



1025 Gwile

Torre Eifel

Google

ENSAIO DE EXPANSÃO
ATRAVÉS DE OLHOS
EMPRESTADOS

ENSAIO DE EXPANSÃO ATRAVÉS DE OLHOS EMPRESTADOS

MEDIAÇÃO, IMAGEM E MODOS ESPECULATIVOS
DE EXPERIÊNCIA

RICARDO SERAFIM

Relatório de Projeto

*Ensaio de expansão através de olhos emprestados:
Mediação, imagem e modos especulativos de experiência*

Mestrado em Artes Plásticas - Intermedia
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientação: Cristina Mateus
2025

*Aos meus pais, e a toda a minha família, por tornarem tudo
isto possível.*

Aos amigos, que deram sentido e alento à viagem.

*A todos os professores que me souberam ver, e que
partilharam comigo esta visão.*

*À professora Cristina Mateus, pelo acompanhamento e
orientação.*

*À Patrícia, ao Tiago e ao Norberto, por ajudarem na
materialização destas ideias.*

A mim, pela crença.

Resumo

Esta investigação parte de uma prática de errância para questionar o modo como se constroem formas de presença a partir da ausência. A experiência suburbana de caminhar sem destino definido abre espaço para compreender o movimento como gesto de invenção do lugar. Esse impulso transforma-se numa atenção às materializações do desejo de estar noutros sítios, seja através de imagens, restos ou objetos que dramatizam viagens não realizadas. O interesse desloca-se assim do testemunho direto para o rasto e para a ficção de presença.

Na passagem para o ambiente digital, plataformas como Google Street View, webcams públicas ou arquivos colaborativos tornam-se novos territórios de exploração, e o corpo imóvel dá lugar ao olhar navegante, que se detém em falhas, sombras e glitches. Estes resíduos técnicos revelam os limites de um arquivo que se pretende total e, ao mesmo tempo, expõem zonas de indisciplina visual. A prática consiste em selecionar, reenquadrar e reinscrever esses fragmentos, experimentando a possibilidade de devolver-lhes densidade crítica e poética.

Ao lidar com imagens que não produzi, surgem questões éticas inevitáveis: quem aparece, com que consentimento, e em que condições posso reativar esses materiais? Em vez de apagar marcas técnicas ou autorais,

procuro assumi-las como parte constitutiva da imagem, tornando visíveis as camadas de mediação que moldam o olhar. Este gesto posiciona a apropriação não como consumo, mas como relação: um modo de acolher vestígios anônimos e expor a tensão entre partilha e extração.

A investigação articula, neste percurso, duas forças complementares. Por um lado, a consciência da finitude, e da impossibilidade de ver e viver tudo; por outro, o impulso contemporâneo de expansão e acumulação, presente tanto no scroll incessante como na ambição de arquivar o planeta inteiro. A prática artística situa-se nesse intervalo, recusando tanto a promessa de totalidade como a nostalgia da experiência direta. O que emerge é uma poética da atenção ao resto e à falha, onde a atenção funciona como exercício crítico, que suspende automatismos, habita ausências e devolve responsabilidade ao gesto de ver.

Imagem
Mediação
Deriva
Apropriação
Arquivo

Abstract

This research stems from a practice of wandering in order to question how forms of presence are constructed out of absence. The suburban experience of walking without a defined destination opens up a space to understand movement as a gesture of inventing places. This impulse transforms into an attentiveness to the materialisations of the desire to be elsewhere, whether through images, remnants or objects that dramatise unrealised journeys. The focus thus shifts from direct testimony to the trace and to the fiction of presence.

In the transition to the digital environment, platforms such as Google Street View, public webcams or collaborative archives become new territories of exploration, and the immobile body gives way to a navigating gaze, one that lingers on glitches, shadows and failures. These technical residues reveal the limits of an archive that claims totality and, at the same time, expose zones of visual indiscipline. The practice consists in selecting, reframing and reinscribing these fragments, experimenting with the possibility of returning to them a critical and poetic density.

In dealing with images I did not produce, inevitable ethical questions arise: who appears, with what consent, and under what conditions can I reactivate these materials? Rather than erasing technical or authorial marks, I seek to

assume them as constitutive parts of the image, making visible the layers of mediation that shape the gaze. This gesture positions appropriation not as consumption, but as relation: a way of welcoming anonymous traces and exposing the tension between sharing and extraction.

The research articulates, along this path, two complementary forces. On the one hand, the awareness of finitude and the impossibility of seeing and experiencing everything; on the other, the contemporary impulse towards expansion and accumulation, present both in the incessant scroll and in the ambition to archive the entire planet. Artistic practice situates itself in this interval, refusing both the promise of totality and the nostalgia for direct experience. What emerges is a poetics of attention to the remainder and the flaw, where attention itself functions as a critical exercise that suspends automatisms, inhabits absences, and returns responsibility to the act of seeing.

**Image
Mediation
Dérive
Appropriation
Archive**

Sumário

Partir	19
FICÇÕES DE PRESENÇA	23
Habitar o intervalo	25
Onde o corpo não chega	35
Do alheio ao íntimo	39
Souvenirs como ficções de presença	49
Cartografias do não-vivido	57
DERIVAS DIGITAIS E MODOS DE PRESENÇA	61
Wanderlust digital	63
Plataformas e mediações	67
Da caminhada ao scroll	79
Da euforia à falha	83
Caderno de campo da deriva digital	93
Suspender o resíduo: práticas de intervenção	129
A experiência mediada	137
APROPRIAÇÃO, ÉTICA E MODOS DE VER	141
Questionar a imagem	143
Pós-fotografia, apropriação e arquivo	147
Voyeurismo e domesticação do olhar	153
Pós-autoria e inteligência coletiva	161
DO DESEJO DE TUDO AO PESO DO TODO	165
No limite do olhar	167
Finitude e FOMO	169
Do micro ao macro	175
Utopias e abismos	183
Ainda expandir	191
Bibliografia	195
Índice de figuras	199
Anexos	209

Partir

Ensaio de expansão através de olhos emprestados nasce de uma inquietação íntima: a vontade de estar noutro lugar que não aqui, e de experimentar paisagens e presenças que escapam ao corpo. Esse desejo, que poderia ser lido como pura insatisfação, é também motor de uma curiosidade genuína, de expansão e de imaginação. Desde cedo senti que o mundo se insinuava primeiro em imagens, antes de se tornar experiência, e foi a partir desse intervalo que a minha prática artística se desenvolveu, entre o corpo que não chega e a imagem que promete acesso, e entre a ausência física e as ficções de presença que se instalam através de souvenirs, fotografias, plataformas digitais ou arquivos partilhados.

O projeto que aqui apresento inscreve-se no campo alargado das artes plásticas contemporâneas e dialoga com questões críticas da cultura visual, tais como a saturação de imagens técnicas, a domesticação do olhar pelo turismo e pelos algoritmos, e as tensões éticas em torno da apropriação e circulação de fragmentos visuais. A pertinência desta investigação reside precisamente na tentativa de compreender como as imagens – de postais e objetos herdados a capturas do Google Street View – não apenas representam o mundo, mas criam condições de experiência e modos de habitar, mesmo à distância.

Parto, assim, de um duplo movimento: por um lado, uma deriva pessoal que explora os limites do corpo e da imaginação; por outro, uma reflexão crítica sobre os regimes de mediação que moldam a forma como vemos e recordamos lugares. A metodologia é híbrida, combinando práticas de recolha (souvenirs, objetos encontrados, capturas digitais), dispositivos de montagem (vídeo, instalação, escultura) e uma escrita ensaística que articula referências teóricas com o gesto artístico. Este cruzamento, permite que a investigação avance tanto pelo pensamento conceptual como pelo fazer material, construindo um campo especulativo onde ausência e presença, real e virtual, se contaminam mutuamente.

A estrutura do relatório acompanha esta deriva. No primeiro capítulo, *Ficções de presença*, exploro como imagens e objetos antecipam ou substituem o corpo, gerando geografias do não-vivido. No segundo, *Derivas digitais e modos de experiência*, descrevo a transição da caminhada física para o scroll, analisando as plataformas e as falhas que abrem espaço para outros modos de ver. O terceiro capítulo, *Apropriação, ética e modos de ver*, coloca em tensão as questões de autoria, voyeurismo e responsabilidade no uso de imagens alheias. Por fim, em *Do desejo de tudo ao peso do todo*, confronto a pulsão de acumulação e ubiquidade com os limites da finitude, interrogando os abismos e utopias que emergem da cartografia visual global.

O que proponho, em última instância, é pensar a expansão do olhar como um gesto simultaneamente poético e crítico, num ensaio através de olhos emprestados que revela tanto o fascínio pelas imagens quanto a necessidade de problematizar as condições em que elas nos são oferecidas.

FICÇÕES DE PRESENÇA

2



QUINTA DO CONDE

Habitar o intervalo

Cresci num lugar sem aura ou brilho particular: a Quinta do Conde, um aglomerado suburbano, anónimo e desordenado. Nele, o espaço sobrava, o tempo existia em excesso e poucas regras limitavam os movimentos ou desejos. A ausência de centros definidos ou referências claras fazia com que caminhar não fosse propriamente uma escolha consciente, tornando-se antes uma condição natural e implícita de ocupar aquele território.

Por vezes, era uma maneira de preencher o tédio; noutras, uma forma de habitar zonas marginais, onde certos comportamentos ou existências não-normativas encontravam refúgio nos interstícios do subúrbio. Caminhar transformava subtilmente o espaço, desenhando um rasto sensível que o tornava menos neutro. Cada trajeto, mesmo banal, era assim uma forma silenciosa de invenção, onde cada esquina dobrada e cada rua cruzada alargava os limites do que conhecíamos ou, pelo menos, da ideia de mundo que nos era dada.

Ao entrar no mestrado, trouxe comigo essa experiência ainda sem nome ou método, acompanhada apenas de inquietações vagas e o desejo de explorar possibilidades que não sabia como formular. Foi a partir dessa procura que, um dia, surgiu *You Are Here*: à saída da estação de metro da Trindade, no Porto, experimentei oferecer às pessoas

um mapa completamente em branco; uma folha de papel couché dobrada como os folhetos turísticos que prometem orientar o forasteiro. Quando alguém me perguntava o que eram, respondia simplesmente: "É um mapa", sem qualquer outro tipo de contexto, legenda ou norte.

A ausência de função prática gerava desconforto, tanto em mim como em quem o recebia; o objeto inútil deslocava a percepção do espaço para outro campo, abrindo-o à imaginação. A performance, registrada em vídeo¹, prolongou-se num expositor metálico, semelhante aos que sustentam brochuras em pontos turísticos, contendo cerca de cinquenta mapas vazios. Este dispositivo, subvertendo a lógica comercial, não procurava assim indicar o que a cidade *era*, mas antes insinuava aquilo que poderia *vir a ser*.

¹Video disponível em https://youtu.be/Vr9ZenWe_2U



3



4

A experiência do mapa em branco deixou-me a ressoar com a questão do vazio como espaço potencial: se o mapa abdica de indicar caminhos e se abre à imaginação, que outras formas poderia tomar esse vazio? De que modo se manifesta essa potência em objetos que não apenas representam, mas que encarnam, efetivamente, a ausência?

Foi nesse estado de suspensão que surgiu a oportunidade inesperada de experimentar a matéria e técnica do vidro soprado. O projeto *Poder Devir Mundo* explorou um vazio condensado, íntimo e quase microscópico. Nos volumes transparentes das peças que fui construindo, vi a possibilidade de conter mundos em latência. Produzi então pequenas campânulas de vidro que, ao contrário das suas versões domésticas, não continham qualquer objeto. Eram apenas luz, ar e a ideia de que ali poderia existir um mundo qualquer, ainda que invisível ou imaginado.

Cada peça, simultaneamente maquete e mundo, continha em si a ideia de lugar e, sendo objeto real, já *era* ela própria lugar. Bolhas, espessuras irregulares e pequenas distorções – resíduos do fazer – perturbavam a passagem da luz, dando corpo ao que ainda não acontecera.

As campânulas resultantes eram fragmentos sem narrativa; objetos que ficaram pelo estúdio, silenciosos e incômodos na sua transparência absoluta. Durante algum tempo, não sabia bem o que fazer com elas. Contudo, esse desconforto mostrava-se fértil: a cada vez que as olhava, lembrava-me continuamente de estar diante de algo em potência, sem necessidade de definição.







9

You Are Here e *Poder Devir Mundo* partilhavam assim desse impulso inaugural, ecoando o gesto primordial de quem, ao deambular por terras desconhecidas, aponta para uma clareira vazia no mapa e diz: *aqui, poderia acontecer qualquer coisa*.

Quando mais tarde li *Walkscapes*, de Francesco Careri (2013), encontrei um reconhecimento profundo daquela intuição inicial sobre o caminhar como ato capaz de inventar lugares. A esse processo, a leitura da Internacional Situacionista veio acrescentar outra camada, da deriva² enquanto gesto crítico (Internacional Situacionista, 1997), que desafia a rotina e propõe uma atenção radical ao que, normalmente, passa despercebido.

Mantive, contudo, uma reserva em relação a estas validações retroativas; não queria transformar o que tinha sido uma experiência aberta numa mera ilustração teórica. Aqueles primeiros gestos – o mapa em branco e as campânulas vazias – permaneceram simples e inconclusivos, e talvez por isso mesmo essenciais. Permitiam-me avançar sem pressa nem sentido pré-determinado, atento apenas ao que pudesse emergir pelo caminho. Aceitar o tempo aparentemente perdido, o gesto mínimo e a ausência de definição tornou-se assim numa forma subtil de resistência poética. Ainda não sabia exatamente o que procurava, mas começava a entender que esse não-saber era também uma forma valiosa de estar no mundo.

Esses inícios, tão físicos como conceptuais, ajudaram-me a reconhecer algo mais amplo: que se o corpo podia expandir o território através da errância, o desejo poderia igualmente projetar essa expansão para outros lugares, mesmo que nunca fossem realmente alcançados. O passo seguinte seria, então, compreender como esse desejo se projeta também na imagem. Como olhar para um lugar distante poderia tornar-se, em si mesmo, uma forma particular de habitar.

² A deriva foi formalizada pela Internacional Situacionista como uma prática de deambulação sem destino fixo, em que o indivíduo ou grupo se deixa guiar pelas atrações e encontros do espaço urbano, subvertendo os trajetos previstos pela cidade capitalista e estimulando uma nova percepção dos lugares.

Onde o corpo não chega

Desde muito cedo alimentei a convicção de que, algures na minha vida, percorreria cada recanto do mundo e tocaria com os pés todas as paisagens imagináveis. As imagens vindas de postais, documentários ou dos álbuns ilustrados lá de casa bastavam-me para acreditar que, mais cedo ou mais tarde, lá estaria eu, presencialmente, nesses lugares. A realidade quotidiana, porém, mostrou-se bem mais estática e local: o corpo ficou ancorado ao mesmo território, enquanto o desejo continuou a vagar nas fotografias.

Questionei-me: se a viagem efetiva pouco se concretiza, como posso satisfazer este desejo através das imagens que me são tangíveis?

Este impulso da viagem tem um nome antigo: *wanderlust*. O termo, de origem alemã (*wandern*, “vaguear/percorrer”, + *Lust*, “desejo/prazer”), entrou no inglês no final do século XIX, trazido pela literatura romântica de viagem, e permaneceu quase sem tradução noutras línguas. No meu trabalho, *wanderlust* designa essa sede inquieta de deslocação que faz o olhar partir antes mesmo do corpo, mesmo quando alimentada por imagens previamente interiorizadas.

Com o tempo, porém, a frustração de não poder estar em todo o lado ganhou um nome ainda mais específico no contexto da investigação: *onism*. Cunhado por John Koenig

(2021) para descrever a consciência de quão pequena é a porção do mundo que alguma vez poderemos experimentar, o termo revelou-se uma ferramenta útil para pensar o horizonte conceptual do meu trabalho. Koenig descreve-o assim:

“Right from the beginning, each of us has to confront a certain fundamental paradox: in order to be anywhere, you have to be somewhere. You have to confine yourself to just one body, inhabiting only one place at a time. This is the only perspective you’ll ever have, the only stretch of history you’ll ever get to see for yourself. Even though you may be lucky enough to serve as a witness to the universe, you’re cursed by the knowledge that you can only scratch the surface of it.”
(Koenig, 2021, pp. 38-40)

Essa consciência de limite – de estar sempre num lugar e não noutros – tornou-se, mais do que frustração, um motor sensível da minha prática. Percebi que, mesmo sem me deslocar fisicamente, certos lugares começavam a habitar-me: não pela experiência direta, mas pelas imagens e nomes acumulados ao longo do tempo. O passo seguinte seria compreender como essa atenção se transfere para os objetos, e de que modo eles também contêm, à sua maneira, geografias em falta.

Do alheio ao íntimo

Depois de perceber como o desejo de presença se projeta sobretudo nas imagens – postais, fotografias, nomes de lugares – começo a reparar que esse mesmo desejo também se deposita nos objetos. Se as imagens oferecem uma viagem antecipada ou substituída, os objetos transportam consigo uma materialidade diferente: chegam até nós com peso, textura e duração. São eles que, por vezes, carregam o mundo até ao corpo, mesmo quando os pés permanecem imóveis.

A palavra *souvenir* provém do francês *se souvenir* (“lembrar-se”) e popularizou-se, à semelhança do *wanderlust*, no século XIX, com a prática elitista do *Grand Tour*, uma viagem cultural em que jovens aristocratas europeus percorriam cidades como Roma, Paris ou Nápoles em busca de contacto com as raízes da civilização ocidental. Mais do que adquirir conhecimentos, tratava-se de trazer algo de volta: uma estátua, uma pedra, um mapa – qualquer objeto capaz de testemunhar a viagem e legitimar simbolicamente a presença. Embora hoje a mobilidade se tenha democratizado, algo desse impulso persiste; procuramos ainda trazer connosco o mundo, mesmo que apenas sob a forma de pequenos fragmentos encontrados ou adquiridos.

Neste contexto, o *souvenir* funciona como um artefacto de memória: um fragmento tangível que cristaliza a

experiência do viajante, valida a presença (o proverbial “eu estive aqui”) e simultaneamente domestica a alteridade. Na minha investigação, o souvenir opera antes como uma espécie de ficção de presença, remetendo para percursos que o meu corpo nunca chegou a cumprir.

Foi desse desfasamento que surgiu o projeto *De longe, para longe* (2022–2025), iniciado a partir de um ritual quase passivo: recolher maços de tabaco estrangeiros encontrados pelas ruas do Porto. Não existe uma procura ativa desses objetos; encontram-me mais do que eu os encontro a eles. Cada maço é marcado por sinais discretos: logótipos exóticos, advertências sanitárias em línguas diferentes ou selos fiscais provenientes de geografias distantes. São pequenos indícios de viagens alheias, circulações anónimas que me ultrapassam e que eu interrompo ao retirar esses objetos do lixo urbano.

No estúdio, esses fragmentos quotidianos ganham outra densidade, transformando-se em objetos de atenção prolongada que suspendem o seu destino descartável. Cada maço é feito em madeira de pinho, conferindo-lhe um peso simbólico e tátil que contrasta com a leveza efémera do original. Realizo também transferências fotográficas que acentuam o seu carácter transitório, interrompendo por instantes a lógica do desperdício. O gesto aproxima-se da lógica presente em *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), de Robert Smithson, onde estruturas industriais banais, tais como tubos, pontões e máquinas, são reconfiguradas como monumentos simbólicos. A ironia subtil desse gesto, longe de ser cínica, converte o banal em ruína futura, abrindo espaço a uma reflexão poética sobre o tempo e a obsolescência.

É esse mesmo tipo de desvio que procuro retomar, explorando uma arqueologia do quotidiano descartado. Os maços encontrados nas ruas, aparentemente neutros, transformam-se em vestígios simbólicos de circulação,

desejo e ausência. Ao contrário de proclamarem “eu estive aqui”, estas pequenas esculturas silenciosas reconhecem antes uma outra narrativa possível: *não estive, mas alguém esteve por mim*.

10



11



12



13





14

A partir deste gesto involuntário, começa a desenhar-se uma nova sensibilidade, que se expande posteriormente através de objetos herdados, impregnados de memória familiar e afetiva. Se nos objetos encontrados a viagem é anónima, na coleção familiar assume outra densidade, carregada por relatos e memórias transmitidas de geração em geração. É precisamente essa passagem, do encontrado ao herdado, que inaugura o projeto seguinte, orientado agora para objetos familiares que ampliam a tensão entre presença física e imaginada.

Esse novo ciclo materializa-se no projeto *All Within Your Reach*³, a partir de um conjunto de souvenirs domésticos, sobretudo ímanes turísticos acumulados ao longo de anos: alguns trazidos por mim, outros oferecidos, outros herdados. Frente à câmara, ensaio uma coreografia mínima, aproximando e afastando os ímanes sobre uma superfície metálica. O que me interessa é a forma como estes objetos orientam o olhar, padronizando, confirmando, e prometendo acesso.

Tal como os maços recolhidos no espaço público, também estes objetos familiares operam como resíduos de passagem transformados em vestígios de presença. Mas aqui a ausência ganha contornos mais íntimos, pois o que me chega assume contornos de herança afetiva e ficcional, feita de relatos transmitidos, nomes sussurrados e ligações emocionais que nunca se concretizaram em corpo.

Talvez o que procuro nestes fragmentos não seja tanto um registo do real, mas uma forma de lidar com a impossibilidade de estar em todo o lado. Através do lixo, do resto e da miniatura, projeto-me para fora de mim, na esperança de que o mundo, mesmo em falta, possa ainda ser habitado pela imaginação.

³ Vídeo disponível em <https://youtu.be/anCvp9aeVNw>



15

Souvenirs como ficções de presença

Quando recebo um postal do Grand Canyon, um íman de Macau ou um porta-chaves de Toulouse, não me chegam meras lembranças; chegam-me pedaços de mundo capazes de dramatizar, no espaço doméstico, a ausência de quem nunca lá esteve. Esses objetos funcionam como aquilo que Susan Stewart descreve como a função paradoxal do souvenir: autenticar um passado ou experiência remota, mesmo que nunca tenha ocorrido, e criar uma memória tangível sustentada pela narrativa e pela nostalgia (Stewart, 1993, pp. 136–139). Cada peça guarda o instante ritualizado em que alguém a escolheu, a tocou, a selou dentro de um pacote e a enviou na esperança de criar aproximação.

Num primeiro olhar, o gesto parece puramente afetivo, mas ele convive com a condição mercantil do próprio artefacto. Lucy Lippard, em *On the Beaten Track* (1999), discute precisamente esta tensão, mostrando como a cultura turística e os objetos a ela associados variam entre sinais de cuidado e formas padronizadas de mercadoria, fabricadas em série para alimentar um mercado de provas de presença. Ao filmá-los em planos de detalhe, deixo que o texto em ecrã, através de aforismos e slogans desviados, atravesse as imagens, sublinhando esse duplo estatuto, de presente íntimo e mercadoria genérica. Entre outras,





Tocar é subtitular o mundo.

21



surgem frases como *The Beauty of Simplicity* ou o desvio irônico de *What Happens in Vegas, stays magnetized*, que expõem a gramática publicitária colada ao objeto.

Receber um objeto torna-se, então, um ato de viajar pelas mãos de outrem: o cartão postal, o copo de shot ou o relógio de mármore remetem a experiências que não vivi diretamente, mas que se inscrevem na minha memória afetiva. Essa mediação faz surgir uma imagem mental, construída a partir de relatos, descrições e do próprio objeto, que substitui a vivência direta, criando um cenário intimamente performado a nível cognitivo. É sobre essa cena interna que repousa a verdadeira ficção da presença, pois a cada souvenir corresponde uma narrativa.

A tensão intensifica-se quando consideramos, com Jean Baudrillard, que vivemos numa ordem de simulacros em que o signo já não representa o real; antes, antecipa-o e substitui-o (Baudrillard, 1991, pp. 8–10). O souvenir não testemunha apenas uma viagem: encena-a. Recebo, portanto, uma ficção performada pelo objeto – um relicário portátil que legitima a minha pertença imaginária a um lugar não vivido.

O método de registo é frontal e económico: em frente à câmara, os ímanes são aproximados, alinhados e retirados numa coreografia mínima. A ausência de voz dá lugar a texto on-screen, onde o pensamento comenta o próprio olhar e amplia a cena. Esse dispositivo vídeo introduz assim uma segunda camada de ficção: se o souvenir procura atestar que *alguém esteve lá*, o meu gesto sugere que basta tocar e enquadrar para que a presença se insinue. O resultado é um jogo de espelhos entre memória, desejo e mediação técnica, no qual cada objeto invocado à luz da câmara se transforma numa oportunidade de acolher o mundo dos outros e, por um instante, torná-lo também meu.

Cartografias do não-vivido

É curioso como a imaginação trabalha sobre o desconhecido. Lugares nunca visitados instalam-se em nós através de imagens partilhadas e nomes carregados de evocação. Ao mencionar *Deserto do Sahara*, por exemplo, é provável que se forme no leitor, mesmo sem memória vivida, a miragem de dunas infinitas, calor brutal, caravanas, ou o silêncio imenso do deserto.

Este poder dos nomes é desconcertante: autonomizam-se da experiência direta e ganham vida própria, tornando-se lugares-paisagem. A imagem chega antes do corpo, mediada por filmes, fotografias, relatos ou mapas. A viagem começa, assim, não no movimento físico, mas num imaginário coletivo já sedimentado.

Nesta lógica de nomes-imagem, a simples menção de um lugar pode instaurar uma paisagem comum, revelando tanto a força quanto os limites da experiência mediada. Nunca estive no Sahara, mas conheço-lhe o nome, a forma e a ficção de presença que esse nome transporta.

Essa antecipação imagética – o modo como certos lugares nos são entregues antes mesmo de os conhecermos – inscreve-se num contexto mais amplo de consumo visual. Como observa Susan Sontag em *Na caverna de Platão*, a fotografia converte-se em troféu e souvenir de viagem, atestando experiências e acumulando imagens

como provas de presença (Sontag, 2012, p. 18). Viajar, hoje, implica navegar por essa galeria pré-curada, onde aeroportos, redes sociais e brochuras oferecem um menu de vistas padronizadas que moldam antecipadamente o olhar do visitante.

John Urry descreve esse sistema como o *olhar do turista*: uma lógica visual que privilegia aquilo que já foi codificado como *imperdível*, reduzindo a experiência direta a um reencontro com imagens previamente certificadas. Mesmo antes de partir, o visitante já sabe o que deve ver, fotografar ou levar consigo, como se a viagem servisse apenas para confirmar um conjunto pré-existente de vistas emblemáticas (Urry, 2002, p. 129).⁴

O que me interessa não é o testemunho do lugar que foi, mas o rasto de um lugar que talvez nunca chegue a ser vivido. O souvenir, nesse contexto, deixa de ser prova e passa a ser vestígio, não tanto da viagem em si, mas daquilo que nela ficou por acontecer.

É precisamente nessa falta, nessa impossibilidade de totalizar o mundo pelo deslocamento físico, que os projetos que desenvolvi nesta fase encontram o seu núcleo operativo. Entre o corpo que não parte, a imagem que se antecipa e o objeto que ficciona, desenho uma geografia composta de ausências, a partir de mapas mentais escritos nas margens daquilo que nunca foi vivido, mas insiste em querer ser lembrado.

A próxima etapa da investigação desenvolve-se justamente a partir dessa ausência e expande-a para outro plano: o das plataformas digitais. Se até aqui o olhar se agarrava a objetos físicos investidos de desejo, será agora no ambiente virtual, saturado de imagens e promessas de presença, que se testará a possibilidade de encontrar, nas falhas dos arquivos planetários digitais, novos modos de ver, imaginar e habitar.

⁴ No início de *The Tourist Gaze*, Urry já sublinha que os lugares escolhidos para serem olhados resultam de uma antecipação construída e sustentada por práticas não-turísticas, como cinema, televisão, literatura e brochuras (Urry, 2002, p. 3).

DERIVAS DIGITAIS E MODOS DE PRESENÇA

Wanderlust digital

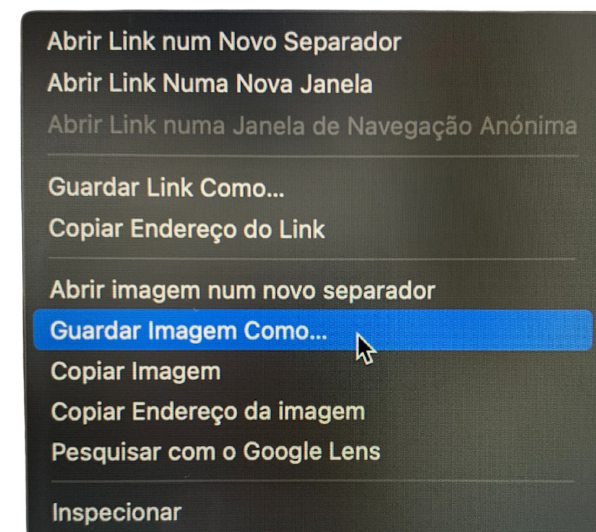
Talvez caminhar nunca tenha sido apenas uma questão de deslocação física. Desde os primeiros passos, tanto pessoais como de investigação, pressentia que o corpo transporta sempre desejos que o ultrapassam, por mais que percorra cidades reais ou tropece nas suas esquinas. Esta investigação começou precisamente por aí, pela intuição de que a expansão ultrapassa a geografia tangível e procura territórios que permanecem em constante mudança.

Foi então que, depois de várias derivas físicas, me encontrei sentado em frente a um ecrã, com os ombros imóveis e o olhar a saltar entre continentes num instante. Percebi que o onism, essa consciência incómoda de habitar apenas um corpo, não impede propriamente a aventura; desloca-a para outro lugar, abrindo-a a uma nova topografia feita de píxeis, latências e algoritmos que se reorganizam a cada clique.

Neste novo espaço, vaguear ganha uma outra forma, mais discreta e menos explícita, como se o movimento se transferisse do corpo para o olhar. Já não se trata de chegar propriamente a um lugar, mas de encontrar uma imagem específica – aquela que sei que já foi captada mas permanece invisível, exposta num arquivo semipúblico e, ainda assim, soterrada entre milhões de fotografias que talvez nunca sejam vistas.⁵

⁵ Há, aliás, uma poética singular no facto de que muitas destas imagens nunca cheguem a ser vistas por ninguém. São fotografias tiradas por máquinas (no sentido em que não existe um fotógrafo-sujeito, mas sim um carro que capta imagens automaticamente), para serem vistas sobretudo por algoritmos, ou por ninguém. Muitas destas imagens acabam rapidamente substituídas por novos mapeamentos; há um fluxo constante de informação que se torna invisível, ocultada, sem nunca ter um observador ou público real. Existe, assim, um universo de fotografias que habitam um vácuo estranho: são reais, mas só em potência, e talvez jamais tocadas pelo olhar humano. O próprio Google Street View permite viajar ao longo dos anos e visitar versões anteriores de uma rua, mas se já é improvável que alguém veja algumas dessas ruas hoje, quanto mais no seu passado.

Este capítulo começa exatamente nesse ponto de transição, da errância física para a deriva digital. As plataformas online passam a ser cidades imaginárias, onde o percurso é desenhado por compressões digitais, atrasos no carregamento das imagens e pequenos acidentes visuais que coleciono como matéria estética e crítica. Cada secção explora então uma dessas camadas. Algumas analisam a estrutura das plataformas digitais, enquanto outras observam aquilo que acontece quando o acaso interfere no controlo algorítmico.



22

Plataformas e mediações

Antes de adotar o percurso algorítmico que agora orienta grande parte do meu trabalho, passei por várias interfaces digitais, cada uma oferecendo modos específicos de ver e estar. Do Street View⁶ da Google ao ritmo calmo do WindowSwap, passando pela vigilância quase apática das webcams turísticas ou o passeio anônimo do Drive & Listen, percebi rapidamente que não se trata apenas do que cada plataforma mostra, mas sobretudo da maneira como molda a nossa atenção.

No Street View, sinto-me quase um topógrafo, com liberdade para desenhar percursos improváveis ou parar diante de falhas técnicas que revelam informações acidentais. A câmara panorâmica capta indiscriminadamente cenas quotidianas que escapam ao controlo: pessoas que reagem ao carro com um gesto rápido, discussões na rua, crianças a brincar, indícios de acidentes ou detalhes triviais como roupas estendidas e objetos esquecidos no passeio. A Google promove ativamente essa multiplicidade de registos, incentivando os chamados *Guias Locais* a partilhar o seu mundo com o resto do planeta, numa narrativa quase missionária de democratização do olhar, ainda que sempre filtrada por mecanismos algorítmicos.⁷

Ao contrário da fotografia tradicional, onde há sempre uma escolha entre o que fica dentro ou fora do

⁶ O termo *Street View* refere-se a um sistema de visualização de imagens panorâmicas em 360°, captadas ao nível da rua, que permite ao utilizador navegar virtualmente por cidades, estradas e caminhos. No caso da Google, essas imagens são obtidas por câmaras acopladas a viaturas da empresa ou a dispositivos móveis de utilizadores registados. Ao contrário das imagens de satélite (vista aérea), o *Street View* oferece uma experiência mais imersiva e pedonal, próxima da perspetiva de quem caminha.

⁷ Ao longo da minha prática no *Google Earth/Street View*, fui-me apercebendo de duas lógicas distintas de imagem. Por um lado, as imagens captadas pelos carros da Google: automáticas, sistemáticas, sem consentimento direto, mas com um certo grau de privacidade assegurado pelas identidades desfocadas. São imagens em que o sujeito não decide como se quer mostrar:

ele simplesmente aparece. Por outro lado, há as imagens submetidas por utilizadores: panorâmicas escolhidas, legendadas, emolduradas. Aqui, há autoria, seleção, vontade de partilha. Ambas coexistem na mesma plataforma, mas respondem a impulsos visuais muito diferentes.

⁸ *Photosphere é uma imagem panorâmica esférica a 360° captada por utilizadores, geralmente através de smartphones ou câmaras específicas, e carregada para plataformas como o Google Street View. Permite ao observador visualizar o ambiente em todas as direções a partir de um ponto fixo, simulando a imersão no espaço fotografado.*

⁹ <https://www.window-swap.com/>

¹⁰ <https://www.earthcam.com/>

¹¹ <https://www.skylinewebcams.com/>

enquadramento, aqui quase nada é excluído. O dispositivo panorâmico regista tudo, sem hierarquias evidentes, tornando o meu gesto de escolha num processo posterior de descoberta, emergindo das irregularidades, dos excessos ou das falhas técnicas.

Ainda assim, esta promessa de arquivo global é bem mais complexa. Com um olhar atento, o Street View e as photospheres⁸ permitem aceder a detalhes de quotidianos locais, incluindo zonas que noutros tempos estariam inacessíveis por barreiras políticas ou culturais. Porém, a própria ideia de cobertura mundial é marcada por grandes ausências, bastando pensar na exclusão (ainda?) de países como a China ou outros territórios.

O modo como dizemos “ainda não têm Street View” carrega, quase sem reparar, uma ideia de inevitabilidade, como se a expansão destas plataformas fosse um processo natural e imparável. Dou por mim a questionar: até que ponto não estou inconscientemente alinhado com essa visão de progresso e expansão tecnológica, onde o domínio da Google, Apple ou Meta surge como extensão lógica do mundo contemporâneo? Essa naturalização merece ser posta em causa, sobretudo porque tende a apresentar-se como neutra ou universal.

Se o Street View gera em mim uma sensação ambígua de ubiquidade, outras plataformas oferecem experiências distintas. O WindowSwap⁹, por exemplo, inverte o jogo: aqui não navego, permaneço. A janela está fixa, o tempo dilata-se numa quase imobilidade, e o olhar repousa. O que fascina é, muitas vezes, a banalidade do que se vê, e o conforto de não ter de decidir para onde olhar. Sou hóspede de uma intimidade alheia que não se esforça por me entreter, e talvez seja isso que me obriga a ficar.

Já as webcams públicas (EarthCam¹⁰, SkylineWebcams¹¹, entre outras) prometem ubiquidade em direto, mas oferecem sobretudo uma vigilância entor-

pecida, com um poder de escolha ilusório: a maioria dos locais disponíveis são turísticos ou hipervigiados, sujeitos a uma exposição constante. Muitos desses lugares já são alvo das fotografias dos transeuntes; as webcams acrescentam quase uma meta-imagem desses espaços. Ao observar este fluxo de imagens, sinto-me um operador do mundo, sentado na central de segurança de um centro comercial global, espreitando vidas alheias sem nunca poder intervir ou mudar o ponto de vista.

Por outro lado, Drive & Listen¹² leva o voyeurismo a um registo quase lúdico: torno-me passageiro universal, deslizando anonimamente pelas cidades dos outros, como se habitasse a pele de um Uber global. O som da rádio local e os ruídos da rua intensificam a ilusão de presença, mas o percurso continua decidido por outrem.

Entre estes extremos existe ainda um ecossistema de viagens mediadas – VirtualVacation¹³, Mapillary¹⁴, KartaView¹⁵ – cada qual com o seu contrato sensorial. Mapillary e KartaView distinguem-se por adotarem modelos abertos de propriedade intelectual (como a Creative Commons BY-SA)¹⁶, sugerindo caminhos de partilha que escapam, em parte, ao regime corporativo da Google. Uns retiram o volante, outros devolvem escolhas parciais, mas todos reafirmam que o dispositivo determina o que pode ou não emergir como acontecimento visual. A diferença está na margem de indisciplina que resta: até que ponto ainda posso tropeçar no inesperado antes de o algoritmo me devolver ao trilho previsto?

Neste sentido, cada plataforma molda não só a viagem possível, mas sobretudo o modo de olhar e de estar no mundo. No Street View mantenho algum controlo, escolhendo caminhos e decidindo onde parar. Nas restantes, entrego-me como espectador, operador distante ou passageiro de percursos traçados por outros. A minha prática artística foi-se formando precisamente nesta osci-

¹² <https://drivenlisten.com/>

¹³ <https://virtualvacation.us/>

¹⁴ <https://www.mapillary.com/>

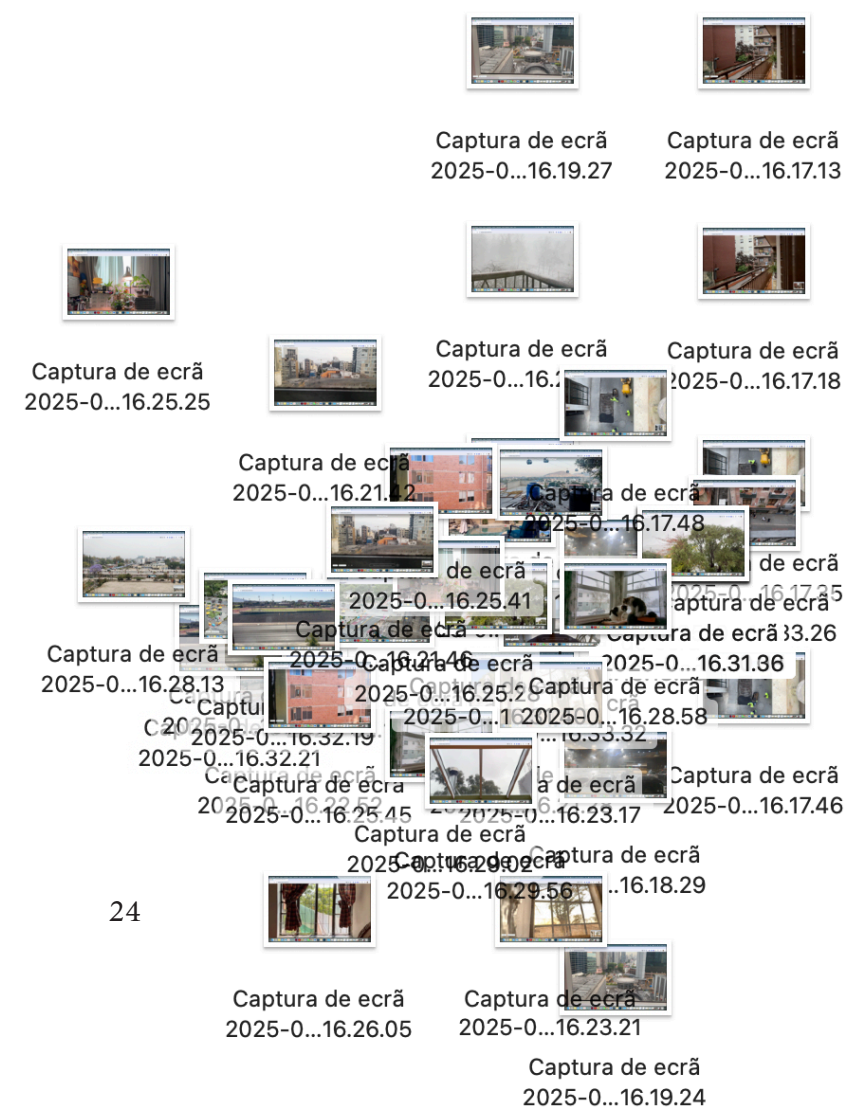
¹⁵ <https://kartaview.org/>

¹⁶ *A licença Creative Commons BY-SA (Atribuição-Partilha nos Mesmos Termos) permite a reutilização e adaptação de conteúdos, desde que o autor original seja creditado e que a nova obra seja partilhada sob a mesma licença. Este modelo promove uma lógica de partilha e circulação aberta, comum em contextos de código livre ou colaboração digital.*

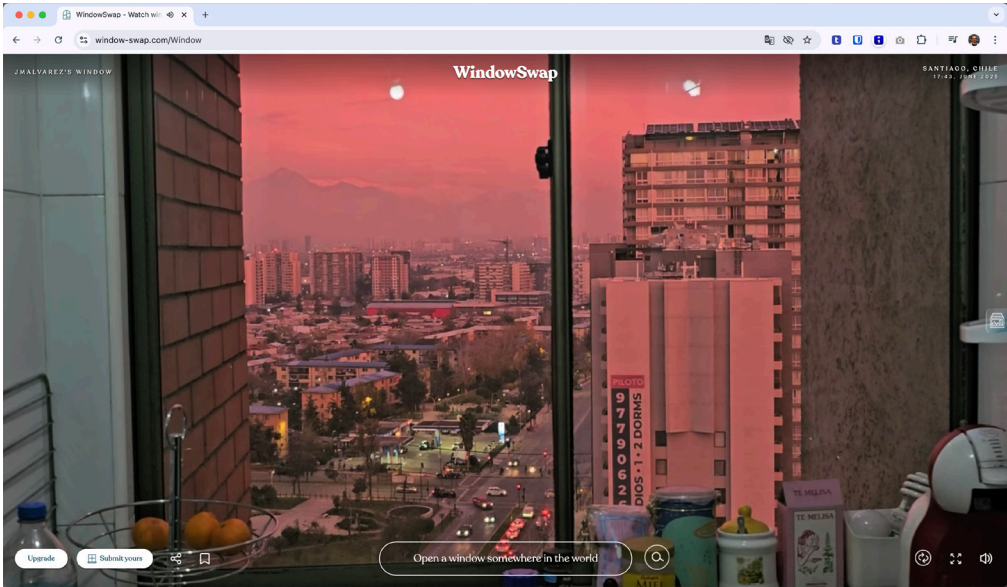


lação entre controlo e passividade, testando até que ponto consigo preservar uma mínima indisciplina visual dentro de ambientes altamente mediados.

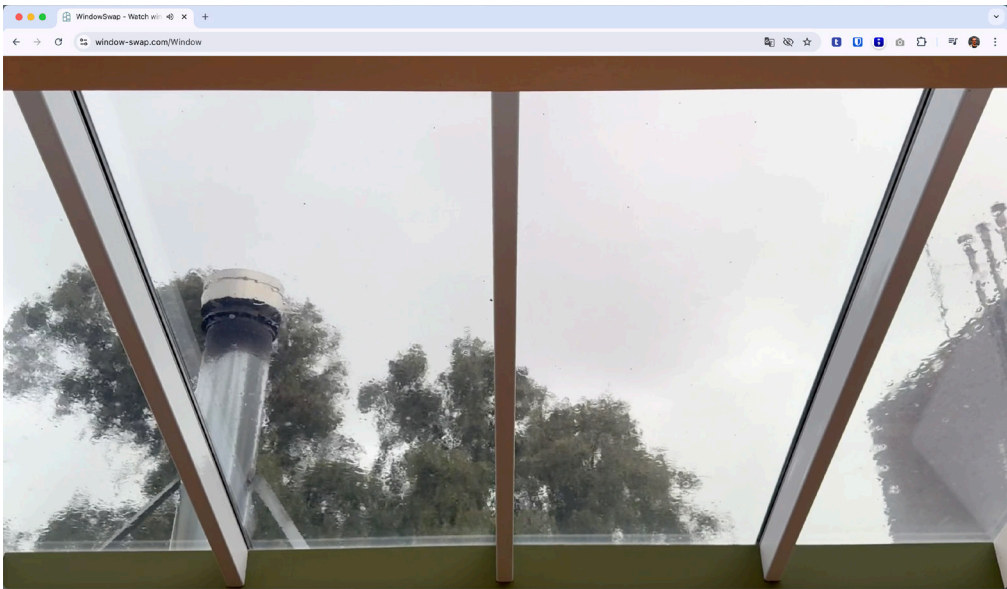
É por isso que, nesta prática digital, procuro prestar atenção às regras implícitas de cada plataforma, experimentando desvios ligeiros, movimentos laterais ou paragens imprevistas. É nesses desvios discretos que, por instantes, o mundo volta a ser estranho o suficiente para merecer espanto.



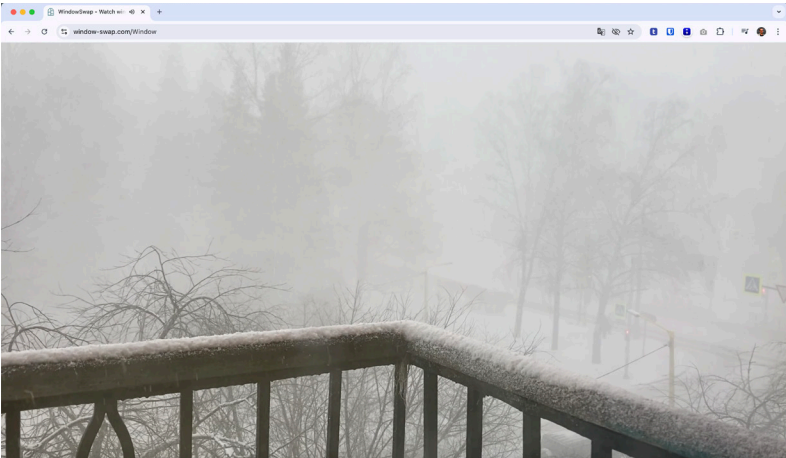
25



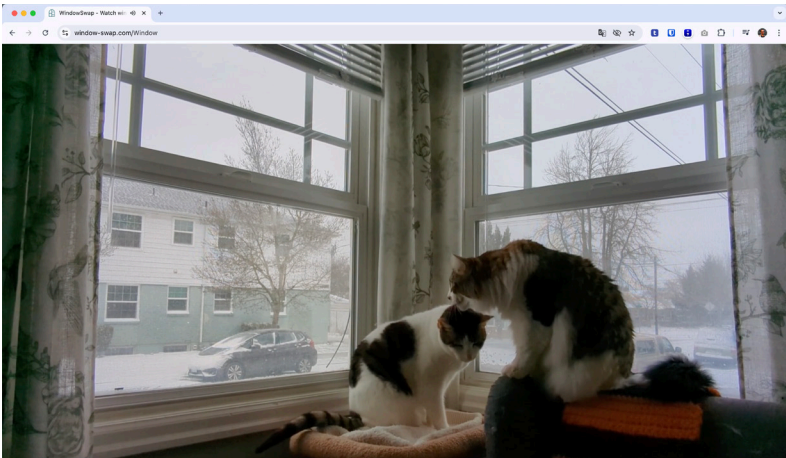
26



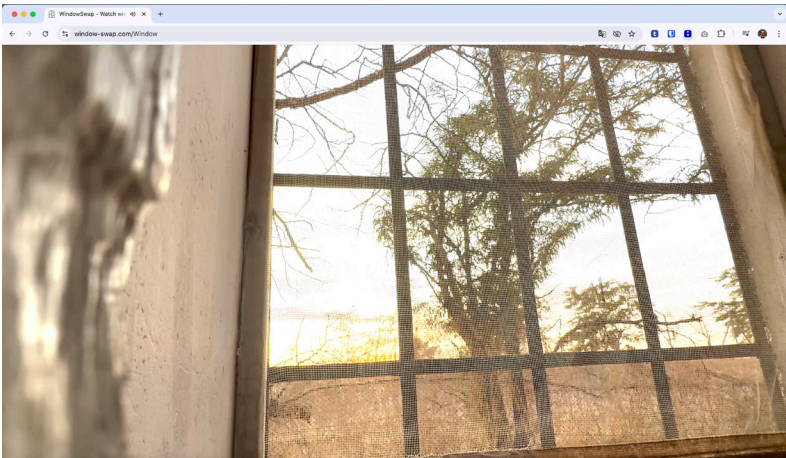
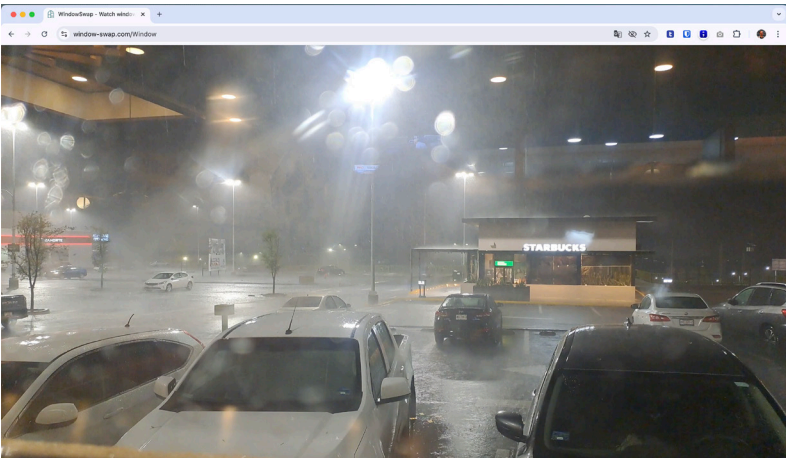
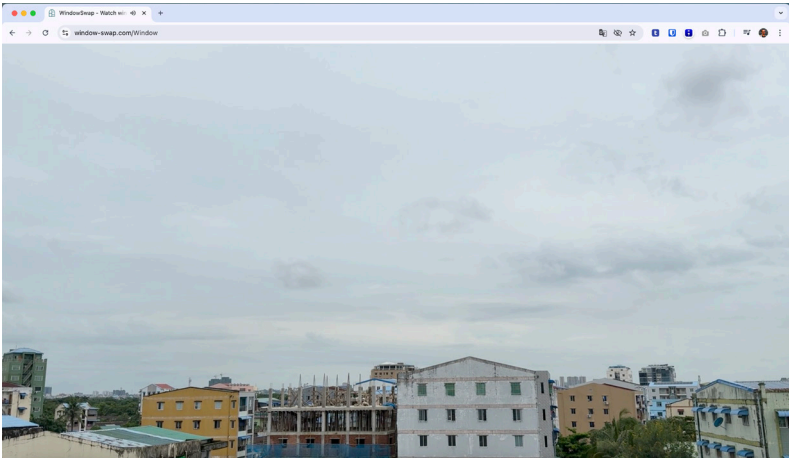
27



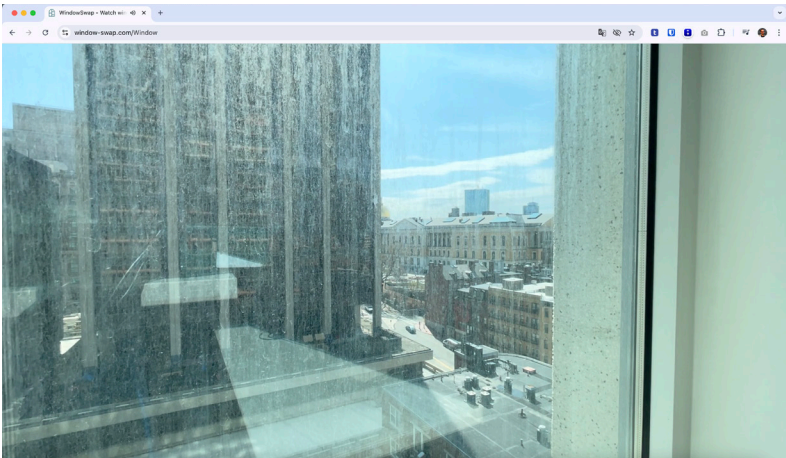
28



29



30



31

32

Da caminhada ao scroll

Depois de explorar as plataformas digitais, volto a atenção para o corpo e pergunto-me o que significa, afinal, deslocar-me sentado diante de um ecrã. Caminhar era antes um verbo cheio, que envolvia pulmões, a sola dos pés, cansaço e suor, tornando a atenção mais desperta e sensível. Quando entro para dentro do ecrã, o verbo contrai-se; os músculos permanecem imóveis, quase adormecidos, enquanto o gesto se reduz ao dedo que empurra o rato ou ao polegar que desliza sobre o trackpad. Apesar disso, sinto outra espécie de vertigem, feita de pequenos saltos bruscos, interrupções momentâneas e ligeiros atrasos no carregamento das imagens, que substituem a cadência regular dos passos físicos.

O que interessa perceber, neste ponto, é que esta forma virtual de passeio não é exatamente caminhar, nem tão-pouco ser transportado passivamente. Trata-se antes de uma experiência específica, em que o corpo fica imóvel mas a atenção se movimenta, fragmenta e recompõe percursos em escalas e velocidades impossíveis na realidade física. Não pretendo com isto simular o passeio real, mas criar outro tipo de movimento, influenciado diretamente pela interface tecnológica e pela mediação algorítmica. Talvez aqui o verbo não seja tanto *andar*, mas antes *navegar* ou *deslizar*, num terreno que oscila entre o acaso e a

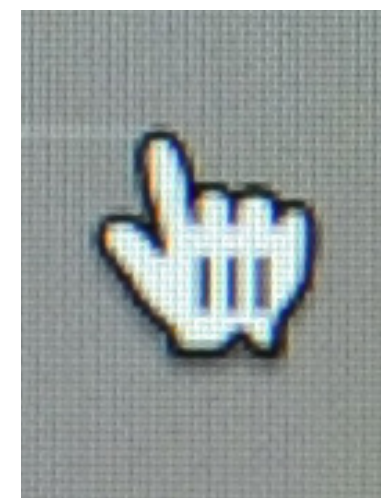
previsibilidade da máquina.

O tempo, antes linear, multiplica-se e fragmenta-se continuamente: avanço alguns metros, carrego um novo cenário, percorro quilómetros numa fração de segundo ou mudo repentinamente a estação do ano. O céu, na maior parte das vezes, permanece fixo num presente eterno e diurno¹⁷, como se alguém tivesse eliminado as variações temporais. Mas a cada clique posso ainda ser lançado subitamente noutra época, noutra luz ou noutra atmosfera. Esta descontinuidade obriga o corpo a encontrar um novo tipo de equilíbrio, quase como se a interface fosse um chão instável.

Há, no entanto, um preço a pagar. O cheiro das ruas desaparece, o ruído da gravilha sob os pés é substituído por um silêncio constante. Em contrapartida, ganho uma capacidade de ubiquidade impossível ao corpo físico: atravesso oceanos num clique, e o globo inteiro cabe no gesto breve de um duplo clique. Alguns poderão interpretar esta transformação como uma perda sensorial; eu prefiro encará-la como uma troca simbólica, em que abduco das texturas táteis em prol da possibilidade de um olhar ampliado, que atravessa fusos horários em segundos, acumulando fragmentos que, depois, se sedimentam em pensamento visual.

O scroll não substitui verdadeiramente a experiência física; antes estabelece uma ponte sensível entre aquilo que experiencio diretamente e aquilo que projeto mentalmente. Este gesto mantém viva a promessa de habitar múltiplos lugares, mesmo sabendo que nenhum deles me acolhe totalmente. Aceitar esta ambiguidade, e integrá-la na prática artística, tornou-se essencial, fazendo com que utilize o scroll não para imitar o passo, mas enquanto ferramenta de montagem visual, em que cada falha ou transição incompleta pode tornar-se, também, uma oportunidade de narrar o acaso.

¹⁷ Segundo as diretrizes oficiais para submissão de fotografias por parte de utilizadores, a Google recomenda que não se grave nem submeta imagens noturnas, ao pôr-do-sol, sob neve, chuva ou nevoeiro. O resultado é um mundo eternamente diurno, sem acidentes meteorológicos ou variações dramáticas de luz: uma seleção que reforça a ilusão de perfeição contínua.



33

Da euforia à falha

À medida que navego pelas camadas do arquivo global, instala-se uma sensação estranha, como se o mundo inteiro estivesse ali, pronto a ser percorrido e, ao mesmo tempo, irremediavelmente fora de alcance. Ruas, becos e territórios parecem caber numa só base de dados, continuamente alimentada por gigabytes de realidade adicional. No Google Street View, as coordenadas sucedem-se como páginas de um catálogo interminável, sempre acessíveis, mas nem sempre significativas. Basta, porém, deter a atenção com mais calma para notar pequenas irregularidades que expõem a fragilidade desta superfície total, onde cada falha revela, de forma discreta, a impossibilidade de captar plenamente aquilo a que chamamos mundo.

Permanece uma ambivalência nesta experiência. O corpo descansa imóvel, mas o olhar continua inquieto. A promessa de ubiquidade mantém viva a fantasia de alcançar tudo, mas convive com a melancolia de nunca sentir o vento, o calor ou o frescor de uma sombra. Cada movimento virtual é, por isso, duplo: traz a excitação de chegar a territórios longínquos e, ao mesmo tempo, a frustração de saber que nenhuma destas imagens devolve uma presença real.

Dou por mim a usar o tempo dos outros para somar ao meu. Cada imagem percorrida é um fragmento de tempo alheio – alguém caminhou, fotografou, carregou, e agora

eu acrescento a minha atenção para prolongar esse gesto. Que uso é este? Talvez não seja apenas um de apropriação, mas também uma repetição do paradoxo das próprias plataformas, onde acabo por consumir o tempo de outros para dar sentido ao meu, sabendo que esse sentido é sempre parcial e frágil.

Por vezes, questiono-me até que ponto não me torno eu próprio um revisor de conteúdos. Passo horas a filtrar, selecionar e descartar imagens, num movimento que oscila entre o gesto artístico deliberado e a repetição quase mecânica. Nesses momentos, aproximo-me das mesmas lógicas de exclusão, normalização e invisibilidade que critico nos algoritmos; a diferença é que, enquanto eles apagam para manter a norma, eu procuro valor até no que parecia ruído.

É aqui que a insatisfação começa a ganhar corpo. Às vezes basta um canto mal renderizado, uma sombra mal resolvida ou um nome ausente para revelar o limite irreparável desta suposta omnivisão. Quanto mais me aproximo, mais estranho se torna o ato: o mundo está disponível, mas permanece distante, recusando-se a entregar-se por completo. Não se trata apenas da falta de odores ou temperaturas – essas já sabíamos perdidas – mas algo mais subtil e difícil de nomear: talvez um peso real do vivido, ou a lentidão com que o corpo sedimenta a experiência.

Com o tempo, a euforia inicial foi-se, assim, transformando em crítica. Já não encaro o arquivo como promessa de totalidade, nem como ruína pronta a ser interpretada, mas antes como um espaço em aberto, onde nem todas as imagens revelam de imediato o seu potencial, sendo que algumas exigem demora, atrito, ou resistência. O que me atrai é a possibilidade de escavar ali dentro, insistindo até encontrar resíduos, hesitações e recortes que escapam à lógica da fluidez. São esses intervalos que me interessam, onde a imagem deixa de ser explicação, e passa a ser matéria para ver outra coisa.

Essa tensão revela também uma diferença fundamental entre regimes de imagem. Fotografias impressas, como qualquer objeto físico, obedecem às leis da entropia: rasgam-se, esbatem-se, perdem definição com o tempo; já as imagens digitais, mesmo armazenadas em servidores físicos, vivem segundo outra lógica. Não estando presas a um suporte único nem a um lugar fixo, podem ser copiadas, transferidas e replicadas indefinidamente, sem deixar à vista marcas de degradação. Neste caso, transforma-se menos o objeto do que o próprio regime de memória e de presença em que estas imagens se inscrevem.

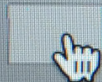
34





© 2025 Go

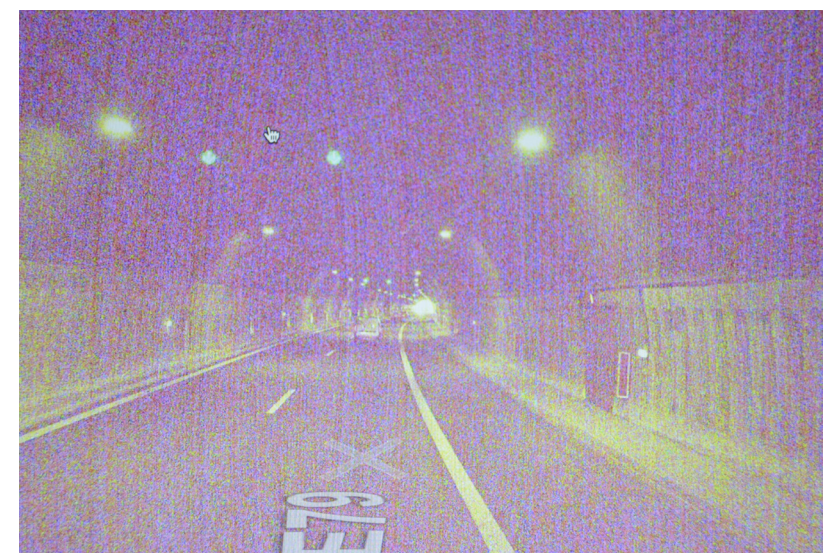
© 2025 Go



Cattleys St.

© 2025 Go

36



37

Caderno de campo da deriva digital

Ao longo das minhas explorações no Street View, comecei a reparar que certas imagens regressavam com insistência. Não eram propriamente temas definidos, mas padrões que surgiam de forma quase inevitável. A cada captura, ia-se formando uma espécie de caderno de campo involuntário, feito de coincidências e repetições, que me ensinava a olhar o arquivo de outro modo.

O primeiro desses padrões, e talvez o mais numeroso, é o momento em que alguém repara no carro da Google a passar e reage com um gesto. Há quem acene, faça sinais com as mãos, levante o braço, ou simplesmente sorria. Esses segundos são curiosos porque revelam uma viragem súbita de papéis. Em princípio, a relação é unilateral: o carro regista, a pessoa é registada, e muitas vezes sem o saber. Mas, quando alguém decide fazer um gesto, deixa de ser apenas objeto passivo e assume, por instantes, uma posição ativa. Há uma escolha, ainda que impulsiva, sobre como se quer aparecer na imagem. Essa decisão tem apenas alguns segundos de vida – o tempo entre reconhecer a câmara e ela desaparecer – e talvez por isso mesmo seja tão reveladora. O que se inscreve não é um retrato pensado, mas uma reação rápida, quase instintiva, à consciência de estar a ser visto. Não sabemos se essa inscrição foi consciente ou se se perdeu no acaso, mas fica a marca desse

encontro breve entre a máquina e o transeunte.

Outro conjunto de imagens que me interessa é o dos acontecimentos banais que escapam ao filtro da plataforma. Discussões, crianças a brincar, alguém a dar indicações, ou restos de uma ação insólita que acabou de acontecer: coisas que a Google não pretende necessariamente mostrar, mas que, por descuido ou rapidez do processo, ficam gravadas. Esses momentos são frágeis, porque podem desaparecer numa atualização seguinte. Já me aconteceu encontrar um acidente de viação registado ao acaso e, no mês seguinte, ver que a mesma rua já tinha sido reeditada e o episódio desaparecera. A neutralidade do arquivo é, afinal, uma ficção constantemente corrigida.

Também são recorrentes as já mencionadas falhas técnicas, tais como borrões automáticos que escondem rostos ou fachadas, costuras mal feitas entre fotografias, duplicações de corpos, sombras deformadas, ou edifícios voluntariamente desfocados pelos proprietários. Todas estas interrupções rompem a promessa de uma imagem total e deixam visível a imperfeição da própria tecnologia. O que à primeira vista parece apenas um erro técnico transforma-se rapidamente em matéria poética e, durante alguns instantes, a cidade deixa de ser uma maquete higienizada, revelando zonas de sobreposição e falha.

Por vezes, o que guardo é simplesmente a qualidade visual de uma cena: um enquadramento inesperado, um jogo de luz e sombra, uma rua iluminada pelo sol oblíquo. Não procuro o *postal*, mas reconheço que até um dispositivo técnico como este, ao registar tudo indiscriminadamente, acaba por produzir composições com uma força estética própria.

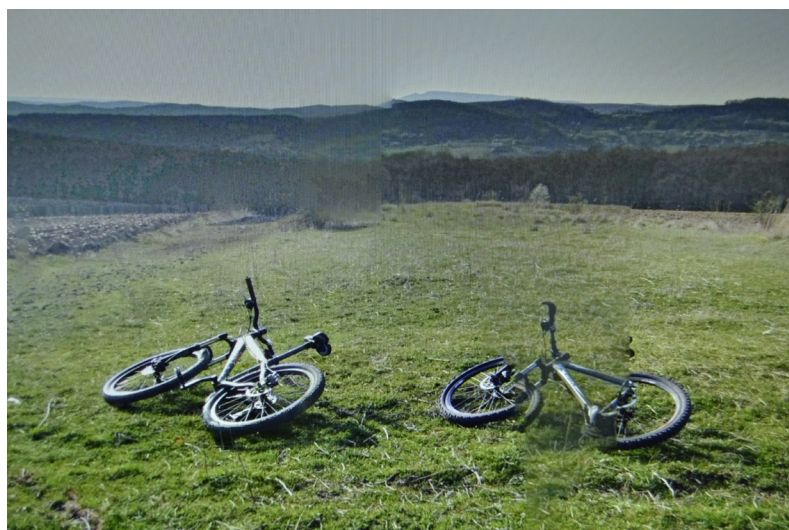
Noutras ocasiões, é a própria interface que se infiltra no campo visual. Setas, nomes de ruas, pinos suspensos no ar, o cursor do rato que se grava na captura de ecrã. Esses elementos lembram que não estou a ver diretamente

o mundo, mas a navegar num mapa operável, onde a experiência já vem mediada por instruções e comandos.

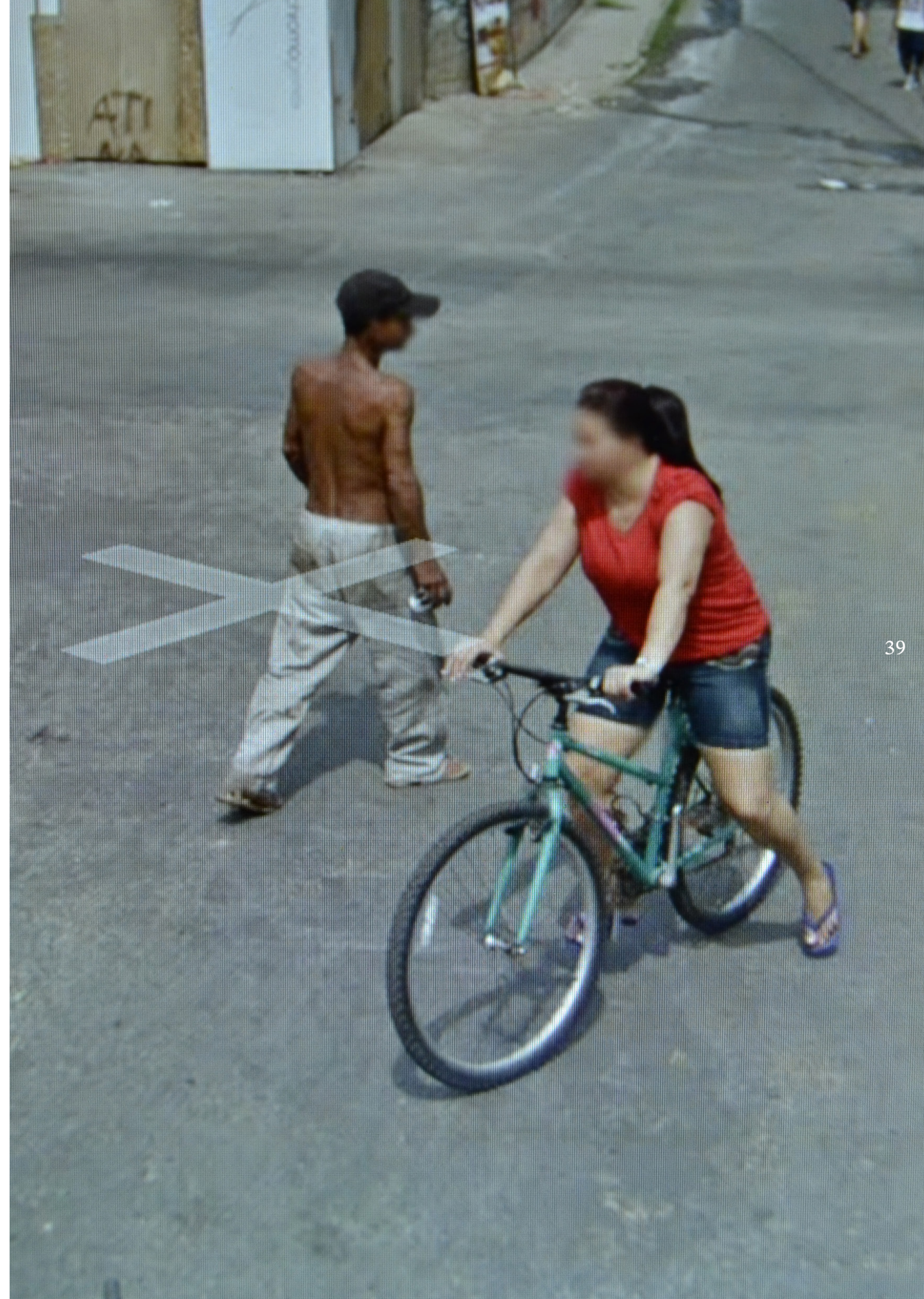
E, finalmente, há o conjunto de detalhes que falam de usos do espaço público: brinquedos alinhados no passeio, piscinas improvisadas à porta de casa, roupas estendidas de maneiras pouco convencionais, sapatilhas penduradas em cabos elétricos em diferentes cidades e continentes. Estes pequenos indícios lembram que o quotidiano se escreve no espaço de formas inesperadas e que cada cultura inscreve na rua os seus próprios gestos.

Em todos estes casos, o meu gesto não é o de fotografar no sentido tradicional. A decisão do *quando* já foi tomada antes, pela máquina. O que me cabe é decidir *o que* reativar desse material, escolhendo quais fragmentos merecem atenção. O print funciona como um novo obturador, mas aqui não congelo o tempo, apenas recupero uma imagem que já existia, invisível entre milhões.

Essas recorrências não definem uma metodologia rígida, mas revelam o que o próprio arquivo me ensinou: que a neutralidade nunca é absoluta, que a falha tem valor, que a interface também compõe, e que os usos locais escapam sempre ao desenho da cartografia. Entre essas linhas de atenção, foram sobretudo as sombras que começaram a destacar-se como vestígios discretos de presença. A sua insistência levou-me a aprofundar esse material de forma mais concreta, dando origem a um dos projetos que apresento a seguir.



38



39



40



41

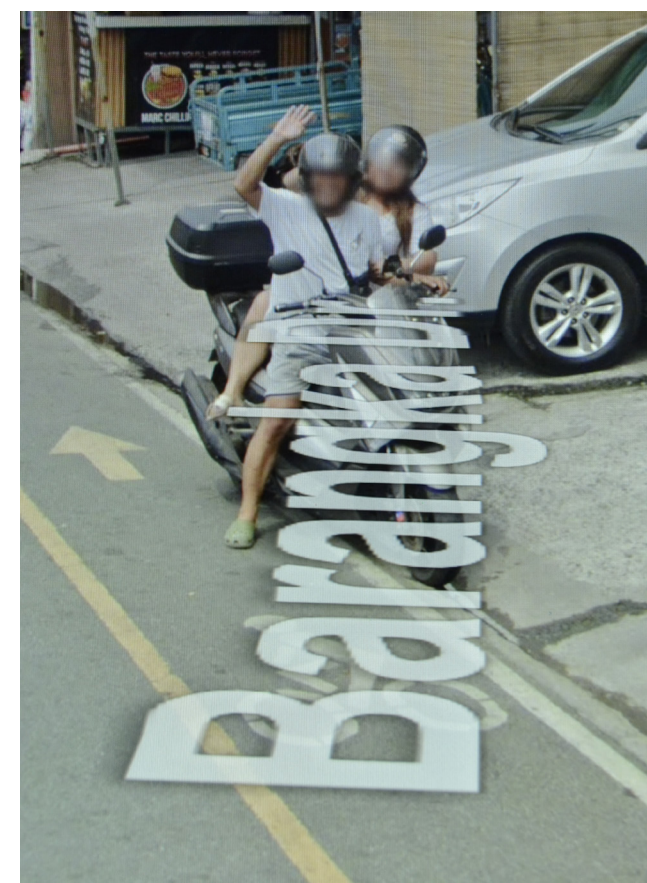


42



43

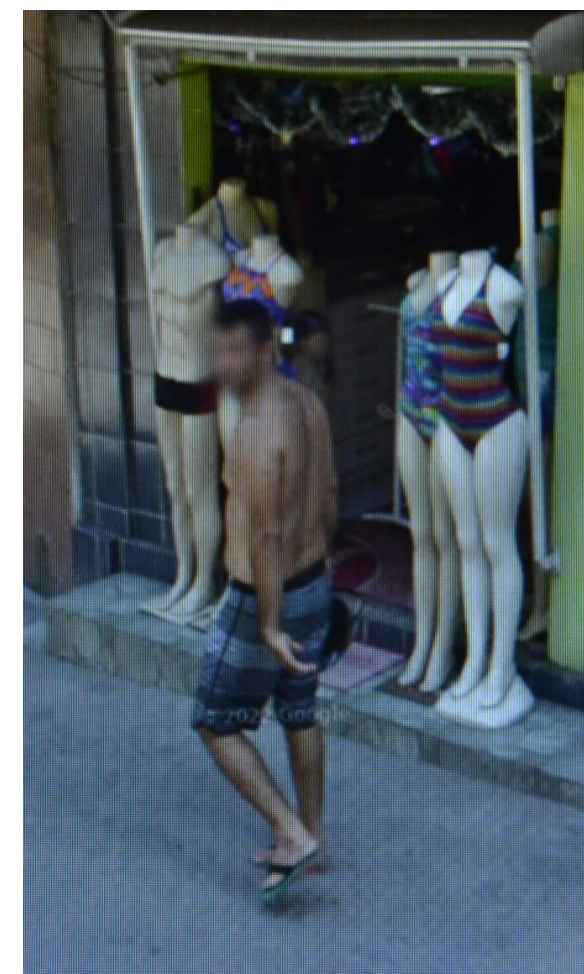
44







46



47

48



49





50

51



52



53



112

113



54

55



56

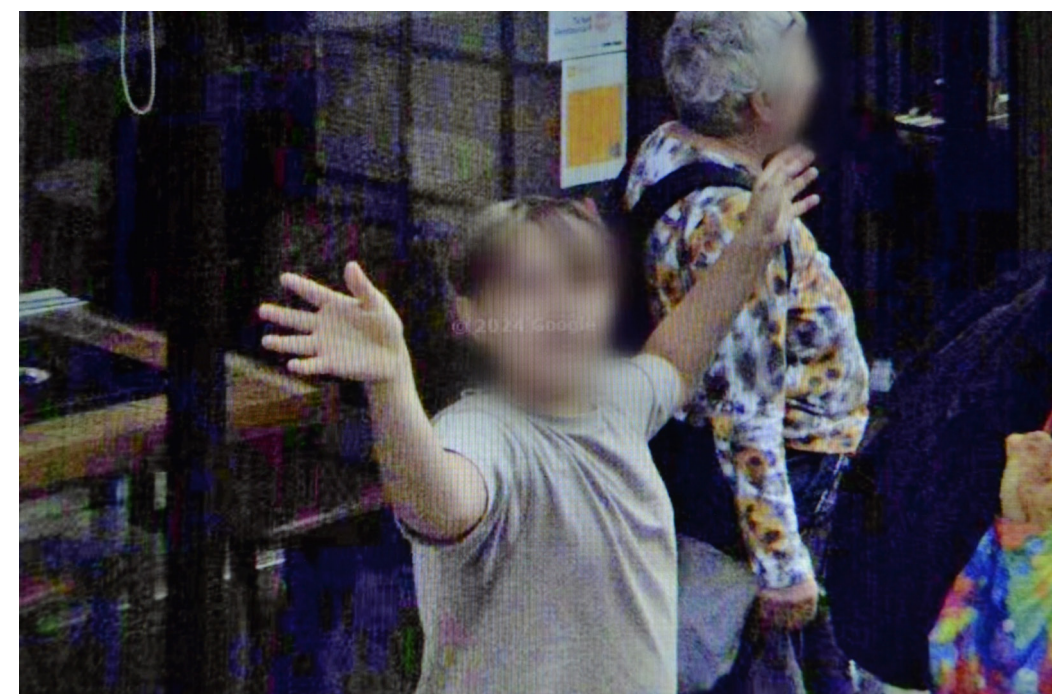


57





58

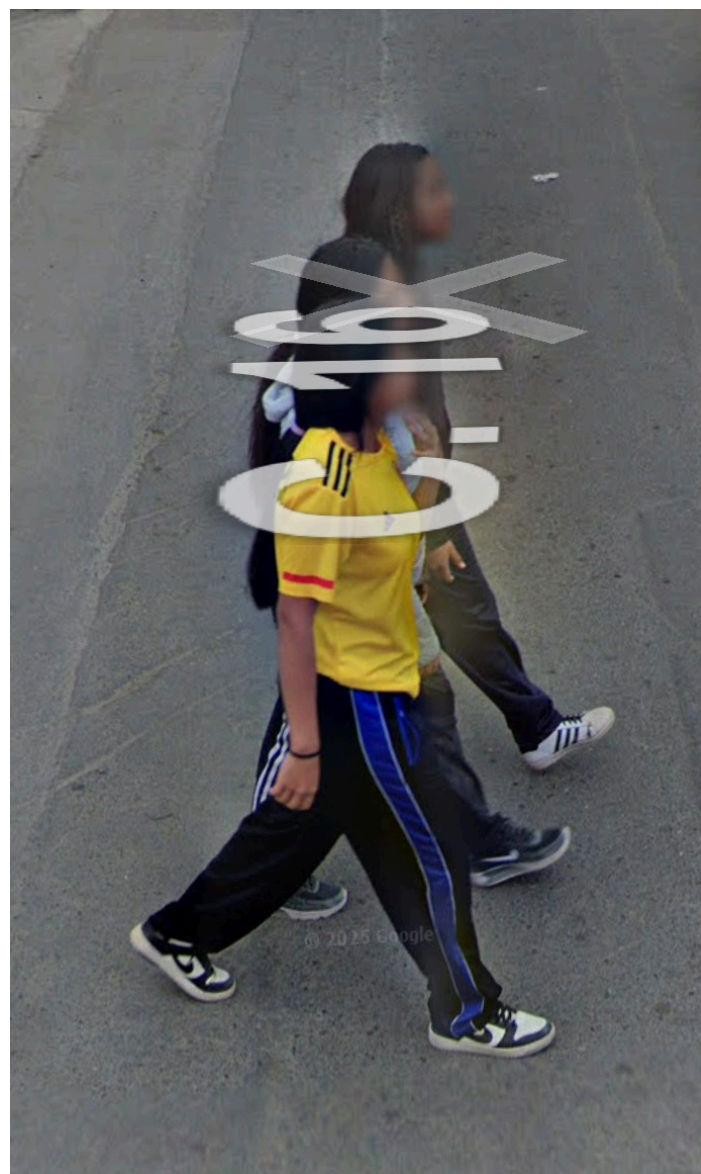




61

62



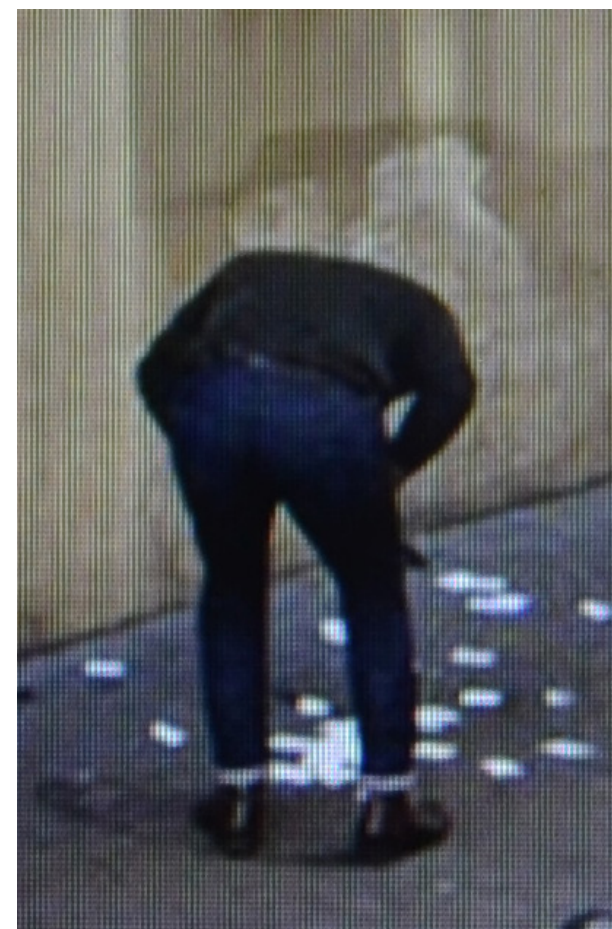


63



64

65



66

Suspender o resíduo: práticas de intervenção

Entre os vários fragmentos que fui recolhendo no Street View, algumas sombras começaram a destacar-se. Não eram muitas, mas o suficiente para me convocarem a olhar de outro modo. Esses vestígios projetados no chão, sem corpo visível que lhes correspondesse, pareciam condensar de forma simples a tensão entre presença e ausência que atravessa todo o arquivo.

Esta recolha não se tratou de um processo particularmente metódico ou ritualizado. As sombras surgiam de forma esporádica, no meio de milhares de imagens onde quase nada acontecia, mas, quando apareciam, ficava a sensação de ter tropeçado em algo que, embora banal, continha uma estranheza produtiva. Guardei algumas dessas capturas, não pela quantidade, mas pela insistência com que, ao revê-las, continuavam a devolver um certo desconforto.

Tal como noutros momentos da deriva, também aqui a minha escolha funciona como filtro: deixo de lado ruídos, retenho imagens, atribuo-lhes valor segundo critérios que variam entre a intuição e o impulso do momento. Esse gesto de seleção não é neutro, aproximando-se, em parte, do trabalho do próprio algoritmo, que decide continuamente o que mostrar e o que apagar.

Quando comecei a trabalhar com essas imagens, decidi deslocá-las para fora do ecrã. As sombras foram impressas em vinil opaco e aplicadas sobre estruturas de ferro que soldei e deixei oxidar, evocando os suportes informativos que encontramos em miradouros turísticos. Nos prints mantive visíveis três elementos que já pertenciam à captura: o logótipo da Google, a data e a frase *A imagem pode estar sujeita a direitos de autor*. Ao invés de os eliminar, assumi-os como parte da própria matéria da imagem. A sua presença não esclarece nada, mas torna explícitas as camadas de incerteza legais, autorais, técnicas que atravessam todo este material.

O conjunto resultante não constitui uma denúncia nem uma revelação inédita. Antes, funciona como tentativa de suspender, por instantes, aquilo que estava destinado a permanecer invisível. A sombra, que no arquivo aparecia como resíduo ou ruído, reaparece aqui como figura, convidando quem a observa a partilhar uma intimidade breve com alguém que nunca chegamos a conhecer.

Finalmente, este projeto intitulado *Do Nadir, o Eco* devolve-me também a consciência da minha própria posição: eu, que observo de longe, como um fantasma que ronda geografias que não lhe pertencem. Ao tornar físicas estas imagens, reconheço simultaneamente o privilégio e a fragilidade do meu olhar. Talvez este gesto seja insuficiente, mas continuo a repeti-lo, porque algumas imagens – mesmo sem dono, mesmo quase apagadas – insistem em não desaparecer.

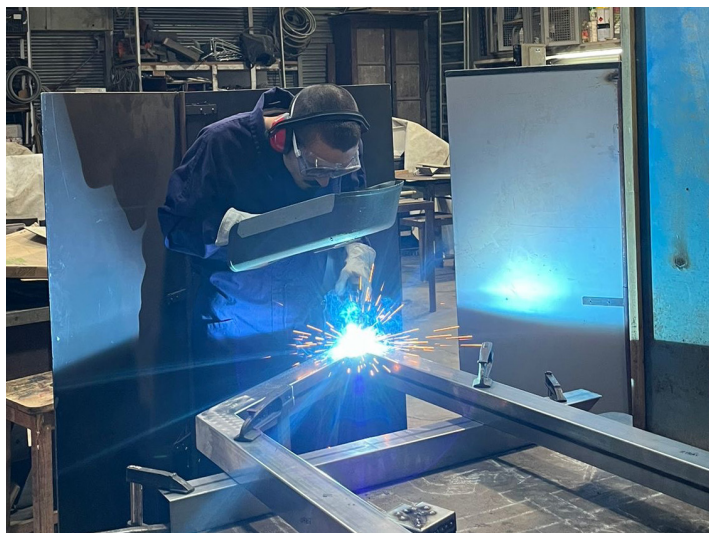


67



68

69



70



71



72



134

73



A experiência mediada

Depois de quilómetros virtuais percorridos entre sombras e glitches¹⁸, já não digo que a experiência mediada substitua ou empobreça a presença direta; essas categorias soam curtas. Já não tento medir o valor destas viagens em termos de presença ou ausência. Sei o que perco: a espera, o desvio, a lentidão que só o corpo conhece; mas também sei o que ganho: um outro tipo de atenção, feita de saltos e microdescobertas. Há dias em que atravesso o globo em minutos, continuo parado e, ainda assim, não sinto que seja pouco.

Imagino que, se algum dia visitar fisicamente estas cidades que explorei online, serei invadido por uma sensação estranha de familiaridade. Como se tivesse explorado o espaço precocemente; como se cada deriva virtual me preparasse para um reencontro adiado com lugares que, de certa forma, já percorri sem nunca lá ter estado.

Estas viagens virtuais obrigam-me a refletir sobre o meu papel neste processo: por vezes documento aquilo que encontro, noutras invento formas de proximidade com esses lugares, e noutras ainda limito-me a observar o fluxo incessante de imagens que as plataformas produzem. Com cada nova captura, questiono-me sobre que corpo construo neste movimento constante. Serei protagonista, espectador ou apenas um consumidor de paisagens que

¹⁸ Glitch é uma falha ou erro visual gerado por sistemas digitais. Neste contexto, refere-se a distorções acidentais presentes nas imagens do Street View, como duplicações, cortes ou sobreposições, que rompem a normalidade da imagem e revelam o lado inacabado e não-controlado do arquivo visual global.

alguém já coreografou?

Nunca chego a uma resposta definitiva. Quanto mais avanço, mais percebo como o meu próprio olhar parece adaptar-se à lógica das plataformas digitais. Por vezes, um erro técnico restitui um inesperado interesse à imagem; noutras, o meu olhar acomoda-se facilmente ao cliché visual. Apesar disso, continuo à procura de pequenas irregularidades onde a previsibilidade hesita.

O mundo virtual não é exatamente o mundo real – isso parece-me evidente –, mas talvez seja já uma das suas novas formas. Um espaço que a arte pode questionar e arranhar, nem que seja apenas para testar se ainda restam intervalos por onde respirar. Mesmo que esta forma de viajar digitalmente não tenha ainda nome, interessa-me sobretudo como um exercício de atenção: uma prática que treina outros modos de contacto, de escuta e de observação daquilo que não se vê logo.

É precisamente desta inquietação, entre a liberdade de explorar e as limitações impostas pelas plataformas digitais, que parto para o próximo capítulo, onde a pulsão de acumular imagens enfrenta um terreno ainda mais escorregadio: o da ética, da autoria e das relações de poder visual. Como apropriar sem consumir? Como olhar sem domesticar?

**APROPRIAÇÃO,
ÉTICA E MODOS
DE VER**

Questionar a imagem

Ver nunca é um gesto neutro. Cada clique transporta consigo camadas técnicas, legais e políticas que influenciam aquilo que é visível ou que, pelo contrário, é omitido antes de chegar ao meu olhar. Ao trabalhar com imagens que não produzi diretamente, recolhidas de plataformas de vigilância ou mapeamento, dou por mim a repetir uma pergunta incerta: o que posso mostrar, e com que tipo de cuidado? Quem captou estas imagens? Com que intenção? De que maneira fui autorizado a vê-las?

Durante muito tempo, a apropriação artística foi encarada como um gesto crítico, capaz de desmontar sistemas ou interromper a circulação automatizada de imagens. Hoje, contudo, este gesto é atravessado por novas implicações. Num contexto saturado por imagens técnicas, continuamente armazenadas e classificadas por algoritmos, mesmo o ato aparentemente simples de selecionar um fragmento visual – seja uma sombra, um reflexo ou uma figura difusa – torna-se uma decisão carregada de tensões éticas. Ao recuperar aquilo que a máquina descartou, corro sempre o risco de reproduzir, mesmo involuntariamente, as lógicas extrativistas que tento questionar.

É nesse desconforto que este capítulo se instala, atento às imagens que vivem nesse limiar entre o anonimato e a exposição, atravessadas por gestos individuais mas pro-

cessadas por sistemas automáticos. Aqui, a apropriação deixa de ser um mero procedimento técnico ou estético, convertendo-se numa forma de relação com aquilo que não me pertence, mas me atravessa.

Entre fragmentos encontrados, capturas acidentais e dados anónimos partilhados em plataformas públicas, tento perceber o que ainda pode ser feito com estas imagens: não para as fixar, mas para habitar o seu desconforto e, talvez, devolvê-las ao mundo de outra maneira.

PERGUNTA 1 DE 4

X

Qual a sua razão para usar o Google Earth?

- ☐ Trabalho ou negócios
- ☐ Trabalho governamental, no setor público ou em ONGs
- ☐ Diversão ou lazer
- ☒ Investigação académica

Se responder a este questionário, concorda que a Google pode usar as suas respostas para manter e melhorar os nossos serviços, desenvolver novas funcionalidades e personalizar os nossos serviços para si. Consulte a [Política de Privacidade da Google](#) para ver mais detalhes sobre como processamos as informações pessoais enviadas neste formulário.

[Seguinte](#)

74

Pós-fotografia, apropriação e arquivo

A ideia tradicional de originalidade é cada vez mais difícil de sustentar. Num contexto cultural onde circulam continuamente bilhões de imagens, questionar qual delas terá sido a primeira cópia parece-me obsoleto, ou talvez sempre tenha sido. Hoje, qualquer pessoa fotografa, qualquer imagem circula, e tudo se guarda, *algures*. A autoria continua a existir, mas já não se impõe como ponto de partida nem garante por si só qualquer valor. A fotografia, que outrora servia de testemunha e prova, assume agora a condição de matéria-pronta-a-ser-remisturada.

É neste contexto que se situa a minha prática artística. Parto do pressuposto de que qualquer imagem digital, especialmente as produzidas por dispositivos automáticos de mapeamento ou vigilância, nasce já utilizada, inscrita num circuito algorítmico que a classifica, comprime e redistribui antes mesmo da sua visualização individual. A citação deixa assim de ser um desvio para se transformar numa condição natural das imagens.

Quando recolho imagens registadas pelos veículos de mapeamento ou falhas técnicas visíveis em imagens de satélite, percebo que o chamado arquivo global é mais parecido com uma pedreira do que com um museu: um local de extração permanente, onde cada fragmento aguarda a possibilidade de ser recortado, reorganizado e

devolvido ao mundo.

Contudo, nenhuma pedra é neutra. As imagens captadas por plataformas como o Google Street View pertencem, simultaneamente, a uma grande multinacional e às pessoas anónimas que nelas aparecem sem intenção. Esta ambiguidade coloca-me perante questões legais e éticas delicadas.

No contexto anglo-saxónico, o conceito de fair use permite um uso transformativo de imagens para crítica, comentário ou investigação. Na Europa, embora o contexto seja mais restritivo, existe uma exceção semelhante para usos ilustrativos e críticos com fins académicos ou artísticos.¹⁹ É este o princípio que sigo ao transferir uma sombra anónima para estruturas de ferro oxidado. Não pretendo transformar o mundo num objeto turístico, mas evidenciar discretamente as tensões entre propriedade e partilha que atravessam as imagens digitais.

Mais do que o direito de reproduzir imagens, interessa-me também a responsabilidade de lhes atribuir novos sentidos. Joan Fontcuberta descreveu o artista contemporâneo como um prescritor de significados, alguém que não cria imagens de raiz mas que seleciona, reorganiza e devolve ao público fragmentos já atravessados por sentidos anteriores (Fontcuberta, 2015, p. 6).

Adoto conscientemente essa postura. Cada imagem que capturo passa por um ciclo cuidadoso de escolha, isolamento e reenquadramento, seja através da escala, do suporte físico ou da localização onde é exposta. Desta forma, a imagem deixa de ser neutra e mistura-se com o gesto artístico que lhe atribui uma nova camada de sentido.

Permaneço, ainda assim, uma dúvida ética constante: até que ponto não estarei, inadvertidamente, a reproduzir as lógicas extrativistas que pretendo criticar, ao extrair valor poético de corpos e presenças que nunca consentiram explicitamente ser incluídos no meu trabalho? A resposta

que procuro dar assenta num princípio ético mínimo – o de anonimizar sem apagar completamente a presença humana.

O que preservo nas imagens não é um retrato, mas um vestígio, seja ele discreto, como uma sombra projetada no chão, ou mais evidente, como uma discussão na rua ou um acidente interrompido pelo clique da câmara. Em todos os casos, subsiste apenas uma presença já mediada pelo próprio dispositivo, que desfoca rostos e dilui identidades, e que eu apenas prolonguei.

¹⁹Artigo 5.º da Directiva 2001/29/CE da União Europeia: permite a utilização de obras protegidas sem autorização prévia para fins de ensino ou investigação, desde que se verifique transformação crítica e indicação da fonte.



Voyeurismo e domesticação do olhar

Reconhecer que cada ato de olhar envolve uma relação de poder não é novidade; o que se altera, hoje, é o modo como esse poder circula. Já não está apenas na mão de quem segura a câmara, mas disperso por fachadas, veículos e bolsos, infiltrado no quotidiano. Ao navegar por imagens de webcams públicas, câmaras turísticas ou plataformas como o Street View, pergunto-me até que ponto é possível construir uma intimidade à distância, a partir de imagens captadas por outros.

Neste movimento, a minha posição varia frequentemente entre a curiosidade genuína e o consumo apressado do íntimo alheio, gerando uma condição que apelidei de voyeurismo benigno: um olhar que é consciente da sua carga intrusiva, mas que tenta, ainda assim, conter-se. Não pretendo capturar para possuir, preferindo observar para compreender, embora essa posição nunca seja inteiramente estável. Será possível desejar proximidade sem exercer domínio? Olhar sem transformar o observado em espetáculo?

Este dilema atravessa a já mencionada série *Do Nadir, o Eco*, onde coleciono acasos digitais tais como sombras, reflexos, e distorções, que revelam presenças fugazes; corpos ausentes do enquadramento oficial. O voyeurismo inicial rapidamente desloca-se para outro terreno: observo,

sim, mas arquivo e reinscrevo o que de outro modo passaria despercebido. Nesse gesto, há uma tentativa de acolher fragmentos de alteridade. Assim, mesmo uma sombra digital pode ser entendida como um pedido discreto de hospitalidade, que não prova apenas uma passagem, mas pede que a imagine, que a cuide, que a prolongue.

No contexto pós-digital, tornámo-nos simultaneamente espectadores e figurantes num fluxo global, ainda que poucos controlem onde, quando ou como surgem. As câmaras públicas prometem-nos a presença em direto, mas o que realmente entregam é uma previsibilidade absoluta, sendo que nada inesperado ocorre, porque tudo parece desenhado para se tornar espetáculo. O contacto com o íntimo torna-se assim superficial, porque é ausente de risco, cheiro ou vulnerabilidade: tudo elementos fundamentais num encontro real.

Aqui emerge o conceito da domesticação do olhar: se outrora o viajante se expunha ao imprevisto, hoje é o mundo que se adapta à plataforma. Corrigem-se horizontes, desfocam-se rostos, e risca-se do mapa tudo o que não encaixa. Susan Sontag já alertara para o facto de que fotografar é sempre uma forma de apropriação, transformando o mundo em imagem e, conseqüentemente, em posse simbólica (Sontag, 2012). Hoje, essa lógica estende-se ao scroll e ao algoritmo: já não precisamos apontar a câmara, pois a própria plataforma decide o que vemos e como vemos.

A sensação de liberdade no deambular digital é, por isso, enganadora. Cada clique já foi antecipado, e cada caminho previsto. Dependendo do que escapou à censura automática, e é aí, nesse resto, que encontro espaço para o desvio. Colecionar sombras, falhas e glitches tornou-se para mim uma forma de resistência, ao insistir naquilo que o sistema queria apagar.

Essa consciência leva-me também ao núcleo ético do problema: que responsabilidades assumo ao devolver

ao público imagens já carregadas de desigualdades? A minha primeira resposta não é tanto a de criar regras rígidas, mas a de reconhecer de forma explícita de onde vêm estas imagens e em que condições circulam. Nomeio as plataformas, assinalo o seu enquadramento, e procuro não apagar as marcas técnicas que transportam.

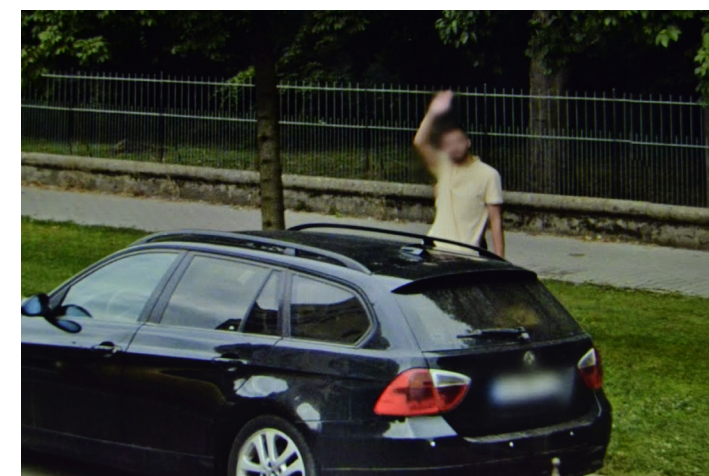
Michel Foucault descreveu o panóptico como uma arquitetura de vigilância, uma máquina de ver sem ser visto, em que o olhar potencial é suficiente para disciplinar todos os corpos (Foucault, 2013, pp. 291-297). Esse dispositivo, segundo ele, tende a difundir-se como princípio geral de organização social, numa lógica de panoptismo generalizado. Hoje, podemos pensar esta difusão não já a partir da torre central descrita pelo autor em *Vigiar e Punir*, mas através de redes de sensores, câmaras e algoritmos de recomendação, que atualizam a mesma lógica de visibilidade e controlo. O problema, como Foucault já indicava, não é apenas sermos observados, mas interiorizarmos essa vigilância, tornando-nos o princípio da nossa própria sujeição; em termos contemporâneos, sermos treinados a observar e a agir segundo padrões pré-definidos.

Neste cenário, a censura algorítmica raramente se exerce por proibição direta, impondo-se subtilmente através da normalização estética. A deriva digital pode então ser entendida como um contraponto crítico, uma forma de parar onde não se espera, fixar-se no que não gera cliques, insistir no erro. A falha, o bug e o desvio configuram, talvez, os últimos espaços de liberdade visual que ainda nos restam.



78

79





Pós-autoria e inteligência coletiva

Num futuro talvez não tão distante, a figura do autor poderá perder centralidade. É possível imaginar uma cultura com menor ênfase na assinatura, onde a origem da obra interessa menos do que a forma como ela circula e é recebida.

Quando esbocei este relatório, em setembro de 2024, partia da célebre *morte do autor*²⁰ de Roland Barthes como referência, convencido de que o sujeito criador já fora suficientemente descentrado pela crítica pós-moderna. Mas hoje, com a disseminação da inteligência artificial generativa, pode sugerir-se que avançamos um passo além: já não discutimos apenas a dissolução do autor no ato da leitura, mas também a hipótese de uma escrita cada vez mais mediada por sistemas algorítmicos, em que por vezes se esbatem as fronteiras entre produção e reprodução, criação e curadoria.

Tem-se generalizado a redação com apoio de modelos preditivos e o remix de conteúdos num fluxo contínuo que por vezes esbate a proveniência logo à partida. Na fotografia pós-digital já não há negativo singular, mas um emaranhado de cópias, screenshots, metadados e rastros de sensores. A escrita segue um caminho semelhante: desde 2023, modelos como o ChatGPT²¹ têm sido usados em emails, documentos de trabalho e conteúdos online, o

²⁰ A expressão foi popularizada por Roland Barthes num ensaio homónimo (1967), onde defende que o sentido de um texto não reside na intenção do autor, mas na leitura que dele se faz. O autor é assim descentralizado enquanto figura de autoridade, abrindo espaço para múltiplas interpretações e para a primazia do leitor.

²¹ O ChatGPT é um modelo de linguagem treinado por inteligência artificial, capaz de gerar texto de forma coerente e contextualizada. Desde a sua massificação em 2023, tornou-se símbolo de uma nova fase da escrita mediada, em que a distinção entre autoria humana e produção algorítmica se torna difusa.

que tem suscitado dúvidas difusas sobre a origem de cada frase. A curadoria tem-se tornado, em muitos contextos, também uma função automatizada, um fluxo de triagem onde o papel do espectador se pode diluir. Será que, ao delegarmos o olhar à máquina, também transferimos a responsabilidade, o critério e até a experiência estética? Ou continuamos, de algum modo, presentes nessa mediação algorítmica?

Na minha prática artística, essa viragem manifesta-se na recolha de imagens já mediadas, tais como sombras acidentais, glitches ou cartografias open-source encontradas após passarem por câmaras de terceiros, compressões automáticas e sistemas de indexação. Trabalho sempre sobre material em segunda mão. A autoria, para mim, emerge do gesto de adotar, remontar e cuidar de fragmentos que não gerei. Mesmo quando o gesto é manual, trabalho sobre uma malha técnica já saturada de recomendações e classificações automáticas, e só isso já basta para tornar dúbia qualquer noção de autoria isolada.

Esta dissolução da autoria individual levanta, assim, dilemas reais: se parte significativa da produção opera em lógicas de remix, quem merece reconhecimento? Como redistribuir valor num ecossistema feito de contributos invisíveis? Por um lado, a arte contemporânea ainda depende de autorias fortes, exclusividade e raridade – categorias que a produção algorítmica e coletiva tende a corroer. Por outro, abre-se um horizonte radical, para um mundo em que criar se aproxima de contribuir mais do que de assinar; onde o gesto individual se dilui num contínuo de partilha e coautoria. Talvez devamos conceber a autoria não como posse, mas como um acontecimento – um instante de articulação entre corpos, máquinas e códigos. O desafio hoje é aprender a valorizar esta inteligência coletiva sem perder de vista a responsabilidade, a ética e a escuta; tudo aquilo que ainda distingue o olhar humano do automatismo.

O problema já não se resume ao nome inscrito na obra, envolvendo o próprio sistema de pertença, valor e legitimidade que moldou o campo artístico até ao presente. A ideia de pós-autoria surge, assim, menos como ameaça ou promessa e mais como uma oportunidade para repensar o papel do artista, do espectador e do próprio humano. No fundo, talvez seja aceitar que toda a criação é, e sempre foi, uma obra comum.

**DO DESEJO DE
TUDO AO PESO DO
TODO**

No limite do olhar

Quanto mais caminho pelas ruas analógicas, ou pelos atalhos de silício, mais evidente se torna o intervalo entre o alcance do corpo e a vastidão do que há para ver. Toda a experiência da contemporaneidade parece atravessada por essa tensão: vivemos num tempo em que a consciência da nossa finitude – biológica, temporal, espacial – se transforma numa pulsão constante de expansão e de acesso. Já não basta sonhar com outros lugares: hoje, somos impelidos a tentar tudo ver, tudo guardar, tudo viver, mesmo sabendo que o corpo não chega.

Este ensaio de expansão através de olhos emprestados mantém-se aqui, mas já não depende apenas de outros corpos ou memórias, sendo os sensores, satélites, servidores e algoritmos que agora me emprestam o olhar. A técnica torna-se intermediária, ampliando o campo de visão para além do corpo, mas também tornando-o mais instável.

O que atravessa este gesto é tanto a vontade de chegar mais longe como a inquietação de não deixar escapar nada. Uma ansiedade estrutural, que se inscreve em cada scroll, em cada captura, em cada arquivo, como se em cada gesto estivesse suspensa a mesma pergunta: quanto do mundo é suficiente? E até onde posso expandir o olhar antes que ele se desfaça?

Finitude e FOMO

Entre a limitação inevitável do corpo e a abundância quase infinita de registos visuais instala-se uma tensão constante. Ela manifesta-se não apenas em grandes diagnósticos, mas também em episódios triviais. Recordo-me de um dia, ao atravessar a Avenida dos Aliados, ouvir o estalido de uma câmara alheia, que interrompeu a minha distração flutuante. Acredito, sem o poder confirmar, que talvez tenha ficado inscrito numa imagem que não me pertence. Esse pensamento, aparentemente banal, trouxe de volta a inquietação de saber que versões de mim circulam em álbuns desconhecidos, stories efémeras ou backups automáticos a que nunca terei acesso. Esta inquietação é próxima, embora diferente, daquilo que hoje chamamos FOMO²²; não apenas o receio de perder eventos, mas uma sensação permanente de que a vida plena ocorre sempre num outro lugar, noutra timeline, noutra corpo.

O FOMO, contudo, não surge isoladamente: apoia-se numa frustração mais profunda, que já existia sob outras formas. Refiro-me àquela consciência de que estamos presos a um só corpo, num único ponto do espaço-tempo e que, independentemente do que consigamos ver, ouvir ou tocar, a maior parte do mundo nos permanecerá inacessível. O onism, como anteriormente defini, nomeia essa limitação essencial. O FOMO será, talvez, a sua versão hiperativa e

²² O termo FOMO (Fear of Missing Out) popularizou-se na década de 2010, especialmente com o crescimento das redes sociais, e descreve uma ansiedade ligada à percepção de que outros estão a viver experiências mais significativas ou gratificantes. Esta sensação é amplificada pela exposição contínua a narrativas idealizadas de vida alheia, criando um sentimento crónico de insuficiência ou exclusão.

interligada – uma tentativa constante, e algo ansiosa, de compensar tudo aquilo que nos escapa. Entre a vertigem do acesso permanente (imagens, feeds, transmissões live) e a frustração inevitável de não podermos estar em todo o lado, cria-se um intervalo de ansiedade que se tornou, em grande medida, a pulsação emocional da era digital.

Esta tensão aparece em pequenos rituais quotidianos, tais como verificar notificações em excesso, aceitar convites que se sobrepõem e acumular screenshots que jamais serão revisitados. Cada gesto confirma a mesma dualidade: juntamos provas visuais de um mundo maior do que nós, mas nenhum arquivo acalma o reconhecimento de que estamos sempre a perder algo. O corpo, porém, insiste em lembrar – ora com ternura, ora com crueldade – que a onnipresença não passa de uma miragem.

O consumo incessante de imagens – e vale a pena reforçar a palavra *consumo* – parece, por vezes, um mecanismo para gerir a consciência da finitude. Contudo, questiono-me frequentemente se esta acumulação compulsiva de visões e a digestão constante de fragmentos visuais do mundo não será, afinal, uma resposta superficial a um vazio existencial mais profundo. Será a minha relação com estas imagens suficientemente densa para substituir a experiência directa, ou estarei apenas a consumir vorazmente, tentando preencher com visões mediadas aquilo que falta ao corpo?

Esta interação pode revelar-se demasiado efémera, quase sem efeito duradouro. Navego, capturo e guardo, mas o que realmente permanece? Talvez a consequência mais evidente seja um sentimento paradoxal de saturação e insuficiência. Se, por um lado, as imagens multiplicam as hipóteses de contacto com o mundo, por outro podem diluir a profundidade da experiência, tornando tudo mais ligeiro e descartável.

Esta consciência de ambiguidade atravessa toda

a minha prática artística. Continuo a usar imagens como forma de gerir a minha própria limitação, mas não ignoro a precariedade e o potencial esvaziamento desse gesto.

Na minha prática, esse mal-estar converte-se também em combustível para a imaginação. Por vezes penso no que significaria reunir todas as imagens em que, inadvertidamente, apareço, construindo assim uma biografia involuntária, feita através dos olhares de terceiros. Rapidamente, contudo, percebo os limites desse exercício: mesmo que tal coleção fosse possível, continuaria a ver-me apenas de fora, a partir de perspectivas que não controlo. Podemos partilhar o mesmo instante físico, mas as experiências não coincidem, dispersando-se por arquivos e algoritmos, e voltando a cruzar-se em ritmos que já não se encontram.

Pergunto-me, por vezes, se desejaria eu tornar-me um algoritmo, renunciando à minha finitude para viver indefinidamente enquanto código, acedendo assim àquilo que as bases de dados dos satélites ou do Google Maps já conhecem. A ideia de possuir um único ficheiro contendo todo o mapeamento da Terra, com cada rua, beco, vale ou pedra, torna-se a metáfora extrema desta pulsão, de guardar tudo, registar tudo, ver tudo, mesmo que só na promessa.

Vivemos num tempo em que a Terra é continuamente observada por satélites e câmaras automáticas. Já não estamos apenas a arquivar imagens do mundo. Assistimos ao surgimento de um olhar planetário, uma compulsão global de autorrepresentação, um planeta fora de si, viciado em consumir as suas próprias imagens. Como seria se a Terra pudesse tirar uma selfie? E se uma cidade pudesse escolher a sua própria imagem, recusando o cliché imposto pelo postal turístico?

Paralelamente, emerge hoje com mais urgência uma outra questão: como administramos e categorizamos este

conhecimento crescente? Nunca antes houve tanto saber disponível, nem tanta vontade individual de o possuir. Cada nova janela aberta ao conhecimento parece trazer consigo uma responsabilidade acrescida de consumir, organizar e acumular mais. Como gerir esta imensidão?

A entropia social manifesta-se nesta produção incessante de saberes e possibilidades. Porém, enquanto o tempo biológico permanece inalterado, a capacidade humana de atenção continua limitada. Por mais que a promessa seja a do acesso absoluto, nunca será possível ver, conhecer ou experienciar tudo.

Esta consciência traduz-se num sentimento difuso de urgência e, por vezes, de paralisia. Em cada instante, multiplicam-se as escolhas a tomar, os caminhos a considerar, sem garantia sobre qual será o melhor. A dificuldade em escolher cresce, não só pelo medo do que se perde, mas porque qualquer experiência parece sempre insuficiente, sempre provisória. A frase “esta é a primeira e última vez que estou aqui” não surge como lamento, mas como exercício e tentativa de honrar cada lugar com a consciência da sua singularidade irrepetível. E é nessa abundância de possibilidades que se instala um cansaço difuso. Não o cansaço de quem vê pouco, mas o de quem já não sabe o que merece ser visto.



Do micro ao macro

A ideia apareceu como hipótese tardia, quase absurda: e se o planeta inteiro coubesse, literalmente, na ponta do meu dedo? Descobri que o snapshot completo do OpenStreetMap²³, com pouco mais de 232 GB, comprimidos, cabia num cartão microSD de alta capacidade. Comprei um, lixei e poli a carcaça plástica, revelei o núcleo de silício e, numa lâmina de laboratório, deposei aquela relíquia digital minúscula que agora se oferecia como continente total.

À primeira vista trata-se apenas de uma cópia de segurança, mas cedo se revela algo mais simbólico. Em vez de transparência e elegância, encontramos opacidade: o chip nada mostra sem software, sem energia, sem ecrã. O planeta, comprimido em código, permanece suspenso até ser reanimado por camadas de hardware que o farão expandir-se de novo.

O microSD converte-se, assim, em metáfora de um desejo maior, o de ultrapassar a limitação corporal e temporal de estar num só lugar, e de ter acesso a todos os lugares em simultâneo. Se a experiência do mundo é, por definição, fragmentada, mediada pelo corpo e pelo tempo, esta espécie de relíquia digital representa o sonho, ou talvez a ilusão, de um acesso absoluto.

²³ OpenStreetMap (OSM) é o maior projeto colaborativo de mapeamento digital do mundo, construído por uma comunidade global de utilizadores que recolhem, editam e mantêm dados geográficos livres e abertos. Ao contrário de outras plataformas cartográficas proprietárias, o OSM baseia-se num modelo open-source e descentralizado, promovendo o acesso gratuito à informação geoespacial.

Este gesto de condensar o mundo num fragmento técnico evoca uma tensão que atravessa a história das imagens: a oscilação entre o desejo de ver tudo e a consciência de que nenhum olhar é suficiente. Das primeiras fotografias aéreas aos panoramas digitais, esse impulso de totalização imagética reaparece em diferentes suportes, e ganha hoje uma nova expressão naquilo que Ana Peraica identifica como a *era das imagens-totais* (Peraica, 2019, pp. 13-14). Para a autora, vivemos num tempo em que as imagens são produzidas por máquinas, para máquinas, num circuito autónomo que já não exige o olhar humano como mediador. A imagem deixa de ser uma janela ou um testemunho, tornando-se um fluxo computacional, uma forma de ler, classificar e reorganizar o mundo (pp. 17-18).

Esta expansão da visão faz-se, cada vez mais, através de olhos não-humanos, tais como sensores, satélites, drones, e câmaras 360°. O que antes dependia do ponto de vista agora resulta da acumulação sistemática de dados visuais que escapam à escala do corpo. Mais do que simples representação, estas imagens funcionam também como instrumentos de controlo, produzidas por sistemas óticos autónomos que registam o planeta a partir de perspetivas que os nossos sentidos não conseguem alcançar.

Conter todo o mundo num microSD é, portanto, um comentário crítico e autoirónico. Ao mesmo tempo, num contexto em que Google Maps, Street View ou OSM nos prometem ubiquidade, o microSD não é apenas uma conquista técnica, e sim também um espelho da nossa impotência. Por mais informação que consigamos reunir, nunca deixamos de ser corpos situados e espectadores parciais.

Resta então a pergunta sobre que corpo, que tempo e que energia seriam necessários para percorrer aqueles 232 GB. A resposta, implícita, é nenhuma que caiba numa vida humana. O cartão torna-se um marco silencioso, lembrando

que a pulsão de onisciência esbarra na escala do corpo, no ritmo do coração, e na cadência finita do pensamento. Tocar o mundo inteiro com a ponta do dedo não perfura sequer a primeira camada do mistério.



Index of /planet

Name	Last modified	Size	Description
 Parent Directory		-	
 full-history/	2024-11-06 20:21	-	
 2024/	2024-11-04 03:44	-	
 2023/	2024-02-05 03:44	-	
 2012/	2023-07-29 23:37	-	
 2013/	2023-07-29 23:36	-	
 2014/	2023-07-29 23:35	-	
 2015/	2023-07-29 23:34	-	
 2016/	2023-07-29 23:32	-	
 2017/	2023-07-29 23:31	-	
 2018/	2023-07-29 23:31	-	
 2019/	2023-07-29 23:28	-	
 2022/	2023-02-06 03:58	-	
 2021/	2022-02-07 02:45	-	
 2020/	2021-02-01 02:45	-	
 planet-latest.osm.bz2.md5	2024-11-01 18:49	56	
 planet-bz2-rss.xml	2024-11-01 18:49	3.6K	
 discussions-latest.osm.bz2.md5	2024-11-01 18:14	61	
 discussions-bz2-rss.xml	2024-11-01 18:14	3.7K	
 changesets-latest.osm.bz2.md5	2024-11-01 18:11	60	
 changesets-bz2-rss.xml	2024-11-01 18:11	3.7K	
 planet-latest.osm.bz2.torrent	2024-11-01 18:01	720K	
 discussions-latest.osm.bz2.torrent	2024-11-01 17:59	36K	
 changesets-latest.osm.bz2.torrent	2024-11-01 17:59	35K	
 discussions-latest.osm.bz2	2024-11-01 17:58	6.9G	
 changesets-latest.osm.bz2	2024-11-01 17:58	6.7G	
 planet-latest.osm.bz2	2024-11-01 17:58	144G	

Apache/2.4.54 (Ubuntu) Server at planet.openstreetmap.org Port 443

84



85

Utopias e abismos

Se em mim esse desejo de conter o mundo inteiro numa só imagem, num só gesto e num único corpo, surge como impulso íntimo, reconheço nele uma vibração mais ampla, alinhada com um certo espírito do tempo. Não se trata apenas de um sintoma da era digital, mas talvez de uma ambição ancestral que hoje se torna mais visível e tecnicamente possível: o desejo de eternidade. Ao longo da história, esse impulso reaparece sob múltiplas formas, mas é agora que encontra, no léxico da tecnologia – da imortalidade digital à otimização biofísica –, um terreno particularmente fértil. A minha investigação parece inscrever-se nesse campo expandido, onde arte, técnica e desejo colidem em torno de uma mesma inquietação: como conter o todo, mesmo sabendo que ele nos excede sempre?

Este desejo de expansão não se limita às dimensões da imagem ou da informação: transborda, inevitavelmente, para a própria condição biológica do humano. Em tempos de biohacking²⁴, criopreservação²⁵ ou implantes cibernéticos, a expansão radical da experiência deixa de ser apenas visual e torna-se física, tangível, orgânica; por vezes, assustadoramente real.

À medida que as fronteiras entre o humano e o tecnológico se esbatem, ganha corpo a utopia da bio-expansão, presente no sonho de transcender as limitações

²⁴ Práticas que procuram modificar ou otimizar o corpo humano através de intervenções biológicas, químicas ou tecnológicas, muitas vezes realizadas fora de contextos médicos tradicionais.

²⁵ Técnica de preservação de tecidos ou corpos inteiros a temperaturas extremamente baixas, com o objetivo especulativo de reanimação futura.

naturais, de ultrapassar o envelhecimento e, em última instância, de conquistar a imortalidade. O corpo, tradicionalmente entendido como limite último da experiência, transforma-se agora em plataforma, matéria maleável que se quer reinventar e otimizar sem cessar. Esta ideia não é apenas uma aspiração médica ou científica, mas uma fantasia existencial profunda: uma tentativa extrema de contornar o onism e vencer o horizonte inevitável da mortalidade. A utopia da bio-expansão não se limita, por isso, ao domínio da saúde ou da longevidade, mas reformula a própria definição de humano, convertendo o corpo em plataforma contínua de otimização.

No pensamento transumanista, este impulso é visto como desejável e plausível. Nick Bostrom, um dos principais formuladores desta corrente, defende que a superação das limitações humanas – cognitivas, físicas ou emocionais – pode e deve ser encarada como parte de um projeto ético orientado para a melhoria da condição humana (Bostrom, 2005). Para ele, a natureza humana encontra-se num estado inacabado, um *trabalho em progresso*, e poderá, através do recurso a biotecnologia, inteligência artificial ou engenharia genética, ser expandida para além dos constrangimentos atuais. O ideal transumanista, neste contexto, apresenta-se como uma aposta no desenvolvimento humano contínuo, assente no uso responsável da ciência e da tecnologia.

Yuval Noah Harari, por sua vez, aponta para algo mais ambivalente: em *Homo Deus*, descreve como este desejo de superação nos conduz a uma figura tecnocentrada – um “homo deus” algorítmico, capaz de acumular conhecimento e poder sem, necessariamente, tornar-se mais sábio ou ético (Harari, 2020).

Mas se estas visões projetam um futuro de capacidades ilimitadas, elas tendem a ignorar o esgotamento que se instala no presente. A aceleração, longe de ser apenas uma promessa de liberdade, pode tornar-se um novo meca-

nismo de opressão. A determinada altura, pergunto-me se este impulso de tudo melhorar não acabará por minar a própria experiência que tenta expandir.

Byung-Chul Han descreve precisamente esse paradoxo: uma sociedade onde o excesso de positividade – o imperativo de superação constante – conduz a uma fadiga crónica (Han, 2020). Em vez de nos libertar da limitação, a promessa de expansão absoluta pode transformar-se numa nova forma de servidão interior, esgotando a atenção, os vínculos e o tempo. O corpo deixa de ser só âncora, tornando-se também campo de batalha, qual território invadido por exigências incessantes.

E, no entanto, não deixa de surgir uma inquietação lateral: até que ponto estas utopias de expansão e otimização não reproduzem, mesmo sem intenção, estruturas de privilégio já conhecidas? Talvez não me caiba aqui aprofundar esse eixo, mas importa pelo menos reconhecer que o acesso às promessas da bio-expansão não é neutro nem universal, e pode tornar-se, também ele, um marcador de exclusão.

Além disso, a utopia da onisciência, quando transposta para a escala biológica, ameaça transformar-se num pesadelo de sobrecarga cognitiva e emocional. Ao desejo insaciável de acumular experiências e conhecimentos corresponde uma saturação, uma ansiedade existencial cada vez mais difusa. A eterna disponibilidade do corpo, a permanente ligação aos fluxos de dados e imagens, não garantem uma vida mais rica. Pelo contrário, instauram uma tensão constante entre o demasiado e o insuficiente.

No fundo, ao fechar o arco existencial aberto neste capítulo, compreendo que a pulsão pela bio-expansão reflete uma ansiedade contemporânea mais ampla: a recusa da finitude e a tentativa desesperada de controlar, possuir e habitar todas as dimensões possíveis da experiência. Mas talvez seja precisamente aqui, no reconhecimento dos limi-

tes dessa expansão, que possamos encontrar uma ética do infinito: não uma expansão ilimitada, mas uma expansão consciente das suas consequências.

Ainda expandir

Chego ao fim deste percurso sem uma conclusão fechada, e talvez seja esse o único fecho possível; reconhecer que cada expansão abre novos limites e obriga a aprender a lidar com eles. Comecei a caminhar pelas ruas indistintas da Quinta do Conde e termino agora diante de um microSD que promete conter o mundo inteiro. Entre o passo físico e a compressão digital delineou-se o arco desta investigação, dentro do qual encontrei o corpo que não chega, a imagem que se adianta, o arquivo que promete mas não cumpre e a sombra que regista uma presença já ausente.

O que descobri, e continuo a descobrir, é que olhar através dos olhos dos outros não elimina o onism, mas antes o converte num campo fértil de trabalho. Cada souvenir, cada captura de ecrã ou sombra recolhida no Street View deixa de funcionar como prova do vivido e passa a constituir uma ficção operativa, isto é, uma possibilidade de imaginar o mundo a partir dos vestígios que outros, voluntária ou involuntariamente, depositaram. É nesse gesto de apropriação que a prática se alimenta e que encontra, paradoxalmente, o seu próprio espaço de criação.

Há, reconheço, algo de quase-parasitário neste processo, pois trabalho com o tempo dos outros, com viagens e olhares que não controlo, e no entanto é precisamente

essa condição que torna o gesto relevante. Ao revisitar o excesso imagético, tento reaprender a ver, explorando falhas, glitches e sombras mal renderizadas como pequenas formas de resistência à normalização algorítmica que atravessa as plataformas digitais. Se o mundo já se encontra saturado de imagens, então cabe à prática artística encontrar, nesse mesmo excesso, os intervalos onde o olhar ainda pode respirar.

Permanece, contudo, uma inquietação ética que não consigo afastar. Ao apropriar-me de fragmentos e ao reorganizá-los segundo o meu gesto estético, não estarei a reproduzir, mesmo que de forma subtil, as lógicas extrativistas que tento problematizar? A resposta não pode ser definitiva, pois oscila entre a consciência crítica que alerta para o risco e o desejo persistente de continuar a recolher, montar e experimentar. Essa oscilação, longe de ser um obstáculo, acabou por se tornar o motor do próprio trabalho.

A escrita desempenhou, nesse sentido, um papel fundamental, permitindo que a fricção não se dissipasse. Ao registar dúvidas, impasses e pequenos achados, mantive o gesto em estado de atenção e evitei a sua automatização. Cada capítulo acrescentou uma camada de mediação: já não se tratava apenas de olhar através das imagens encontradas, mas também de encontrar palavras capazes de nomear e sustentar esse olhar múltiplo.

Apesar desse esforço, há sempre algo que escapa. Campânulas de vidro vazias, mapas sem marcas ou sombras impressas em vinil guardam silêncios que resistem à descrição, lembrando que nem tudo pode ser capturado ou traduzido. É precisamente nesse resto que a imaginação encontra o seu terreno, abrindo um espaço onde a ausência se converte em possibilidade.

Se existe uma ética neste método, ela reside na aceitação da incompletude. Não pretendo reunir um arquivo total, nem fixar uma presença absoluta, mas apenas tornar

visível a mediação, expondo as costuras entre desejo e dispositivo, entre a promessa de ubiquidade e a parcialidade que inevitavelmente se impõe. Reconhecer esses limites não significa desistir, mas antes assumir que a prática só ganha força quando os enfrenta.

É neste ponto que concludo em suspensão. O mundo continua a multiplicar imagens e dados, enquanto o corpo permanece ancorado ao seu lugar único. Fico nesse intervalo, a recompor fragmentos e a ensaiar ficções de presença, num trabalho que não termina aqui. Ele prolonga-se em cada deriva, digital ou física, em cada encontro com imagens acidentais, em cada sombra que insiste em não desaparecer. Talvez o mais importante não seja ultrapassar os limites, mas aprender a habitá-los, reconhecendo nesse gesto a possibilidade de imaginar, cuidar e partilhar aquilo que, de outro modo, permaneceria ausente.

Bibliografia

- Barthes, R. (2004). O rumor da língua (M. Laranjeira, Trad.). Livraria Martins Fontes Editora. (Obra original publicada em 1984).
- Baudrillard, J. (1991). Simulacros e Simulação. Relógio d'Água.
- Bostrom, N. (2005). Transhumanist values. <https://nickbostrom.com/ethics/values>
- Careri, F. (2013). Walkscapes: o caminhar como prática estética. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (Ed.). (2015). The post-photographic condition. Le Mois de la Photo à Montréal.
- Foucault, M. (2013). Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão (P. E. Duarte, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1975).
- Han, B.-C. (2020). A Sociedade do Cansaço (G. L. Encarnação, Trad.). Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada em 2010).
- Harari, Y. N. (2020). Homo Deus: História Breve do Amanhã (B. V. Amaral, Trad.). Elsinore. (Obra original publicada em 2015).
- Henriques, J. (Org.). (1997). Internacional Situacionista: antologia. Antígona.

- Koenig, J. (2021). *The Dictionary of Obscure Sorrows*. Simon & Schuster.
- Lippard, L. (1999). *On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place*. The New Press.
- Peraica, A. (2019). *The Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-digital Photography*. Institute of Network Cultures.
- Smithson, R., & Flam, J. (1996). *Robert Smithson, the collected writings*. University of California Press.
- Sontag, S. (2012). *Ensaaios Sobre fotografia*. Quetzal Editores.
- Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press.
- Urry, J. (2002). *The Tourist Gaze*. SAGE Publications.

Índice de figuras

- 1 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/eGy7AU6KEY944Lon7>
- 2 Postal turístico da Quinta do Conde, Portugal
- 3 Frame da videoperformance *You Are Here* (2'42")
- 4 Vista da peça na mostra de alunos do MAP, Galeria Cozinha, setembro de 2023
- 5 Peça em vidro soprado, da série *Poder devir mundo*, 40x12x12cm, 2023
- 6 Modelação de peça em vidro soprado, CENCAL, Marinha Grande, 2023
- 7 Molde para peças da série *Poder devir mundo*
- 8 Peças em vidro soprado simples e vidro soprado em molde, com base em pinho, 16x16x26cm e 17x17x42cm, 2025
- 9 Vidro soprado em molde, 20x20x42cm e 13x13x31cm, 2025
- 10 Maço do projeto *De longe, para longe*, 2023

- 11 Remoção de fototransferência para reaplicação, 2024
- 12 Processo de fototransferência, 2024
- 13 Estrutura em pinho de peça da série *De longe, para longe*, 2025
- 14 Peça final da série (1/3), atelier, 2024
- 15 Maço do projeto *De longe, para longe*, 2024
- 16 Verso de íman de Gdańsk, 2025
- 17 Verso de íman de Málaga, 2025
- 18 Frame do vídeo *All Within Your Reach*, 6'37", 2025
- 19 Frame do vídeo *All Within Your Reach*, 1'41", 2025
- 20 Frame do vídeo *All Within Your Reach*, 2'55", 2025
- 21 Verso de íman de Paris, 2025
- 22 Menu contextual do macOS no processo de guardar imagem a partir do navegador
- 23 Coleção de diferentes fotografias da placa *Welcome to Fabulous Las Vegas*, retiradas de livewebcam disponível em https://www.earthcam.com/usa/nevada/lasvegas/?cam=sign_hd. Nevada, EUA, 2025
- 24 Captura de ecrã de pasta com capturas de ecrã do WindowSwap
- 25 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ Jmalvarez. Santiago, Chile, 2025
- 26 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @

- Sarah. Melbourne, Australia, 2025
- 27 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ MarchBlizzard. Novosibirsk, Akademgorodok, Russia, 2025
- 28 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ CatLookout. Portland, OR, EUA, 2025
- 29 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ Nyan. Myanmar, 2025
- 30 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ Denny. Zacatecas, Mexico, 2025
- 31 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ LaPoblachuela. Ciudad Real, Espanha, 2025
- 32 Captura de ecrã do WindowSwap. Janela de @ GovernmentCenter. Boston, EUA, 2025
- 33 Cursor em forma de mão no macOS, indicando elemento selecionável
- 34 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/LikunBx6LfikqhAX9>
- 35 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/38sbkrG7A2THpwwE9>
- 36 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/EUCtVhK3xUgTZp9PA>
- 37 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/LikunBx6LfikqhAX9>

38 Fotografia de utilizador. Cluj-Napoca, Roménia, 2018. Original já não disponível no Google Street View.

39 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/z7zfgNwXUruQ1cNZ8>

40 Fotografia de utilizador. Cluj-Napoca, Roménia. Original já não disponível no Google Street View.

41 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/a6XLoJeiC1k63Atb7>

42 Captura de ecrã com imagem de utilizador no Google Street View. Fonte digital não disponível.

43 Captura de ecrã com imagem de utilizador no Google Street View. Fonte digital não disponível.

44 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/EUCtVhK3xUgTZp9PA>

45 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/yMYiSh2oQdS5cBjk7>

46 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/iknTdsMx6of2BVZ6A>

47 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/nHrFA5L2hNsnhn2Q6>

48 Fotografia do ecrã com imagem do Google

Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/ugzCYRm9D9Gyfohh7>

49 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/3EzTVdvfbQ1oiiFA9>

50 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/zqyu3hTibfYyrX7m6>

51 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/zqyu3hTibfYyrX7m6>

52 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/Hf9VgLiHhFXVAbPc6>

53 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/aVswqJwMP2uXJgp36>

54 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/SVeMSVV5mX9yCk2A8>

55 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/SVeMSVV5mX9yCk2A8>

56 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/fCzpK1Drfk367rBb7>

57 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/vrpCLJdcNjJP2udFA>

58 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

59 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

60 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

61 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

62 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

63 Captura de ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital não disponível.

64 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

65 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

66 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

67 Fotografia do utilizador Marc Atkins, Google Street View. Pompeia, Itália, 2016. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

68 Fotografia de utilizador do Google Street View. Pompeia, Itália, 2018. Fonte digital não disponível.

69 Soldagem MIG/MAG de peça da série *Do nadir, o eco*, 2025

70 Estrutura da peça soldada em ferro

71 Peças da série *Do nadir, o eco*, FBAUP, 2025

72 Vista frontal da peça instalada na mostra MAP *Com destino a*, O'Museu da FBAUP, 2025. Ferro e fototransferência s/ acrílico. 62x58x120cm

73 Vista traseira da peça

74 Ecrã inicial do Google Earth com questionário de utilização

75 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

76 Captura de ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital não disponível.

77 Captura de ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital não disponível.

78 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

79 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital não disponível.

80 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.google.com/maps/@40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t/data=!3m1!1e3!3m2!1s40.750147,15.033231,15t>

- 81 Captura de ecrã do arquivo pessoal de pastas de capturas
- 82 Digitalização do verso do cartão micro SD
- 83 Cartão microSD com snapshot completo do OpenStreetMap a 28/10/24
- 84 Interior do ficheiro do snapshot/backup OSM
- 85 Captura de ecrã do processo de transferência do ficheiro para o microSD
- 86 Fotografia do ecrã com imagem do Google Street View. Fonte digital: <https://maps.app.goo.gl/eGy7AU6KEY944Lon7>

ANEXOS

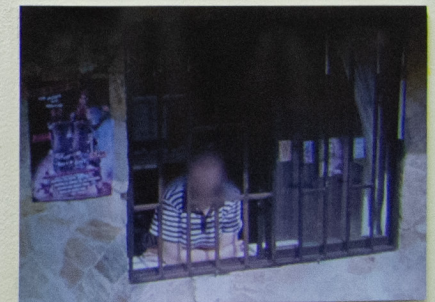
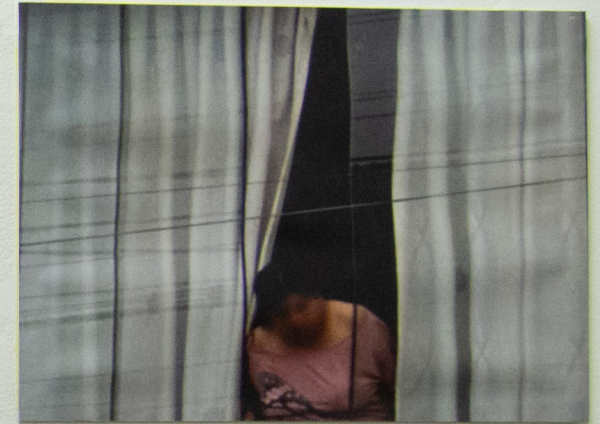














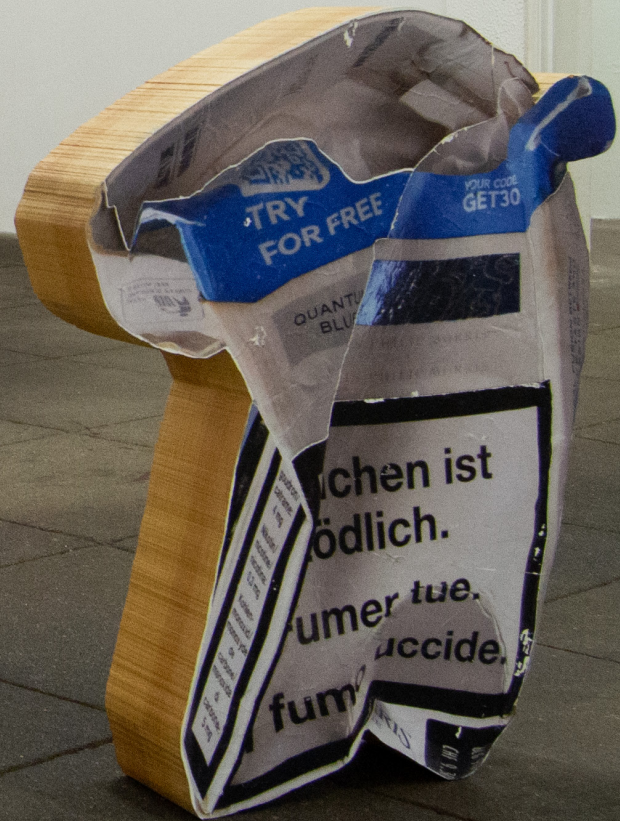






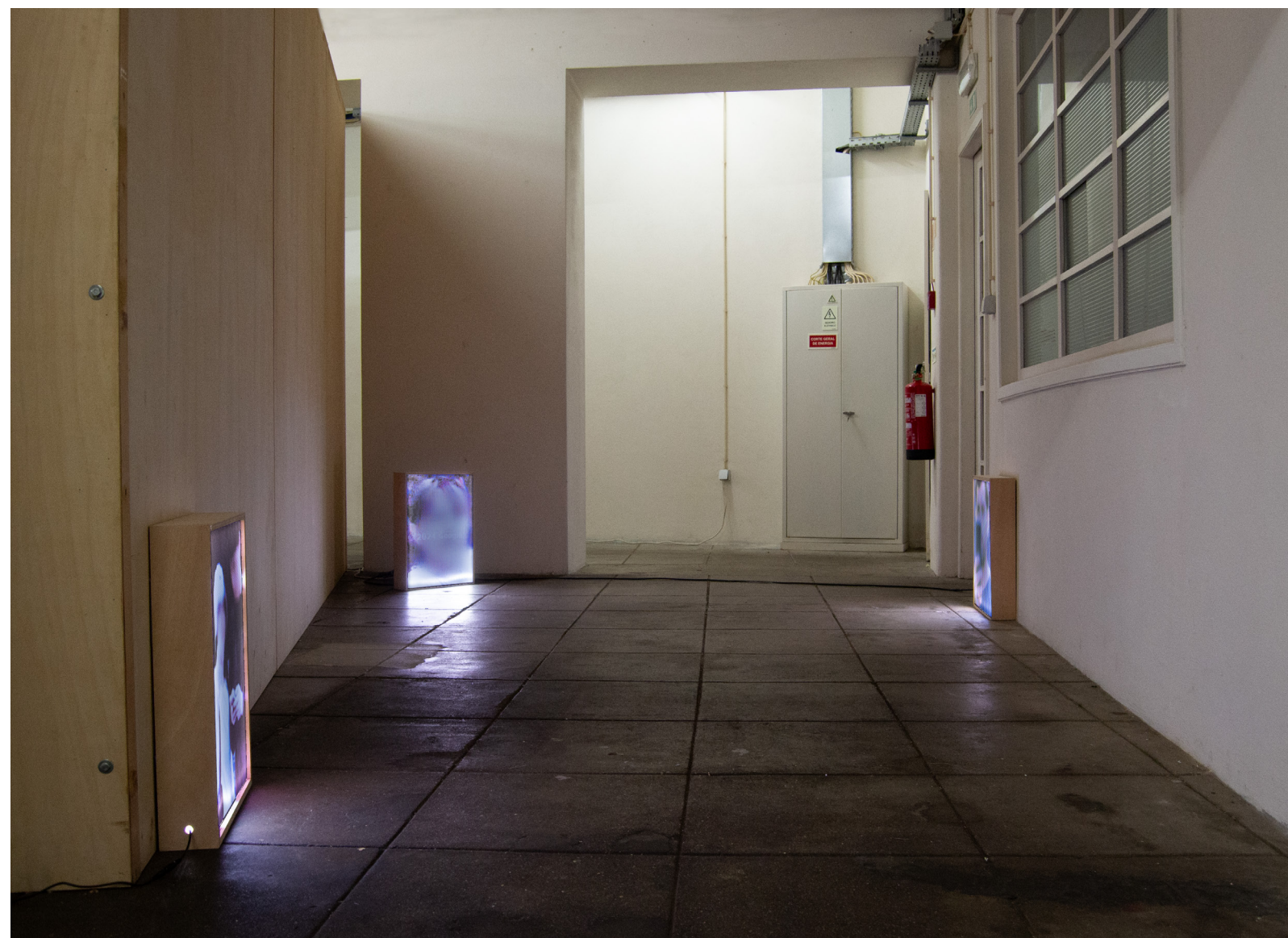
















Nota metodológica

Este relatório foi redigido com recurso pontual a ferramentas de inteligência artificial generativa, utilizadas como apoio à reformulação, clarificação e revisão textual.

O enquadramento teórico, a argumentação crítica, a seleção de referências e as decisões artísticas e metodológicas resultam do meu trabalho de investigação, sendo a utilização de ferramentas de IA limitada a funções de apoio à escrita.

Torre Latinoamericana

