, da maneira como deve ser lido.

Partindo para uma compreensão da Autoficção em outra área, nesse caso nas artes visuais, é o do gravador²³ João Oliveira (2017, p. 41) que, ao refletir sobre a Autoficção começa a compreender a mesma como uma partícipe de boas partes dos processos criativos de suas referências artísticas. O gravador entende que sua lida processual nas obras tratada durante a pesquisa de mestrado apresenta ares do que pode ser compreendido como processo autoficcional, mesmo que esta não seja uma obra literária e sim uma arte gravada em serigrafia ou desenho em qualquer técnica.

²³Também entendido como gravurista, diz-se da pessoa que produz arte na técnica da gravura. <https://dicionario.priberam.org/gravador>

Entendo a Autoficção como a apropriação, pelo artista, da própria vida. Uma apropriação comprometida menos com a verdade e mais com seu potencial narrativo de forjar realidades outras, mas nem por isso menos verdadeiras. Afinal, o que é a verdade, senão uma construção? No contexto das artes visuais, o próprio conceito de apropriação nos aponta que o artista fez com que se tornasse corpo de sua obra elementos que antes não faziam parte do plano das artes visuais (Oliveira, 2017, p. 41).

A apropriação falada por Oliveira chega às minhas práticas e reflexões sobre os meus processos, e o de tantos outros artistas, como um movimento de levante, uma forma de retomada da própria narrativa. Diferente de uma história universal, compreendo esta prática de empoderamento como uma medida que salvaguarda algumas narrativas de serem postas para o mundo sob outras perspectivas que não a de uma verdade pessoal e vivenciada na sua própria carne. Essa apropriação e desenvolvimento pela Autoficção num nível de importância política é percebida nos trabalhos de diversos artista, tal como no ensaio visual *O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã* (2016-2019) (Figura 40) de Erick Prestes²⁴, assim como também no ensaio fotográfico de Ricardo Macedo *Deixe-me falar sobre meu pai* (2011) (Figura 41).

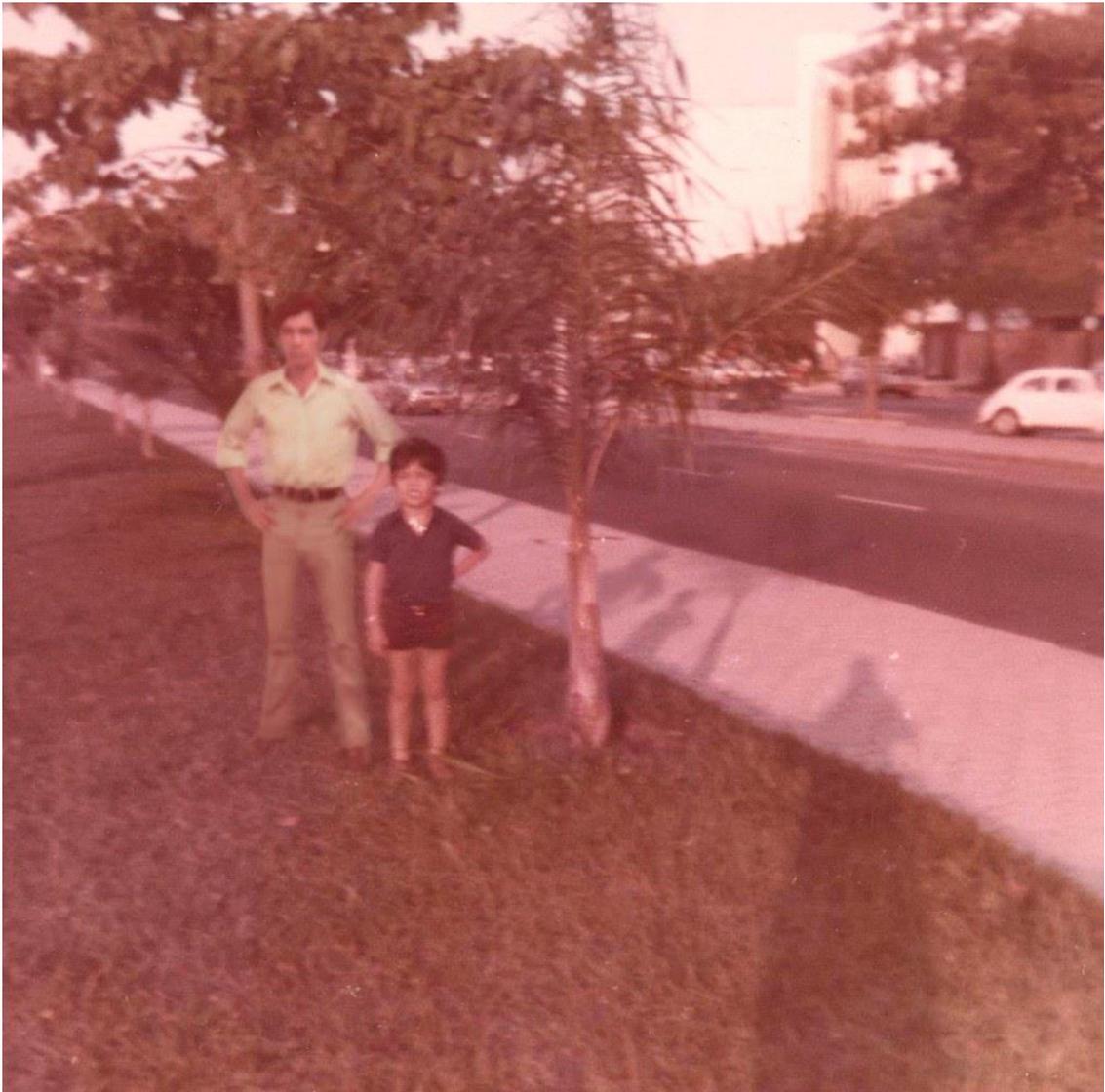
Figura 40 – *O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã* (2016-2019) de Erick Prestes.



Fonte: Site da Revista Zum, 2021.

²⁴Para ler e visualizar as fotografias do ensaio de Erick Prestes acesse o link: <https://revistazum.com.br/radar/erick-peres/>

Figura 41 – Ensaio fotográfico de Ricardo Macedo, *Deixe-me falar sobre meu pai* (2011).



Fonte: Extraído da conta pessoal de Ricardo Macedo no *Flickr*²⁵, 2024.

3.2. A metodologia experimental de autoficção e uma tentativa de separação da autobiografia

O que torna um escrito autoficcional? Trago esse questionamento direto porque ele anda ancorado aos processos de Autoficção toda vez que a palavra surge e o conceito é apresentado. Se existe e, muito popularmente, é difundido o gênero literário nomeado como Autobiografia, por que então pensar a Autoficção? Existe relação entre os dois? O que torna um escrito autobiográfico?

²⁵ Conta pessoal de Ricardo Macedo no site Flickr <https://www.flickr.com/photos/rmacedo/with/4490284960>

A fim de esclarecer sobre a autobiografia, apresento um trecho onde Diana Klinger (2007) mostra um percurso teórico baseado nas reflexões de Philippe Gasparini sobre as três categorias da autobiografia no romance. Neste trecho, entretanto, é mostrado apenas a explicação sobre a distinção entre autobiografia e Autoficção, que na diferenciação feita por Gasparini, seria um terceiro gênero entre os tipos de autobiografia determinados pelo teórico:

A linha que separa o romance autobiográfico da auto-ficção, segundo ainda a classificação de Gasparini, é mais sutil. Ambas as estratégias se distinguem pelo grau de ficcionalidade: a diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a Autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável (Gasparini, 2004, p. 239 *apud* Klinger, 2007, p. 49).

Segundo o pensamento de Gasparini trazido por Klinger, ambos os gêneros seriam uma forma de subgênero do gênero maior, a saber a autobiografia. Estaria então o subgênero Autoficção associado a autobiografia tendo como única distinção o grau de verificabilidade quanto a sua verossimilhança, uma vez que a autobiografia opera na chave da verossimilhança dita natural (o que podemos entender dentro da chave do real, de uma possibilidade factual). Indo contra essa característica, a fronteira traçada, nessa perspectiva para com a Autoficção, segundo Gasparini, está na verossimilhança inverossímil (livre interpretação), no “fato” ou exposto não possível de comprovação e, para além disso, uma verossimilhança que tangencia entre o possível e o não possível.

À luz de um pensamento contemporâneo sobre diferenciações acerca dos conceitos de Autobiografia e Autoficção, Assumpção (2024), ao fazer o estado da arte sobre a discussão dentro do contexto teórico literário, ressalta a necessidade de se entender outro ponto de distinção, o caráter estético da escrita que, dentro da Autoficção, tende a criação com viés artístico cujo objetivo se eleva para além da noção informativa. Citando Faedrich (2015), Assumpção (2024) traz pontos relevantes para a discussão sobre o caráter distintivo da Autoficção para com a Autobiografia, considerando o valor literário da obra autoficcional, trazendo em si arranjos estéticos como a metalinguagem ou a intertextualidade, resultando dessa forma num projeto estético ficcional da vida elaborada dentro de um processo criativo com finalidades literárias vindas da subjetividade autoral.

Esta breve explicação e distinção é importante para o percurso de compreensão desta pesquisa, entretanto preciso salientar que esta reflexão — aplicada pelos autores citados ao gênero do romance, conto e outras obras de cunho literário — não foi usada em sua totalidade ou de maneira rígida quanto a proposta apresentada nesse estudo, que visou pensar sobre a Autoficção como um processo de criação dentro das artes visuais, especificamente no desenvolvimento da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta*.

A primeira vez que tive contato com o termo Autoficção foi quando pesquisei sobre a obra do professor e artista-pesquisador Alexandre Sequeira. Do primeiro contato com sua tese, *Residência São Jerônimo: Entre o acontecimento, a memória e a narrativa* (2020), pude perceber certas similitudes quanto ao que Sequeira apresenta - das justificativas de escolha da teorização sobre Autoficção - com aquilo que já compreendia levemente das minhas intenções nas produções em artes. Sequeira (2020) nos apresenta a noção de mundos pessoais e de memórias que passam pela casa que hoje também é uma residência artística, a Residência São Jerônimo. Este lugar pode ser compreendido, a meu ver, enquanto personagem ativo nestas memórias, tudo o atravessa: os anos, as pessoas, a luz fotografada por um artista dentro da mesma casa até a tese de Sequeira. Me aproximei cada vez mais do que o artista-pesquisador me levava a pensar sobre a liberdade e os possíveis contratos feitos na narrativa e como isso abria um mundo de potencial elaboração, dentro do fazer autoficcional, até porque estaria ali a casa como uma personagem passiva-ativa que é narrada através das experiências daqueles que convivem com ela e nela, sendo assim, todos que a narram tem que necessariamente escolher um fio condutor para a sua narrativa e esta é carregada de escolhas que promovem uma indução ao que o narrador (autor) previamente optou por fazer.

Tomamos a própria trama que a linguagem promove como possibilidade de aproximação de certa parcela de ficcionalidade inerente a toda enunciação de uma experiência viva, dada a sistemática incorporação de novos elementos ou de diferentes nuances da própria narrativa (Sequeira, 2020, p. 24).

Neste pequeno trecho vi que meus desejos de *poiesis* se aplainaram em um tema e um conceito que foram libertadores para minha criação. Percebi que, muito provavelmente, de maneira inconsciente, a produção do livro de artista tinha seguido uma lógica de busca pelo preenchimento de lacunas, até então indissolúveis, de memórias daquilo que foi vivido, mas não registrado em fotografias ou vídeo e que hoje sobrevive leve como um sopro sustentado apenas pela memória oralizada nos encontros de família ou conversas casuais. Na gana de sanar esses vazios de registros, acabei me debruçando sobre um fazer dedicado a recuperar, por meio

de uma gestualidade (no desenvolvimento do livro de artista esse gesto foi tanto analógico com intervenções nas imagens e textos, quando virtual, usando intervenções digitais nas imagens) um pertencimento atrelado à matéria da imagem fotográfica: O registro, as folhas e o álbum, um primeiro momento de me inscrever no entremeio de uma narrativa e na superfície das imagens de outras pessoas.

Figura 42 – Detalhe de página e foto do livro de artista *Isso nunca aconteceu* (2020). Fotografia digital. Paola da Silva, PE- 2020.



Na obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* (2024), essa gestualidade ainda se torna presente e de forma mais intrusiva ao corpo da imagem, uma vez que meu gesto se concentra em, através das distorções provocadas nos pixels componentes das imagens, alterar e me fundir ao corpo digital e visual da fotografia alterada pelo processo de *databending*.

À época de *Isso nunca aconteceu* (2020) a Autoficção surgiu na minha construção poética como mais uma prática dentre várias. Eu não tinha ideia de qual nome esse processo teria até entrar em contato com a tese do artista-pesquisador Sequeira (2020) e com os comentários de Rosana Paulino sobre a potência das imagens re-contadas²⁶. Se ele, me refiro a um potencial processo de criação, existia era ainda invisível ou com pouca importância dada por mim. A única ideia que eu tinha à época era a de solucionar a ausência de registros e costurar

²⁶Sobre o levante das narrativas não hegemônicas recontadas a partir de arquivos públicos, Rosana Paulino fala sobre seu processo de criação com a obra *A costura da memória* exposta na Pinacoteca de São Paulo entre 2018 e 2019. Acesse: <https://youtu.be/uNEIJArBdKw?si=cF22pL5uYNGjduPc>.

uma narrativa cujo motivo de existência foi exatamente a ausência de arquivos materiais (fotos, álbuns etc.) próprios. Saber o caminho processual de **Isso nunca aconteceu** (2020) é de suma importância para a construção teórica do meu trabalho atual. Tal como neste livro de artista, na pesquisa atual, para fins de procedimento, resgato alguns textos escritos em fluxo livre de pensamento como material de produção servindo novamente como recurso para a escrita autoficcional, explorando, entretanto, as possibilidades da imagem digital.

Na imagem a seguir, mostro uma das telas de desenvolvimento. Usando o *software Visual Studio Code* consegui (como explicitado no capítulo 2) resolver a questão de produção de *Glitch* dentro da imagem e não apenas como uma superfície ou filtro sobre a imagem.

Figura 43 – Captura de tela da área de programação que mostra o código fonte da imagem.

```

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

```

Usando do status da relação entre narrador e ouvinte (autor e leitor ou autor e espectador, como queira), Sequeira (2020) traz a reflexão da Autoficção para demonstrar como há direcionamento da narrativa, aos moldes do que faz Doubrovsky. Sequeira (2020, p. 126) afirma que encontrou, pela construção da narrativa - que no trabalho dele trata sobre a história de sua casa, onde também ocorre uma residência artística -, uma possibilidade de firmar um pacto de união dos envolvidos (autor e leitor, em livre interpretação), pois durante a recepção da narrativa (esteja ela em que suporte esteja) há um breve momento de suspensão da verdade (muitas vezes essa suspensão leva consigo também a própria ideia de realidade), assim se permite o leitor-ouvinte-espectador, envolver-se na trama desafiada para si pelo autor-narrador-

artista. Com esse pacto narrativo temos ele próprio como um objeto de negociações, que transmite às personagens incluídas benefícios e malefícios, uma gama que possibilita avanços e recuos ou, a meu ver, estagnações. Estou me valendo da palavra estagnação porque entendo que pelo controle dado ao narrador, temos um poder muitas vezes retirado das próprias personagens envolvidas na trama que tem para si como únicas possibilidades àquelas dadas pelo narrador, podendo ele deixá-las no limbo do esquecimento, portanto, estagnadas.

Estaríamos todos nesta intrincada guerra de narrativas? Como narradores ou ouvintes e personagens passivos, exauridos em permanecer e continuar tal como nos convida o ciclo natural da vida? De toda forma, ainda assim, inexoravelmente, seguimos. A proposta aqui não visa uma resposta lógica e conclusiva sobre a questão acerca da guerra das narrativas, mesmo que esse seja um assunto de extrema importância e em voga atualmente, o que me proponho a fazer aqui é tensionar e levantar o debate acerca dessa temática dentro dos levantes e processos pelos quais artistas e outros criativos usam dessa questão para operarem suas obras e, porque não dizer, seu trabalho ou ofício. Levanto essa questão no meu fazer enquanto artista-pesquisadora que propõe, no corpo de sua obra, o levantamento dessas tensões de maneira verbo-visual.

Figura 44 – Verbo-visual: Parte integrante do corpo de páginas sanfonadas da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* (2024). Um exemplo de como o texto autoficcional encontra-se em igual potência narrativa às imagens.

A potência da Autoficção, como o procedimento de possibilidades de inscrição, convida o leitor-espectador a um pacto de curta duração onde este atribui aspectos de veracidade àquilo que tem ares de possibilidade. Àquilo que, no mundo comum, permeia o nível do diálogo cotidiano, mas que nas mãos de um artista ganha faces de obra, portanto, tal como Nogueira (2017), visualizo a Autoficção segundo um local de abertura para criações na área das artes visuais.

A autoficção apresenta-se, portanto, igualmente, como uma elaboração fundamentalmente intertextual e metatextual, e as remissões a outros textos (ficcionais ou ensaísticos) passam a integrar a estratégia da escritura, assim como deverão constituir um dos motores da leitura. Assim, ao menos em parte, a leitura (...) implica em solicitar a enciclopédia de conhecimentos do leitor. o leitor deve estar atento para o fato de que texto rompe com o senso comum e com a sintaxe habitual, buscando tempos, compassos, ritmos, sonoridades e evocações potenciais, possíveis, virtuais, inusitados, surpreendentes, no contato entre o texto, sua musicalidade e sua materialidade (“autofricção”) (Nogueira, 2017, p. 6153).

Ao utilizar-se do termo *autofricção*, Nogueira (2017) parte do entendimento que temos em relação ao conceito de Autoficção, uma brincadeira com a ideia de movimentação contínua e próxima: Fricção²⁷. A Autoficção seria este convite a uma caminhada em conjunto, guiada pelo autor para tentar fazer com que o receptor tenha sua interpretação de maneira assistida. Seria também uma forma de lembrar que na obra cuja escolha narrativa se dá pela Autoficção (autofricção), o autor não se anula quando a obra nasce, ele se encarrega de estar na própria obra, no corpo dela.

Reorganizando imagens mentais, relacionando-as com a vida prática, fazendo e refazendo mundos a partir da imaginação, compreendi quem sou, um todo que necessita das ficções para estruturar e, de certa forma, suportar a minha experiência do real. A investigação, proposta aqui, dessa forma, reflete questões próprias do núcleo subjetivo para com o modo processual de uma obra que tem em suas etapas o retorno aos arquivos digitais de fotografias cuja motivação da investigação lança luz, novamente, a ausência e a construção de memórias nos hiatos de imagens.

²⁷ fricção (fric-ção) — nome feminino 1. Atrito de dois corpos que se esfregam. = ATRICÇÃO, ESFREGAÇÃO "fricção", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/fric%C3%A7%C3%A3o>.

3.3. Arte digital e *Glitch*: início

A obra desenvolvida nesta pesquisa pode ser entendida como arte contemporânea e, assim, estar dentro de uma subárea chamada Arte Digital. É extremamente delicado e difícil datar o surgimento de movimentos, ideias e estéticas, mas considerando seu modo de produção (mesmo achando um tanto limitante), é sensato fazer essa classificação para melhor assimilação do conceito trabalhado. Segundo Wolf Lieser no catálogo Arte Digital (2009):

A arte digital transformou-se numa disciplina que agrupa todas as manifestações artísticas realizadas por um computador. Por definição, estas obras de arte devem ter sido obrigatoriamente elaboradas de forma digital e podem ser descritas como uma série eletrônica de zeros e uns. Em contraposição a isto encontra-se o domínio do analógico. No entanto, nem toda a representação digital é arte. A fronteira é importante e imprecisa, especialmente porque a arte digital combina em grande medida arte, ciência e tecnologia. As raízes da arte digital encontram-se na matemática e na informática. Não traz à memória a época do Renascimento, em que Leonardo da Vinci, além de artista, era também inventor, Miguel Ângelo engenheiro e Galileu Galilei, por sua vez, também artista? A simbiose normalmente cria novos espaços de pensamento (Lieser, 2009, p. 11).

Nascida com o computador, dispositivo eletrônico formado por um conjunto de vários outros componentes eletrônicos compreendidos também como periféricos, o desenvolvimento da arte digital se deu por meio deste. Muitas vezes usado como mais um aparato tecnológico, hoje em dia essencial, que pretende concluir tarefas rapidamente, estabelecer comunicação entre pessoas em diversas localidades do mundo, o computador é usado desde seu surgimento por artistas dentro de uma lógica diferente da sua primeira ideia de uso. Já em 1962, temos a transformação de uma fotografia em uma sequência numérica que devolveu como imagem na sua interface gráfica/monitor a obra *Nude*²⁸, saída diretamente dos laboratórios de pesquisa científica da *Bell Labs*. Assim, é visível que algumas áreas de conhecimento estão extremamente interligadas dentro do desenvolvimento da arte digital.

Aqui apresento a parte conceitual acerca do conceito de *glitch*. O processo de criação da obra — cuja ideia veio antes das conceituações auxiliadas e embasadas nos nomes de pensadores e artistas citados — surgiu quando em uma discussão em sala de aula sobre referências contemporâneas, deparei-me com o conceito que parecia promissor para algumas experimentações que eu necessitava desenvolver.

²⁸ Para ver a obra NUDE (1962) <https://www.casalocomotiva.com.br/post/c%C3%B3pia-de-a-arte-digital-e-como-ela-surgiu>

A estética *Glitch*, que a princípio eu já havia experimentado em algumas práticas visuais em geral desenvolvendo imagens com filtro que imitavam o conceito analógico de uma gravação de vídeo ou fotografia noventista, foi trazida novamente para mim durante uma discussão em sala de aula. Na mesma época em que experimentava com filtros do tipo *Glitch*, que conferiam efeitos de distorção de cor e movimento, também conseguia arrecadar alguns tipos de imagem *Glitch* quando o sistema que estava acessando mostrava, por alguma falha surgida de maneira quase sempre espontânea e inexplicada para mim, alguns *glitches* em transmissões de vídeo, som e imagens postadas em redes sociais²⁹. Vendo o avançar das práticas criativas por inteligência artificial, comecei a pensar se poderia ser o *Glitch* uma solução visual e metafórica para o que eu vinha vislumbrando de produção.

Para fins de desenvolvimento conceitual, trago como escritos basilares do conceito de *glitch*, os expostos na dissertação de mestrado de Gisele Delatorre (2022), Cleber Gazana (2016), Rosa Menkman (2017), além de importante referência do net artista Nick Briz³⁰, e da desenvolvedora de software e escritora Ellen Ullman (2001).

As reflexões acerca do conceito de visualidade e sua percepção estética que em determinado ponto se aproxima do que acredito ser o conceito de **metáfora visual do erro** pensada para elaboração do trabalho artístico exposto aqui, são organizadas valendo-se também do pensamento de Vilém Flusser em dois momentos cruciais: um desdobramento sobre a relação em tríptico homem-aparelho-imagem advinda do seminal *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2013) e, de outro momento, *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação* (2017) – originalmente publicado em 1970.

3.3.1. *Glitch*: conceitos e percepções

No início havia apenas ruído.
Rosa Menkman

²⁹Tenho um arquivo pessoal com alguns prints de tela de imagens *glitch* “natural”, surgidos quando ia postar alguma imagem no aplicativo Instagram.

³⁰Nick Briz é um artista, educador e organizador de novas mídias baseado em Chicago. Briz leciona na Marwen Foundation e na School of the Art Institute of Chicago, expôs seu trabalho internacionalmente e é cofundador da conferência GLI.TC/H.

Como artista-pesquisadora me interessou, na obra em desenvolvimento o conceito que compreende a estética *glitch* e seu modo de produção enquanto uma **metáfora visual do erro**, considerando que para a obtenção da visualidade exposta na obra **Me inscreva quando sentir a minha falta**, foi necessária a corrupção de dados e o uso inesperado de determinados softwares. A princípio, trago algumas reflexões obtidas durante a leitura em conjunto das obras de Menkman (2017) e Flusser (2013; 2017) para introduzir o pensamento e concepção de ideias.

A tecnologia não é neutra e nem natural. Ela não estava solta pelo mundo e foi capturada pelos seres humanos em uma de suas longas saídas em busca de alimentos para sobrevivência. Flusser (2017) quanto à consciência comunicacional que nós, espécie animal que nos diferenciamos das outras por trazermos conosco em nossas costas a consciência de uma morte emergente, faz a seguinte afirmação:

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão (p. 77).

À luz do pensamento de Flusser (2017), trago inicialmente essa reflexão para amparar o conceito trabalhado dentro da ideia de criação como fuga, desejo e preenchimento do vazio, muitas vezes existencial, que sofremos ao longo da vida. Contudo, não só é esse vazio que nos leva à criação, a fuga também traz à criação tal como na mesma medida o desejo se apresenta no fazer. Para Flusser (2017), o sujeito (no sentido coletivo) é aquele que atribui ao mundo sentido e não o contrário. Atribuímos valor e através dessa doação desenvolvemos uma série de escolhas que serão administradas ao longo da nossa história em curso. Foi atribuindo valor e percebendo os vazios que me envolvem que cheguei ao conceito de *glitch* como uma solução estética para a obra que vem sendo delineada neste escrito.

O conceito visual de *Glitch* é relativamente conhecido de uma maneira simplista, o entendimento é amplamente compreendido como um erro da máquina³¹. Gazana (2016, p. 44)

³¹ Segundo o dicionário Michaelis, má·qui·na (sf): 1. Aparelho destinado a produzir, dirigir ou transformar uma forma de energia em outra, ou aproveitar essa mesma energia para a produção de determinado efeito. .2 Qualquer equipamento empregado com um fim específico e cuja ação mecânica é capaz de substituir o trabalho humano.

afirma que o sentido para a palavra *Glitch*, alcançada por definições retiradas de dicionários de língua inglesa e outros manuais de desenvolvimento de software, pode ser entendido, a princípio num contexto técnico, como um erro ou uma falha. Nas palavras do *glitch* artista:

De qualquer maneira, a glitch é definida como um erro/falha, um breve mau funcionamento. Está associada à definição de problema, onde pode ser usada como uma palavra que define uma situação de quando alguma coisa errada acontece, um resultado imperfeito. Ela se manifesta por comportamentos inesperados, indesejados e resultados incorretos (Gazana, 2016, p.44).

Figura 45 – Imagem digital sem inserção dos textos autoficcionais no corpo da imagem. Paola da Silva. Arquivo pessoal.

Figura 46 – Imagem digital após processo de experimentação Autoficcional sob a técnica de databending, Imagem integrante da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* (2024).



Temos então a primeira ideia de estarmos diante de uma pane no sistema, uma desconfiguração, aquilo que não deveria ser da maneira como o estamos vendo. Na exposição (*Glitch*) *art genealogies* (LEAP Berlin, 2013)³², uma das fundadoras do pensamento crítico sobre essa estética (e por que não pensar também em gênero?), demonstra através de suas obras que esta estética, a ou o *glitch*, surge para as artes visuais como uma maneira disruptiva de ao nos depararmos com o erro ocorrido (quase sempre de maneira ocasional) como uma resposta da máquina (especialmente o computador de mesa, em geral, mas que também pode ser produzido com máquinas analógicas) usá-lo para finalidades criativas e estéticas. Rosa Menkman (2017) ainda traz à tona a noção de que essa possibilidade se dá pela “corrupção” dos dados (no digital) e pela manipulação física (no analógico) e eletrônica dos dispositivos. Um exemplo popularmente conhecido de técnica analógica é a dupla exposição de um filme fotográfico, que ocasiona em uma imagem conter momentos diferentes na mesma fotografia.

Fazendo uma tradução do termo e conceito para as artes visuais, Cleber Gazana (2016) reflete sobre o conceito e se vale da necessidade do artista em transgredir sobre aquilo que se apresenta no campo de opções para o desenvolvimento do processo de criação, dessa forma, o “erro” entendido no nível técnico se transmuta em possibilidade estética e conceitual, tal como nos afirma Menkman. Usar a visualidade do erro como uma potencialidade estética.

Um pouco diferente do termo técnico da Eletrônica e depois da Informática, a palavra *glitch* na Glitch Art, é usada tanto metaforicamente, ao se referir aos erros ou falhas e ao mau funcionamento e um momento e resultado inesperado, quanto ao erro literalmente. Então, a palavra *glitch* é a que simboliza o erro. Assim, a *glitch* na Glitch Art, é representação perceptível visual ou sonora de erros ou falhas, é o sintoma, o sinal, o resultado que evidencia que houve um erro ou falha em um processo (Gazana, 2016, p. 44).

Falha no processo pode ser entendida nesse contexto como uma via necessária ao desenvolvimento de obras cuja prerrogativa seja alcançar um efeito *Glitch*, seja em imagens fotográficas, arquivos de vídeo ou som. Curiosamente, ainda pensando sobre o processo que “tende a falha” na arte e tecnologia, a ideia de falhar torna o caminho cada vez mais visível, de

³² Curadoria de Kim Asendorf, Daniel Franke, John McKiernan e Rosa Menkman, foi uma exposição cuja ideia curatorial partia do princípio de mostrar e compreender uma genealogia da arte Glitch mesmo que os artistas envolvidos compreendessem que a genealogia no entrecruzamento com a história pode ser vista e feita de maneira falha, a ideia desta exposição se ancorava exatamente nas falhas de compreensão de uma arte que surgia do “erro”. “Ao discutir a questão das genealogias Glitch, o nosso objectivo não é criar uma revisão histórica ou (re)criar um arquivo “total” ou uma visão geral inclusiva, olhamos para estas genealogias com o objectivo de compreender a Arte Glitch no presente.”

certa forma, compreensível, pois, como diria Plaza (1982) “todo processo de produção deixa sua marca”.

Pensar sobre o efeito *Glitch* e suas possibilidades abriu um mundo de possíveis interpretações sobre sua estética e maneira de produção. Entretanto, faltava-me o preenchimento de algumas lacunas vocabulares, que apesar de entendidas no uso instrumental, são necessárias para a compreensão de uma série de possíveis reflexões acerca do trabalho que aqui se mostra. Gazana (2016), muito pertinentemente, desenvolve uma tabela em sua pesquisa que auxilia, nós artistas, pesquisadores, curiosos e leigos do assunto, a nos encontrarmos neste mundo de terminologias.

Figura 47 – Tabela com resumos de significados de termos e seus sinônimos em inglês e português.

Quadro 2. Resumo dos significados dos termos e seus sinônimos em inglês e em português.

Termo (inglês)	Tradução	Sinônimo no idioma inglês	Termo (português)	Sinônimo no idioma português
<i>Tilt</i>	Inclinação.	Inclinação (<i>slope</i>).	<i>Tilt</i> ou erro (usado de maneira equivocada).	Travamento. ⁹²³
<i>Bug</i>	Defeito.	Defeito (<i>fault</i>), erro (<i>mistake</i>), falha (<i>fault</i>).	<i>Bug</i> ou erro (usado de maneira genérica).	Falha (<i>fault</i>), imperfeição, imprecisão, erro (<i>mistake</i>).
<i>Failure</i>	Falha.	Deficiência, escassez, erro (<i>error</i>) mau funcionamento (<i>glitch</i>).	Falha.	Defeito, erro, imperfeição, fenda, pane.
<i>Fault</i>	Defeito.	Defeito (<i>bug</i>), imperfeição, erro (<i>error</i>), erro (<i>mistake</i>).	Defeito.	Falha (<i>fault</i>), imperfeição, erro (<i>bug</i>), imprecisão, distorção, irregularidade, enquiço.
<i>Error</i>	Erro.	Erro (<i>mistake</i>), acidente (sem intenção, por mudanças, por engano).	Erro.	Defeito e falha (<i>failure</i>), imperfeição, imprecisão, engano (<i>mistake</i>), equivoco.
<i>Mistake</i>	Erro.	Falha (<i>fault</i>), erro (<i>error</i>).	Engano.	Falha, erro (<i>error</i>), equivoco, confundir.
<i>Glitch</i>	Falha.	Erro (<i>error</i>), mau funcionamento súbito, problema, falha (<i>failure</i>) defeito (<i>bug</i>).	Falha ou erro.	Defeito (<i>failure</i>), imperfeição, pane, mau funcionamento.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Fonte: Gazana (2016, p. 045).

Pensando sobre a não neutralidade da tecnologia, a escritora da autobiografia *Perto da máquina* (2001), Ellen Ullman, reflete acerca de alguns pontos primordiais para a denominação de certos componentes e tarefas basilares dos computadores, alguns pontos levantados por Ullman, apesar de não falarem diretamente sobre o proposto neste escrito, são importantes para a compreensão contextual que a importância de uma produção artística ao eleger a estética da *Glitch art* têm. Como veremos mais à frente com Menkman, ao mesmo tempo que se aproxima

da ideia de *Glitch* enquanto falha ou erro, tal como levantado por Gazana, já citado anteriormente, essa compreensão também se afasta. A autora:

(...) gostaria de pensar que os computadores são neutros, uma ferramenta como qualquer outra, um martelo que pode construir uma casa ou esmagar um crânio. Mas há algo no próprio sistema, na lógica formal de programas e dados, que recria o mundo à sua própria imagem. [...] Acharmos que estamos criando o sistema para nossos próprios propósitos. Acreditamos que estamos fazendo isso à nossa própria imagem. Chamamos o microprocessador de “cérebro”; dizemos que a máquina tem “memória”. Mas o computador não é realmente como nós. É uma projeção de uma parte muito fina de nós mesmos [...] Colocamos essa pequena projeção de nós mesmos ao nosso redor e nos tornamos dependentes dela. Para manter informações, comprar gasolina, economizar dinheiro, escrever uma carta - não podemos mais viver sem ela. [...] Acharmos que estamos criando o sistema, mas o sistema também está nos criando. Construímos o sistema, vivemos no meio dele e somos mudados (Ullman, 2001, p.89-90).

Num viés de pensamento semelhante a fala política de Ullman sobre a tecnologia e nossa relação com ela, Menkman (2017), no *manifesto de estudos em Glitch Art*³³, traz dez aforismos sobre pensar o *Glitch* para além de uma estética ou efeito. A artista lança alguns pensamentos sobre o fazer da *Glitch* enquanto arte e movimento político que, indo contra a ideia de um avanço tecnológico vertiginoso e hipertrofiado, usa da quebra e do inesperado para subverter a lógica da interface limpa e funcional. Menkman (2017) discorre por muitas questões que, embora não tragam marcadamente em seu texto, estão pensando na simbiose que a arte *Glitch* tem com a sociedade, mais especificamente, como a *Glitch art* pode ser uma resposta ao capitalismo desenfreado e sua eterna corrida pelo excessivo, pelo mais novo, pelo mais próximo do ideal e mais rápido. Em uma das passagens do *Manifesto para estudos Glitch*, Rosa Menkman fala sobre a sua sensação quanto ao processo de criação com *Glitch*, nas palavras dela:

Sinto-me presa às membranas do conhecimento, governado por convenções sociais e adequações. Como artista, eu luto para alterar essas membranas (...) A busca pela completa transparência tem transformado o sistema de computador em uma máquina altamente complexa e impenetrável, às vezes completamente fechada. Esse sistema consiste em camadas de protocolos ofuscados que têm origem em ideologias, ideais econômicos, hierarquias políticas e convenções sociais, que são subsequentemente operadas por diferentes atores (Menkman, 2017, p. 11-12).

Pensando sobre como estamos inseridos num sistema que opera numa convenção uma cultura que visa o progresso programado por um grupo dominante que trancafia e hipertrofia o conhecimento e o acesso, a *Glitch* artista se entende num lugar incomum de produção, um lugar

³³ livre tradução feita por de Ítalo Dantas.

que precisa ser acessado. Os *Glitch* artistas, para Menkman, estariam nessa cena disruptiva que tenta abrir esse local de acesso.

Alguns artistas tentam elucidar e desconstruir as hierarquias desses sistemas. Eles não trabalham em oposição (binária) ao que está de acordo com o fluxo (usos comuns do computador), eles trabalham na fronteira desse fluxo. Às vezes eles usam os princípios intrínsecos dos computadores como uma de suas faces, apenas para fazer o público crer em uma expectativa que será rapidamente quebrada pela obra de arte. Como resultado, o espectador é forçado a reconhecer que o uso do computador é baseado numa genealogia de convenções, quando na realidade o computador é uma máquina que pode ser distorcida e usada de variadas formas. Com a criação de rupturas nas convenções sociais, políticas e econômicas, o público pode começar a perceber padrões pré-programados. Nesse momento uma consciência compartilhada de uma nova *gestalt* internacional pode tomar forma. (Menkman, 2017, p. 12-13).

Dando destaque no exposto por Menkman quando atribui ao uso do computador (tecnologia) a qualidade de uso organizado segundo uma genealogia de convenção, faço o exercício de trazer este pensamento em confluência com os pensamentos do teórico naturalizado brasileiro, Vilém Flusser (2013). Através de uma linha de raciocínio que coloca a fotografia e o fotógrafo no centro de discussões, suas palavras provocadoras convergem de maneira total para a escolha do fazer artístico pelo viés da *Glitch art*. Alguns conceitos trazidos por Flusser (2013) fazem corpo a este pensamento: a ideia de **operador, caixa preta e imagem técnica**. Tendo como base a ideia de ser operante das ferramentas tecnológicas — eletrônicas, em suma — a qual artistas da *Glitch art* têm acesso, a produção pelo viés das imagens técnicas recria e distribui conceitos que podem ou não terem sido expostos de maneira mais evidente. A caixa preta, aquela que o operador (vamos aqui assumir o fotógrafo enquanto artista de modo geral) usa, mas que não compreende por completo (daí a metáfora de uso de uma caixa fechada), reflete em como essas imagens técnicas — produzidas por aparelhos — circulam, e daí justificativa de suas produções, fazendo com que discursos sejam expostos e levados por essas visualidades.

(...) constata-se em nosso entorno, como os aparelhos se preparam a programar, com automação estúpida, as nossas vidas; como o trabalho está sendo assumido por máquinas automáticas, e como os homens vão sendo empurrados rumo ao setor terciário, onde brincam com símbolos vazios; como o interesse dos homens vai se transferindo do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações: sociedade informática programada; como o pensamento, o desejo e o sentimento vão adquirindo caráter de jogo em mosaico, caráter robotizado; como o viver passa a alimentar aparelhos e ser por eles alimentado. O clima de absurdo se torna palpável. onde, pois, o espaço para a liberdade? (Flusser, 2013, p. 74).

Quando, ao início desta sessão, faço a reflexão sobre a não neutralidade da tecnologia, me atenho ao que entendemos por tecnológico no sentido maquinário e eletrônico das coisas: Câmeras fotográficas não são neutras de discurso, os softwares presentes em computadores não

são ferramentas neutras etc. As máquinas, como objetos que são, surgem com propósitos pensados e que trazem em si um discurso haja vista que nós, seres humanos dotados de comunicabilidade e contexto, somos as pessoas que as projetamos e produzimos as máquinas que nos servem. Obviamente estou trazendo para a discussão a ideia de acesso. Ao falar sobre a ideia de não neutralidade citada, trago para exemplificar meu questionamento, por exemplo, a ideia de medição de luz de câmeras fotográficas que fazem com que pessoas de pele negra não sejam iluminadas de maneira total para captura de suas imagens em algumas formas de fotografias, um fenômeno nomeado hoje como racismo analógico³⁴. Lilia Schwarcz em entrevista para a revista *Zum* (Julho de 2016), faz algumas ponderações sobre a técnica fotográfica (medição de luz) e como ela vem carregada de enviesamento racista, afinal, quem é digno de ser visto?

Para a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, não há neutralidade na técnica, que é sempre desenvolvida em encontro com elementos da cultura. Assim como o Brasil dependia de filmes fotográficos desenvolvidos no exterior, a história de representação dos brasileiros também começou pelo olhar estrangeiro, preocupado com a individuação do homem branco, o colonizador. Autora de livros sobre a questão racial no Brasil, Schwarcz ressalta que na obra dos grandes pintores holandeses e franceses que retrataram o Brasil entre os séculos XVII e XIX, como Frans Post e Nicolas-Antoine Taunay, o negro era sempre um borrão.

Quando falamos de representação e apagamento, necessariamente passamos, em se tratando de arquivo, pela relação homem e máquina e estes não caminham em separado a ideia de poder. Ao trazer a noção de que as imagens feitas de pessoas negras lhe faziam parecer um borrão, a autora nos atenta para a percepção de mais uma das inúmeras violências coloniais aos quais estes indivíduos foram sujeitados: O apagamento e a representação pelo olhar colonialista que dentre muitas questões é evidenciado nas fotografias de tipo, desenvolvidas para determinar corpos subalternizados e que segue ainda hoje sendo usada na polícia forense. Naveen Kumar, faz coro a esta reflexão no texto sobre o viés racista da fotografia no site *Fast Company*³⁵.

Os princípios fundamentais da fotografia analógica, que consideravam a pele clara como padrão, foram incorporados às tecnologias digitais desde o início. E é amplamente documentado que a inteligência artificial, que impulsionou avanços recentes na fotografia, está repleta de viés racial. (...) Isso faz com que seja muito

³⁴Neste post há mais informações sobre: https://www.instagram.com/p/DCmN8yUuJ-W/?img_index=3&igsh=MTlIZh0aHo4c2N4Yg==

³⁵Para acessar o artigo de Naveen Kumar acesse: <https://fastcompanybrasil.com/co-design/por-que-a-fotografia-foi-criada-com-vies-racista-e-como-mudar-essa-situacao/>

simples criar uma imagem do papa vestindo um casaco Balenciaga (o que nunca aconteceu), mas tirar uma foto de crianças não brancas soprando as velas de um bolo de aniversário com pouca iluminação continua sendo um grande desafio (Kumar, 2023, n.p).

A relação que temos com a imagem é usada no escrito de Flusser (2013) para expor como nossas relações com as tecnologias passam pelo pensamento de mundo e expõem, de certo modo, nosso momento técnico com os aparelhos. Falando sobre como convivemos com a imagem, dentro do caráter técnico dela já que usamos os aparelhos para obtê-las, o teórico afirma:

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, interpõem-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens, Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. (...) Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas (Flusser, 2013, p. 74).

Através das ponderações de Flusser (2013), evidencia-se a problemática intrínseca gerada pela idolatria na relação entre as imagens técnicas e o homem. Ao conduzir de forma acrítica essa prática, alteramos, de maneira sutil, nossa percepção da realidade, obscurecendo a intrincada conexão intermediada pelas imagens. Esse desenvolvimento inadvertido nos faz, enquanto manipuladores dos aparelhos e criadores das imagens técnicas, incapazes de enxergar para além do véu que nos conecta ao mundo.

Ellen Ullman alerta sobre a não neutralidade, mesmo que inconsciente, da tecnologia quando se desenvolve. Pensando, por exemplo, num acesso escasso e privado (a saber os softwares fechados tal como o programa Word que é usado para escrever este documento que tens em mãos) ou mesmo, em uma escala mais socialmente visível, aos corpos que não são fotografados em sua completude e entram para os arquivos da história como um borrão, quando possivelmente são registrados e não deixando de considerar neste ponto o contexto a que são submetidos para este registro. Considero, portanto, que o *Glitch* não é de fato, completamente, um erro tal como sua tradução nos dicionários Oxford ou especializados em tecnologia exemplificam. *Glitch*, na minha perspectiva, pode ser compreendido como uma resposta inesperada e desestabilizadora dentro daquilo que previamente pensou-se para que a máquina respondesse. A ideia de *Glitch*, dentro dos processos de artes visuais, caminha entre os lugares de falha e da resposta inesperada, essa convivência dúbia de lugares aponta para potencialidades

de uma criação artística, potencialidade da qual me aproprio do conceito estético do *Glitch* para explorar a memória, o pertencimento e a ficcionalidade dentro da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta*.

Quando me lanço à produção com dois conceitos de ambientes diferentes entre si, o *Glitch* e a Autoficção, faço o exercício de pensar em inúmeros locais de criação que merecem ser demarcados a fim de suscitarem discussões futuras (a partir ou não da obra desenvolvida).

Acredito ser importante salientar que trabalho com o *Glitch* como uma manifestação da subjetividade, aquilo que é entendido como um erro no nível técnico de uma área, funciona no meu processo como um rico escape de materialização visual. Ao me “inscrever” nos arquivos digitais que possibilitam a leitura da imagem, estou demarcando um espaço tentando permanecer presente de maneira física/virtual no local da memória o que me leva a relação entre espaço e distanciamento presente no meu discurso quando falo sobre o afastamento familiar necessário para mim, mas também entendido como um erro quanto aos objetivos que provocaram esse ‘afastamento’. Dessa forma a metaforização que eu trouxe ao corpo da obra tem o *Glitch* produzido por uma inscrição que transformou as fotografias, que antes eram registros estáticos, em outras imagens com abertura de significados, destacando como memórias podem ser reinterpretadas através do erro na arte contemporânea.

A Autoficção e o *Glitch* são pares de conceitos que para mim funcionam como potencialidade criativa além de uma crítica às narrativas homogêneas trazidas e impostas pela lógica capitalista e tecnológica universalizante, uma tentativa de subversão que questiona o uso convencional da tecnologia fazendo um convite a ressignificação quanto à funcionalidade cega e estética. Outro convite presente na minha obra, *Me inscreva quando sentir a minha falta*, é quanto a sua forma de **Livro de artista/ Livro-objeto** sanfonado. Um livro sanfonado, como dito anteriormente, apresenta-se como um convite à coletividade e às narrativas não lineares e que podem ser feitas de maneira coletiva ou - para usar os termos já citados -, com uma coreografia de leitura própria das rodas com muitos pares admitindo tempos diferentes já que a obra apresenta momentos distintos entre verso e inverso, trás e frente, lado com imagens e lado com textos.

Transformando um acaso que foi o achado das imagens na câmera *cyber-shot* da minha mãe em um rico material indispensável ao meu processo de criação e ativador para a pesquisa teórica, os registros *glitchados*, dentro da minha prática artística refletem, em uma linha quase

dissolvida, as relações entre memória e pertencimento trazendo à tona quanto falhas digitais podem ser ressignificadas em potências criativas e narrativas. No processo apresentado, o *Glitch* é posicionado fora do escopo de anomalia técnica e se torna um elemento conceitual que traz em si as inscrições de minha subjetividade no espaço digital e virtual, questionando as fronteiras entre homem e máquina e, principalmente, entre controle e imprevisibilidade. Desta feita, a obra em questão propõe não somente a revisitação de memórias, mas também a exploração de reconfigurações, evidenciando a complexidade entre tecnologia, corpo, espaço e afeto, afirmando como a obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* apresenta a reimaginação como um lugar de resistência, subvertendo as lógicas de representação através da criatividade enquanto ato político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me inscreva quando sentir a minha falta tem em sua visualidade imagens feitas por técnica de *databending* e foi produzida para esta pesquisa apoiando-se nos conceitos de *Glitch Art* com interferência através de inserções de textos Autoficcionalis nos arquivos binários produzidos por técnica elaborada neste percurso, uma metodologia que nomeio como Método experimental de Autoficção. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, me deparei com inúmeras questões pertinentes e interessantes sobre as quais acredito que o tempo dado a uma pesquisa de mestrado não se faz tão justo. Penso que o conceito trazido para o cerne da minha obra evoca a questão do deslocamento forçado, a migração devido à ausência de melhores condições de vida em determinados territórios, é esse descolamento que pode ser compreendido também como a metáfora visual do erro que eu trago aqui quando uso o efeito *Glitch* na superfície das imagens.

Quando me valho das memórias autoficcionalis para forçar o estranhamento na configuração do arquivo binário da imagem pretendo me riscar de alguma forma nas imagens feitas pela minha família durante meu período de ausência, a esse movimento no processo de criação denomino de gestos de pertencimento e também de inscrição de si, onde me inscrevo de alguma forma, seja na superfície das imagens (tal como desenvolvi nas colagens digitais presentes no meu livro experimental *Isso nunca aconteceu, de 2020*) seja naquilo que podemos chamar de *derme* da imagem, movimento que se expressa na superfície da imagem mas surge de dentro (o arquivo de texto que as imagens digitais têm) para fora. Os arquivos usados para esse experimento-pesquisa, mesmo que não estejam datados, correspondem a um tempo relativamente curto de minha partida, nada mais que 3 anos (2013-2016) muito provavelmente, porque após esse período a câmera digital *cyber-shot*, antes sempre presente para os registros familiares, se tornou obsoleta com o acesso mais popularizados aos celulares que além das funções inerentes a um celular móvel, também tinham a função de fotografar e filmar vídeos curtos e acesso à internet. Isso só mostra como a técnica avança rapidamente: algumas ferramentas consideradas de alta tecnologia e bastante populares logo se tornam obsoletas.

A partir dessa investigação, questiono não apenas a existência de arquivos familiares, mas também minha própria ausência neles.

Uma questão muito cara a mim e que gostaria de desenvolver de maneira mais aprofundada é teorizar sobre os movimentos migratórios (por vezes compulsórios, quando não

há uma vontade afetiva e voluntária de se fazê-lo, como no caso do sequestros de milhões de africanos para o Brasil e outras partes do mundo no período colonial, ou mesmo de maneira mais recente como acompanhamos na guerra Ucrânia *versus* Rússia ou mesmo nos conflitos do Oriente médio) e refletir sobre como esses movimentos erráticos, de certa forma, são aparentes nas obras de alguns artistas, tais como a obra *Atlântico vermelho* de Rosana Paulino (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023) ou a obra *Sem título [my image of exotic man for sale with the Kombi volkswagen]* (2011) do *art performer* Paulo Nazareth (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024).

A princípio este estudo se propôs a uma experimentação visual e reflexiva que visou e conseguiu responder à pergunta norteadora em questão: Como o processo de criação, através de materialidade ou/e da virtualidade pode expressar e, por vezes até suprir, as ausências de algumas imagens que não existem mais ou que nunca foram feitas? Utilizo uma obra de minha autoria como ponto inicial e disparador, onde eu já refletia sobre a premissa de tentar preencher as lacunas visuais de registros da minha família nuclear.

Quando do desenvolvimento de questões e temática similares das obras em questão (a de 2020 e a que produzi no mestrado), em 2023 e 2024, me deparo com arquivos digitais que põem em xeque minha premissa de outrora: a inexistência de arquivos de família. Sou então levada a refletir sobre, na verdade, a minha inexistência nesses arquivos. O que poderia ser compreendido apenas numa esfera pessoal e afetiva, pode se desenrolar em um ponto maior: o movimento migratório que cria ausências e apagamentos, a princípio de maneira individual e que, na soma dos indivíduos apagados se faz presente em toda uma esfera cultural.

Não cabe na minha narrativa individual, mas se faz potente a obra de diversos artista, essa ausência ocorrida por questões políticas compulsórias, tais como a ditadura que fez dramaturgos Arístides Vargas, que exilado, desenvolve sua obra tal como outros em sua mesma condição, escrevendo sobre suas saudades ou ainda, um sentimento de apagamento mais pungente que aparece em diversas obras que compõem o próprio *Monumento a Las víctimas del terrorismo de estado: Parque de La Memoria* (em Buenos Aires, Argentina), tal como a obra do artista Marcelo Brodsky em seu trabalho de fotografia expandida intitulado *La buena memoria*. A esses processos que partem da ausência denomino de Poética da Ausência, quando a criação (*poiesis*) se ver nascida de um terreno fecundado por vazios e questões não respondidas e cuja busca do artista floresce em sua criação estética e discursiva.

A conceituação da obra visa um entrelaçamento entre os conceitos explorados no capítulo 2 e 3, que teve como objetivo maior elucidar sobre suas concepções e tensionar seu uso num contexto social e nos processos de criação, em particular no deste estudo. Trazer à tona as relações que ambos os conceitos têm com o pensamento contextual das imagens usadas e destes conceitos como metáfora para as relações presentes na sociedade, ponto levantado sobre a relação humano *vs* máquina, usando como colaboração os pensamentos de Vilém Flusser, Ellen Ulman e Rosa Menkman.

Apesar de não apresentar marcadores regionais em sua narrativa e imagens usadas, a obra desenvolvida por mim, uma mulher nortista de Belém do Pará, contribui sobremaneira às discussões quanto às questões de pertencimento, memória, identidade e estética das artes contemporâneas, fazendo corpo necessário e importante como obra visual e como pesquisa dentro da área de arte e tecnologia, além de suscitar amplo debate acerca das discussões de arte sobre movimentos de levante em relação as narrativas universalizantes e lançando também uma crítica quanto ao uso da tecnologia e sua relação nas interações humanas.

Embora a pesquisa apresenta tenha buscado alcançar o conjunto de objetivos propostos, algumas limitações se apresentaram ao longo do processo, tanto em relação ao tempo disponível de pesquisa para aprofundar questões importantes para o desenvolvimentos conceitual, das ferramentas metodológicas utilizadas e também em relação aos testes muito necessários para uma pesquisa que esteja alinhada ao viés da linha 1 - Processos e criações em artes. Acredito que alguns conceitos são fundamentais para as discussões apresentadas nesta obra e pesquisa, como os de memória, gesto, narrativa e um levantamento sobre a aplicação da Autoficção nas artes visuais. O período de pesquisa no mestrado possibilitou a percepção de um conjunto de questões e me apresentou vários conceitos que extrapolam a temporalidade da pesquisa, que não se encerra agora visando, portanto, futuros desdobramentos acadêmicos e poéticos. O objetivo principal do trabalho apresentado aqui foi compartilhar a minha jornada até a produção da obra. Reconhecendo que o processo de recepção envolve o espectador-leitor como parte indispensável dessa construção.

Um dos desdobramentos presentes desta pesquisa reside no aprofundamento teórico e prático das interseções entre *glitch*, apropriação e Autoficção, explorando novas formas de inscrição artística em arquivos visuais, audiovisual, documentos antigos, na criação feita com ajuda de inteligência artificial para elaboração de imagens, vídeos e sons e de textos. Além disso, futuras investigações poderiam expandir a aplicação dos conceitos aqui desenvolvidos

em outros contextos e formatos, como instalações interativas, vídeos experimentais ou projetos colaborativos. O trabalho aqui apresentado também pode servir como inspiração e ponto de partida para outros artistas e pesquisadores interessados em investigar a relação entre memória, tecnologia e narrativa, ampliando dessa forma diálogo sobre como práticas artísticas podem ressignificar ausências e tensionar questões sociais e históricas.

As bases teóricas trazidas para esta pesquisa são afirmações feitas quase trinta anos atrás em simbiose com reflexões mais atuais (mencionando os textos consultados para fundamentação teórica e das obras visuais de referência) que ressoam uma ampla discussão no contexto contemporâneo em que este texto se apresenta, um momento atravessado pelo uso exagerado do ato fotográfico e da superexposição da vida privada nas redes sociais. Apesar de todo acesso às muitas maneiras (técnicas) para captura e produção de imagens, temos e — ousar afirmar — de maneira mais sintomática a falta de compreensão da caixa preta, ou aparelho, para criação ou captura das imagens e estas, como já dito anteriormente, estão cada vez mais ditando nossa maneira de perceber e interagir na vida, nossas escolhas e desejos. Uma relação nada proporcional com o crescimento do acesso a essa tecnologia e difusão das imagens com a compreensão crítica das funções do aparelho e da veiculação das imagens. Um período de total idolatria, como poderia nos dizer Flusser (2013).

Por meio de uma nova forma de percepção voltada para o conceito de falhas — como ruído e *glitch* —, essencial e amplamente explorado nas artes *glitch*, é possível acessar um campo vasto de compreensão sobre a produção, seja artística ou não. A desconstrução do ideal de transparência (Flusser, 2017) dialoga diretamente com essa abordagem, propondo uma nova relação com a tecnologia, marcada por um pensamento conflitante que tem o potencial de gerar rupturas nos paradigmas tradicionais. Essas quebras são fundamentais para a criação de novos movimentos artísticos, capazes de revelar que são justamente as imperfeições — as falhas — que constituem um terreno fértil para a percepção e expressão de novas formas de arte.

Apesar do aparente avanço, ainda estamos diante de uma caixa preta selada, cuja funcionalidade nos é compreensível, mas seus impactos de produção, tal como seu interior, estão firmados em nossa quase total ignorância. Apesar disso, podemos entender que uma nova simbiose, completamente inovadora nos campos da arte, mídia e tecnologia está à solta, esperando — mais uma vez — para que artistas e criadores deem os primeiros gestos arriscados e emblemáticos de posse e corrupção, pois como afirmou de maneira categórica Vilém Flusser (2013): Liberdade é jogar contra o aparelho. E isto é possível.

No estágio atual em que finalizo esta pesquisa, reflito sobre as soluções utilizadas para a materialização dessas imagens e sua potencialidade em acessar o público, instigando reflexões sobre os conceitos que carregam e as questões originadas de minha vivência pessoal. Assim, espero que a obra *Me inscreva quando sentir a minha falta* atice os debates e promova diálogos que transcendem o individual, convidando os espectadores a refletirem tanto sobre o momento atual da história social em que estamos inseridos quanto sobre as trajetórias de suas próprias famílias, onde temas como migração e ausência podem ter desempenhado um papel significativo.

Figura 48 – Imagem digital após processo de experimentação Autoficcional sob a técnica de *databending*, Imagem integrante da obra *Me inscreva quando sentir a minha falta*.



REFERÊNCIAS

AMORIM, Ivone. M. Xavier de. Atos de escritura: Verbos de Ação como Potência Criativa nas Pesquisas em Artes; Relato de experiência. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-15. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/49286>. Acesso em: 30 dez. 2024.

AMPUERO, María Fernanda. **Sacrificios humanos**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Mondadori, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O avesso das coisas**. 2ª edição. São Paulo: Editora Record, 1990.

ASSUMPÇÃO, Juliana Gama de Brito. Autobiografia e autoficção: instrumentos teórico-metodológicos para o estudo das narrativas do eu: theoretical and methodological tools for the study of self-narratives. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S. l.], v. 23, n. 44, p. 389–404, 2024. DOI: 10.12957/palimpsesto.2024.79671. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/79671>. Acesso em: 30 dez. 2024.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAYLES, David. ORLAND, Ted. **Arte e medo: observações sobre os desafios (e recompensas) de fazer arte**. Trad. Daniel Lameira. São Paulo: Seiva, 2024.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. 8ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BETANCOURT, Michel. An Easy 7-Step Protocol for Databending. In.: MCGOVERN, Tammy. **Signal culture cook book**. Owego: Signal culture, 2014.

BRIZ, Nick: **How to/Why Leave Facebook**. S.l: Nick Briz, 2014. 1 vídeo (11min 7s.). Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/8gd79z/nick-briz-how-to-why-leave-facebook-405>> Acesso em: 17 de Out. 2023.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria: 1. Los compañeros** (s.d). Disponível em: <<https://marcelobrotsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/>>. Acesso em: 05 de fev. 2024.

CIRILLO, José. **O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação**. São Paulo: Intermeios, 2013.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/HattoriDaYoungTeacha/chevalier-jean-et-gheerbrant-alain-dictionnaire-des-symboles#360>. Acesso em: 4 nov. 2024.

DELATORRE, Gisele Caroline Salvato. **Glitch de Superfície**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultura. **SEM título [my image of exotic man for sale with the Kombi volkswagen]**. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra72769/sem-titulo-my-image-of-exotic-man-for-sale-with-the-kombi-volkswagen>. Acesso em: 05 de fev de 2024.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Atlântico vermelho (2023)**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7429/atlantico-vermelho>. Acesso em: 05 de fev. 2024.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 30–46, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso em: 30 dez. 2024.

FERREIRA, Emmanoel. DELATORRE, Gisele. Glitch de Superfície: Da emersão de modos de ser da Glitch Art. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 246–266, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27765. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27765. Acesso em: 22 nov. 2023.

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

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Intermeios, 2011.

GAZANA, Cleber. **Glitch Art**: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética. Dissertação Mestrado em Artes. Instituto de Artes da UNESP. – São Paulo, 2016. 220 f.

GAZANA, Cleber. Instrumentalizando o erro: Procedimentos de Criação na Glitch Art. *In : Anais Jornada de Pesquisa PPG IA UNESP*. 15 – 19 de Setembro de 2015 – Edição Internacional. Anais eletrônicos. São Paulo. 2025. P. 200-210 Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/anais---jornada-de-pesquisa-2015.pdf> Acessado em 3 de Outubro de 2023.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KUMAR, Naveen. **Por que a fotografia foi criada com viés racista e como mudar essa situação**. Money. Brasil: Fast Company, 2023. Disponível em: <https://fastcompanybrasil.com/money/por-que-a-fotografia-foi-criada-com-vies-racista-e-como-mudar-essa-situacao/#:~:text=Os%20princ%C3%ADpios%20fundamentais%20da%20fotografia,est%C3%A1%20repleta%20de%20vi%C3%A9s%20racial>. Acesso em: 2 de Out. 2023.

LEAP BERLIN. (**Glitch**) **Art Genealogies — exposição** (2013). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/leapberlin/albums/72157633041250077>. Acesso em: 2 de Out. 2023.

LIESER, Wolf. **Arte digital (coleção Art Pocket)**. Potsdam: H.F. Ullmann, 2009.

MEDEIROS, Mário. **A descoberta do Insólito: literatura negra e periférica no Brasil.**

MEDEIROS, Mário. Com diferenças políticas, movimento negro no Brasil luta contra apagamento histórico. Entrevista concedida à Fernanda Mena, Matheus Moreira e Priscila Camazano. **Geledés**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/com-diferencas-politicas-movimento-negro-no-brasil-luta-contr-a-apagamento-historico/> Acesso em: 14 de dez. 2022.

MEKAS, Jonas. **Anti-100 Years of Cinema Manifesto** (1996). *In.*: Incite (s.d.). Disponível em: <https://incite-online.net/jonasmekas.html>. Acesso em: 02 de jan. 2025.

MENKMAN, Rosa. **Manifesto de estudo em Glitch**. S.l: ISSU, 2017. Disponível em: < https://issuu.com/rosamenkman/docs/manifesto_de_estudos_em_glitch_ros >. Acesso em: 2 de Out. 2023.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Dubrovsky e o registro da Memória de Si: Obra em Si Bemol. **Anais XV ABRALIC**. 2017. Rio de Janeiro. Acessado em 10 de Novembro de 2022 <https://www.abralic.org.br/anais/?ano=2016>

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, João Victor Silva. **Pequenos ritos secretos: gravura e autoficção**. 107 f. il. 2017.

PENÉLOPE Cia de Teatro. **Nossa senhora das nuvens**. São Paulo Penélope Cia de Teatro, 2013. Disponível em: <<https://www.penelopeciadeteatro.com.br/nsranuvens>>. Acesso em: 24 de jan. 2024.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.6, abr., 1982.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2001. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado Processos de Criação artística**. 5a ed. São Paulo: Annablume, 2011.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. **Residência São Jerônimo: entre o acontecimento, a memória e a narrativa** / Alexandre Romariz Sequeira. – 2020. 303 p. : il. + 1 folder + 1 cartão postal + 1 planta arquitetônica, em bolsos.

SILVA, Paola da. **Gorda Fotoprocesso**. Recife, 14 de julho de 2021. Instagram: @mobgraphica. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CRT4k6yBJaeN3J1-Sbnju8yobAnrcSbYeSWVL80/?img_index= . Acesso em: 24 de jan. 2024.

ULLMAN, Ellen. **Perto da máquina**. São Paulo: Conrad, 2001.

VILLAVICENZIO, Hugo. **Live | Poética da ausência**. São Paulo-SP: Museu da Imigração, 2021. 1 vídeo (1h 26min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u9jIAGYXc9Y&t=2s>. Acesso em: 02 de jan. 2025.

VISCONTI, Sabato. Glitch Photography as a Practice in the Age of Postphotography. *In.*: The new praxis. **Sabato Box** (2017). Disponível em: <https://www.sabatobox.com/the-new-praxis/glitch-photography-in-the-age-of-postphotography>. Acesso em: 02 de jan. 2025.

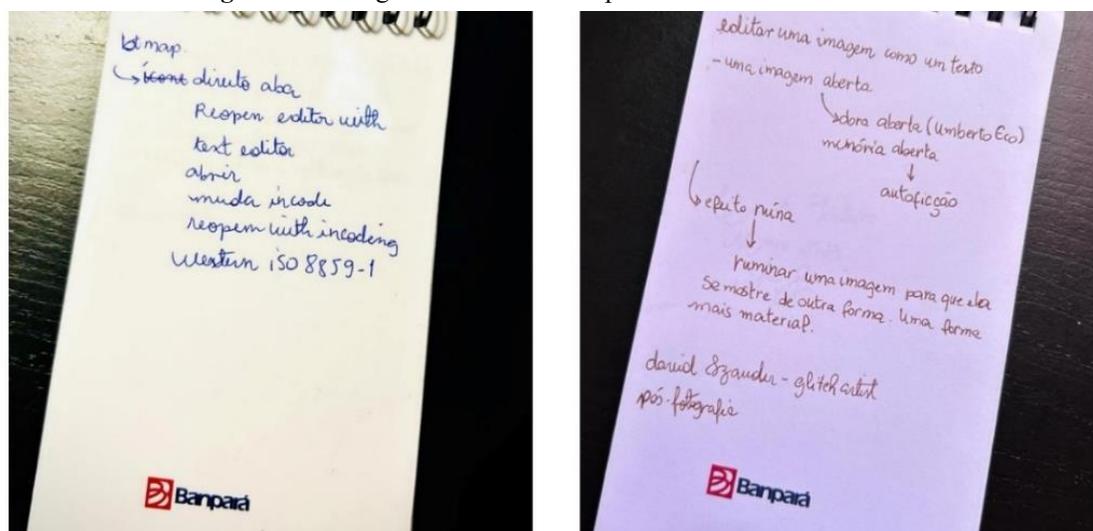
APÊNDICE A – Prática de produção de uma imagem *Glitch* através da técnica de Autoficção Experimental por *Databending*

Ao pesquisar sobre maneiras de criação de imagens “*Glitchadas*” encontrei um arquivo pdf que me levou a um site de artistas que traçam experimentos com tecnologias diversas em ambientes virtuais. O arquivo a que tive acesso está em inglês e continha apenas 6 páginas. *Signal Culture Cook Book (primeira edição)* é um livro que reúne diversos artistas experimentais de novas mídias e tecnologias para falar sobre suas obras e em alguns momentos, descrever seu processo de criação. O livro, em formato pdf (completamente digital), pode ser comprado por um valor de doação ao grupo de residências e experimentação chamado *Signal Culture*, que se mantém desde 2014 com sede nos EUA.

As 6 páginas que tive acesso me guiarão aqui para também demonstrar essa produção que tem como objetivo a corrupção de alguns dados no arquivo binário da imagem digital e assim criar uma imagem a partir de uma cópia digital feita do acervo de fotografias que estavam no cartão de memória da câmera *cyber-shot* da minha mãe. Essa breve descrição é, de maneira resumida, o que acontece para o desenvolvimento de uma imagem com efeito *Glitch*, esse tipo de processo também chamado de *Glitch Alike*, que Gazana (a partir das reflexões de Moradi em sua dissertação *Glitch Aesthetics* de 2004) esclarece como um *Glitch* desenvolvido intencionalmente.

A seguir trago imagens das minhas primeiras anotações sobre o passo-a-passo seguido para o desenvolvimento de imagens dos *glitch*.

Figura 49 – Imagens da caderneta de processo em Maio de 2023.

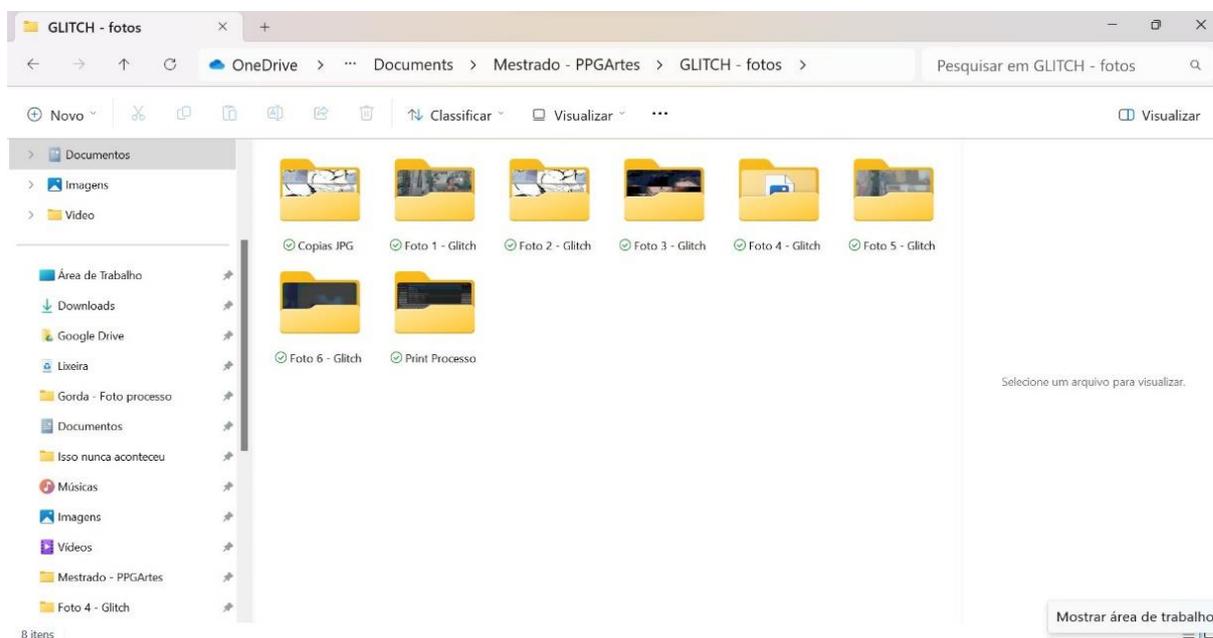


Fonte: Arquivo pessoal

Como observado descrito na caderneta fotografada, as instruções que sigo para o desenvolvimento das imagens “*Glitchadas*” são direcionadas para imagens a serem desenvolvidas todas em ambiente virtual. Antes de iniciar todo o processo é necessário ajustar o ambiente do computador para execução das imagens, para isso 2 programas (software) devem ser instalados: *Paint*, um programa de edição de imagem e desenho; e o *Visual Studio Code*, esse último é onde realmente adicionei os textos para gerar imagens *Glitch*. Isto posto, executei outros passos:

- a) Descarreguei os arquivos do cartão de memória em uma pasta no computador onde fiz todo o processo. Essa pasta é a **pasta raiz**. Cada vez que eu usei uma imagem/arquivo digital para ser trabalhado, acessei os arquivos nessa pasta. É nela que estão os arquivos originais; A partir dela posso ou abrir o mesmo arquivo em várias versões ou sempre que for trabalhar em um arquivo digital, criar previamente cópias do mesmo para desenvolver a imagem que pretendo. Isso varia conforme o fluxo de trabalho de cada pessoa.

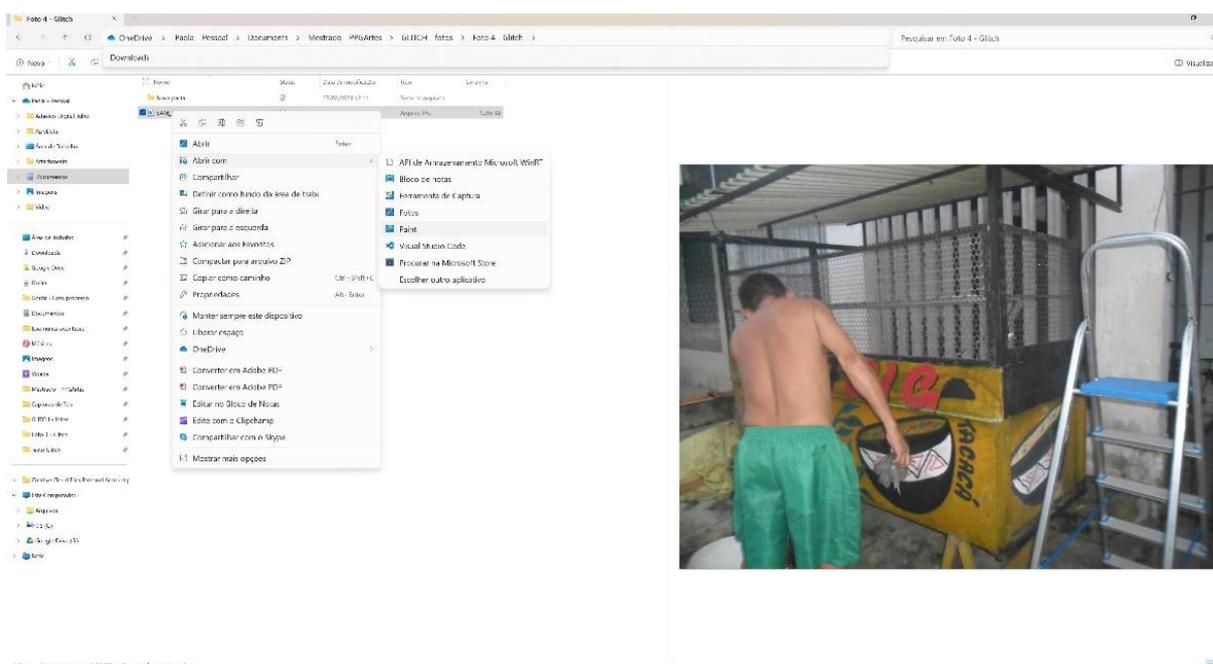
Figura 50 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.



Fonte: Acervo da autora.

- b) Criei uma pasta onde ficaram as versões de imagens em bit.map e .JPEG. Nessa pasta estão todas as versões das imagens desenvolvidas, além de estar nesta mesma pasta outra pasta com nome **Texto Glitch**, onde acrescento os prints das telas do software **Visual Studio Code**, cada imagem desenvolvida tem de 1 até 4 telas de texto de inserção no arquivo binário;
- c) Depois que escolhi uma imagem/fotografia digital para desenvolver o *Glitch*, foi necessário abrir este arquivo de imagem no programa *Paint*, após abri-lo, **Salvei como** arquivo **.bitmap**; Aqui a escolha pode ser por tamanho de compressão da imagem: .bitmap 12 cores/ .bitmap 16 cores ou .bitmap 24 cores. (Essa escolha altera não só a apresentação da imagem, superfície, como também o arquivo binário, a parte do texto que representa a imagem para o computador)

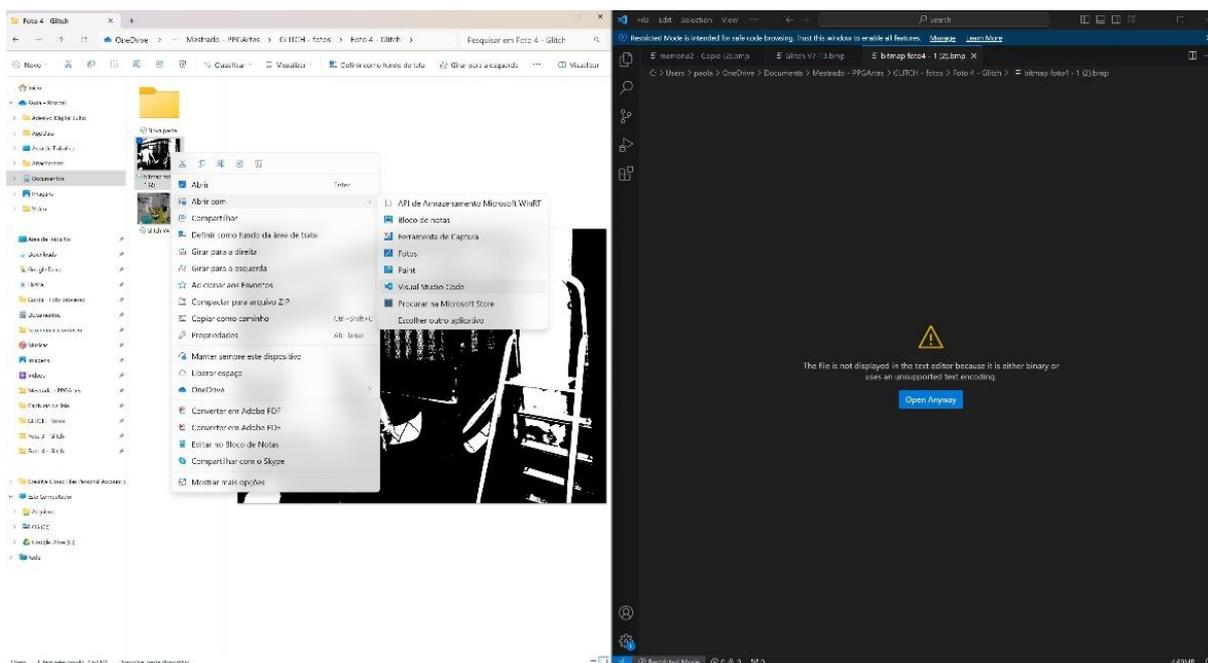
Figura 51 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.



Fonte: Acervo da autora.

- d) Após isso foi necessário abrir a imagem salva em arquivo .bitmap no programa **Visual Studio Code**. Acessei a pasta onde a imagem foi salva, cliquei com o mouse na imagem com o cursor direito e cliquei em **Abrir como** no programa **Visual Studio Code**;

Figura 52 – Print da tela do computador durante o processo em Janeiro de 2024.

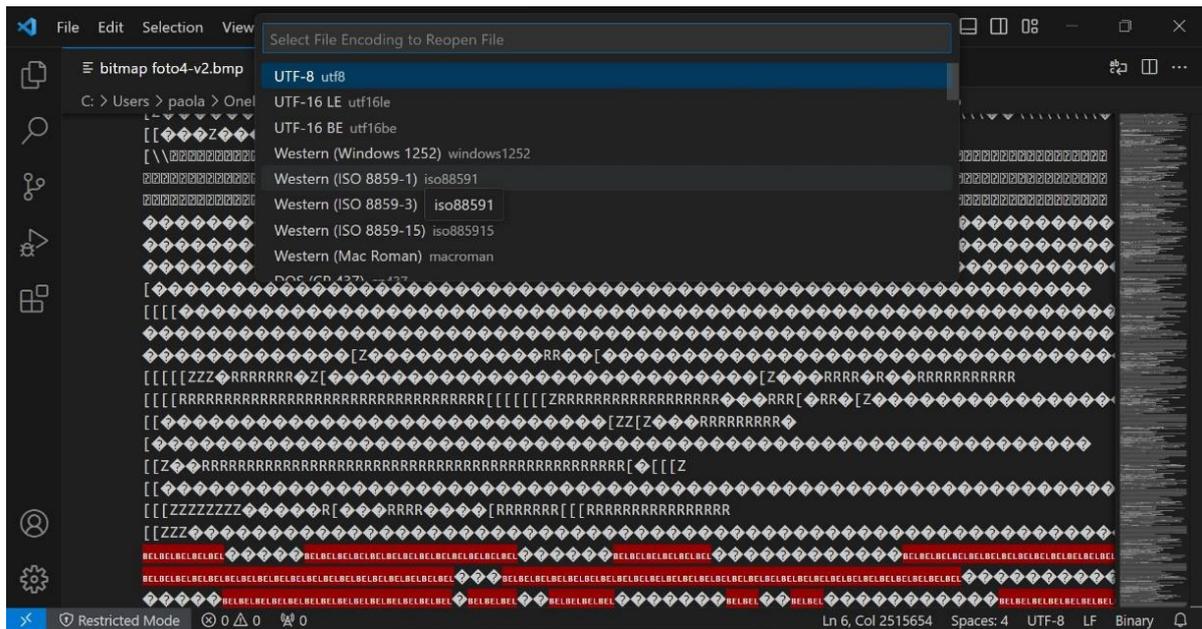


Fonte: Acervo da autora.

e) Quando o programa **Visual Studio Code** abriu foi necessário fazer uma breve configuração: Depois de abrir o arquivo de foto, a tela do Visual Studio Code não mostrou a imagem ou o segmento de texto, no meio da tela apareceu uma caixa de diálogo escrita **Open Anyway**, cliquei e após isso, cliquei na opção que apareceu acima escrito **Text Editor**. Nesse ponto, o arquivo de texto preencheu toda a tela, mas ainda assim com muitos erros visíveis (perceptíveis por estarem grafados de vermelho). Para alterar isso foi necessário mudar o *Encoding* da linguagem usada, de **UTF-8** para **ISO 8859-1**;

Figura 53 – Print da tela do computador durante o processo, Visual Studio Code, Janeiro de 2024.

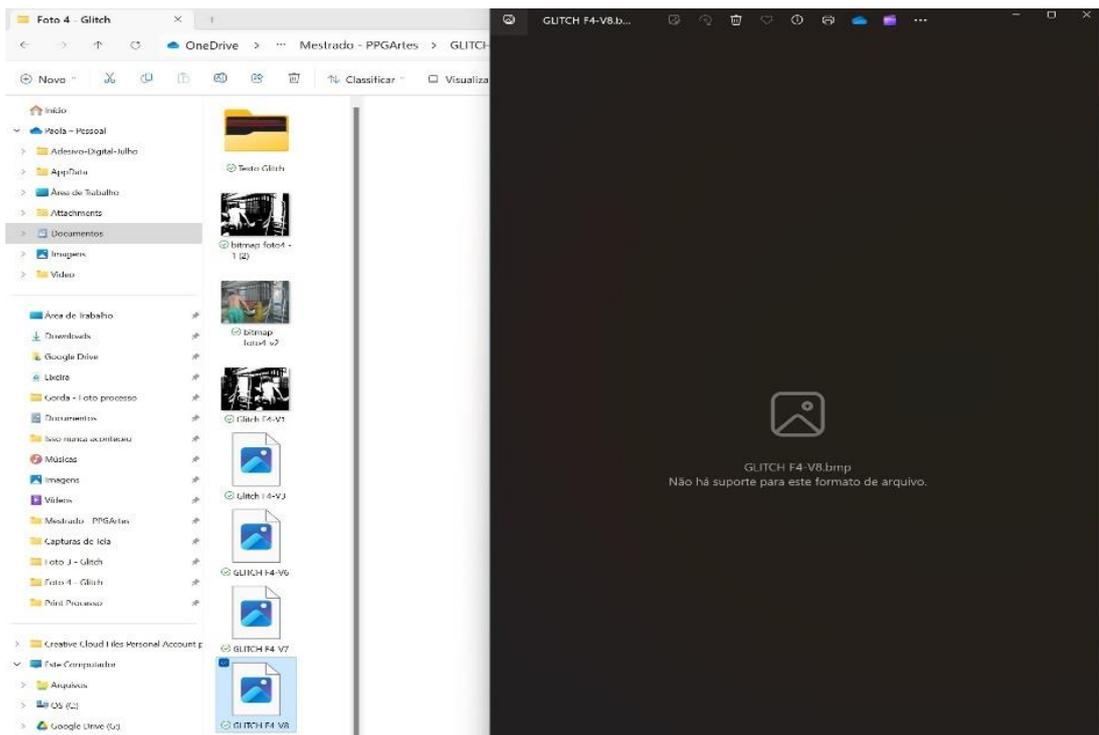
Figura 55 – Print da tela do computador durante o processo, Visual Studio Code, Janeiro de 2024.



Fonte: Acervo da autora.

- f) Ao modificar o arquivo binário da imagem, representado como texto, foi preciso ter cuidado ao inserir textos completos ou trechos, definindo cuidadosamente onde inseri-los e o que poderia ser removido do arquivo. Percebi que dependendo da alteração é possível que o arquivo aberto, após a alteração e assim que seja salvo, não consiga mais ser acessado virando assim um **arquivo corrompido**, como visto na imagem abaixo:

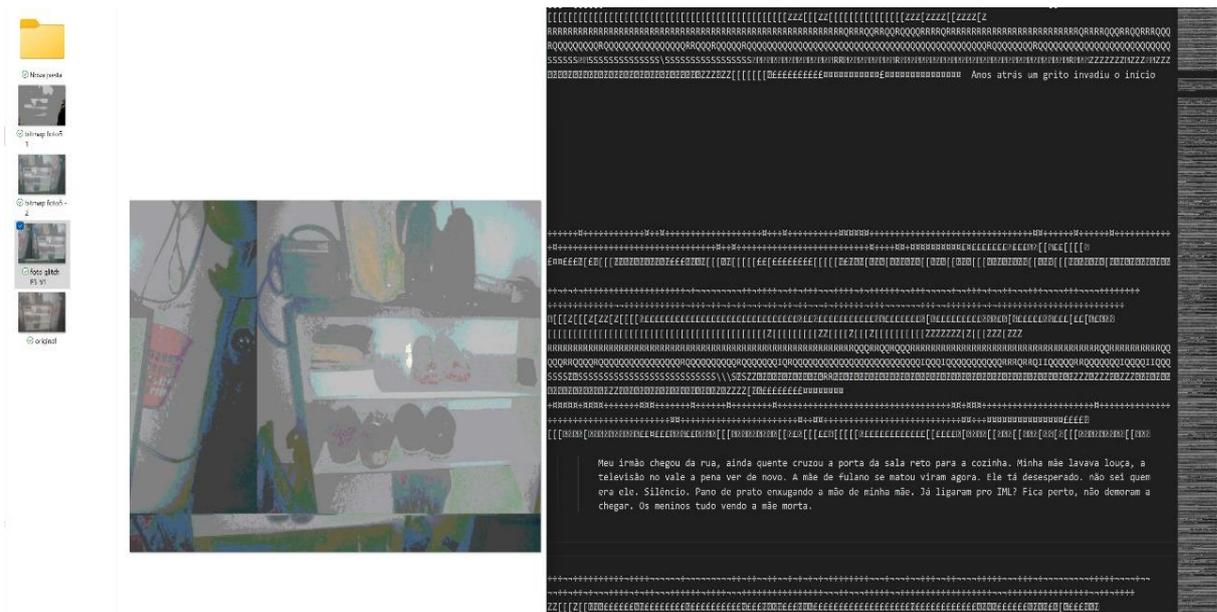
Figura 56 – Print da tela do computador, arquivo com falha, Janeiro de 2024.



Fonte: Acervo da autora.

- g) Após as devidas alterações e inserções que fiz nesse arquivo de texto, foi necessário **Salvar como** arquivo **BMP** (opção que aparece automaticamente quando clicamos para salvar o arquivo). Só neste momento foi possível ver como a imagem ficou e qual a possível alteração foi feita na imagem, que tipos de *Glitches* aparecem na superfície dela.

Figura 57 – Print da tela do computador durante o processo, arquivo com falha, Janeiro de 2024.



Fonte: Acervo da autora.

As imagens desenvolvidas num processo de *Glitch Alike*, como expresso anteriormente formam dípticos, trípticos e polípticos a depender do número de inserções de texto no arquivo binário do texto.

APÊNDICE B – Textos autoficcionais usados como inserção nos arquivos binários das imagens para criação das imagens “Glitchadas”.

Fluxo 1

A gente tava tudo na sala, aí tu apareceu de repente com teu irmão assim segurando no colo, pesado, fazendo um esforço me olhou e disse “Toma”, teus irmão saíram correndo pra ver o que tinha acontecido. Tu tinhas só 4 anos, ele tava no berço dormindo, era alto não tinha como, mas tu me disseste que ele te pediu pra sair. Ele tinha dias de nascido. É, e o mais incrível é que teu irmão não chorou, ele não caiu, não teve nenhum machucado. Te lembra disso não, né? Lembro só dele me chamando.

mãe, boca. pai, orelha

Sempre tinha, depois de certas brigas, uns murmúrios. Questões que envolviam dinheiro, sempre a ausência dele. Contas pra pagar, falta de dinheiro, tudo amarrado com uma imposição. Tu sempre só ouves o que tu queres. Silêncio. Sempre, sempre, sempre é o que tu queres!

Na viga principal da casa

Anos atrás um grito invadiu o início da tarde, rompeu o amarelo quase laranjado do sol de 3 e meia. Veio da rua, passou pela casa e seguiu. Meu irmão chegou da rua, ainda quente cruzou a porta da sala reto para a cozinha. Minha mãe lavava louça, a televisão no vale a pena ver de novo. A mãe de fulano se matou viram agora. Ele tá desesperado. não sei quem era ele. Silêncio. Pano de prato enxugando a mão de minha mãe. Já ligaram pro IML? Fica perto, não demoram a chegar. Os meninos tudo vendo a mãe morta. Alguém tirou ela de lá? Não pode, tem que investigar. Ia se matar. Sabiam? Nem triste estava. Não vejo faz tempo. Era simpática a vizinha... Será se ele traiu ela? Os filhos grandes já... Se fossem pequenos, os filhos, o desejo de pôr fim na vida era ali? Era o desejo de fugir, acabar, sumir que espreitava, rondava a casa quando ela ficava só. Nunca curou desde o nascimento da primogênita? Depois mais um, aí

outro. Três crianças, a vontade de ir embora aumenta, mas são 8 pés fincados no chão da casa que te prendem?

Catarro preso

Uma tina preta feita de pneu velho de caminhão é bem grande pra uma criança de 5 anos com catarro preso no peito que precisa ficar em banho de ervas para que o corpo expulse a febre e o catarro que ela não sabe sozinha jogar fora. Tem que ensinar essa menina a cuspir! Vai ficar aqui enquanto eu lavo roupa. O quintal era um mundo, dava na casa dos vizinhos. Compartilhado. Um limoeiro, a fossa tapada ficava no meio, um galinheiro e uma gravioleira. O cheiro das graviolas amadurecendo em ponto de suco mais tarde. Limoeiro machuca, tem espinho. Água morna, folhas. em mim. a mãe boa lava a roupa, se molha sempre, abaixa pros baldes com roupas, muita roupa.

Flâmula na porta

a casa era azul, ou era o céu? Talvez a roupa de alguém que veio pro velório. Minha mãe me trouxe. Ela fez isso porque o namorado terminou com ela. curioso ver o pais sem chorar. Cansados, será? Visitas de curiosos em ver. Qual a sensação de perder alguém? perdas me dão a sensação de encontro em algum ponto ou lugar, Mas não acho que ela fez isso pra ser encontrada. Depois do ato, sinto que perdeu o nome, virou alcunha, uma expressão que dizia o que tinha feito e por quem, não mais seu nome. Chegaram as mulheres do devocional, certeza vão cantar esperança de dias melhores, redenção e uma mão estendida do cosmos, daquele que não entendemos pois não temos direito a isso. Sempre se dizem "tem coisas que não são nós dado o poder de compreensão". Bobagem. A rua tá movimentada. carros, caminhões, ônibus lotados, ar quente, sol de 10 da manhã, Muitas crianças estão na escola. não sei por que não estou. A porta de madeira é a única entrada, de pessoas e de luz. lá eu sei que tem um corpo e várias pessoas perto. Não lembro de flores, mas deve ter pois sempre tem. O chão batido, madeira de lei, renda e poeira. Vamos pra casa, ela sai de dentro de onde não entrei. Segue a rua com asfalto cinza, em algum momento tirei a chinela e senti áspero e quente o chão preto-cinza na planta dos pés, Cercou todo os sentidos do pé, limpo na pele a sujeira de curiosidade.

Ixe! Cachorro mija aí, menina! Chegando em casa vai já tomar banho! Não pode ficar em casa assim, viu? Faz mal. A gente carrega muita coisa de velório, diz.
