

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**‘AN ATLAS OF A FICTITIOUS CLOUD’:**  
**A ficção-documental através da publicação experimental**

Nádia Sofia Motaco Alexandre

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Design de Comunicação

Trabalho de Projeto orientado pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Sofia Gonçalves

2022

## RESUMO

“*An Atlas of a Fictitious Cloud*: A ficção-documental através da publicação experimental” propõe-se a investigar a possibilidade da prática do documentário se aproximar da ficção, para reencenar realidades contestáveis da atualidade, por meio do design. Por este motivo, abordou-se a ficção documental, como género discursivo a aliar às metodologias do design editorial enquanto prática *destituída* para, com isto, abrir um espaço de crítica e discussão em torno de temáticas sociais relevantes.

A perceção do mundo e da sociedade é moldada pela construção de metáforas cognitivas e, por esse motivo, é importante explorar mecanismos de desconstrução destas metáforas para com isto evidenciar outras formas de interpretação da realidade. Por outro lado, a transformação digital trouxe consigo a necessidade de empregar conceitos familiares a cenários complexos, de modo a simplificar a nossa interação com as interfaces digitais. *An Atlas of a Fictitious Cloud*, componente projetual da dissertação, através do género da ficção documental no seu cruzamento com a prática editorial, propõe-se a produzir um espaço discursivo capaz de questionar e produzir uma crítica à forma como comunicamos e gerimos a nossa memória e ação individual e coletiva. Por ser uma ficção poderosa que opera na realidade, utiliza-se a ‘*Cloud*’, na sua aceção de infraestrutura de computação que disponibiliza recursos digitais, como mote conceptual. Através da prática editorial procura-se aferir a relação entre a noção de imaterialidade proveniente das metáforas que o termo ‘*Cloud*’ carrega e os aspetos negativos da sua materialidade em questões de sustentabilidade social, política e ambiental. O carácter aberto do artefacto editorial, e a forma como este estimula uma leitura orgânica, propõe-se a verificar a capacidade do design de comunicação em contribuir para a criação de novos espaços e metodologias discursivas no contexto da ficção documental.

Palavras-Chave:

Ficção documental; design de comunicação; publicação experimental; atlas; ‘*Cloud*’.

## ABSTRACT

“An Atlas of a fictional cloud: documentary-fiction through experimental publishing” aims to research how documentary practice can approach fiction, to re-enact current contestable realities, through design. For this reason, we have approached the documentary-fiction genre as a discursive mode to combine the methodologies of editorial design as a *destituent practice* in order to open a space for criticism and discussion around relevant social themes.

The perception of the world and society is shaped by the construction of cognitive metaphors and, for this reason, the mechanisms for deconstructing these metaphors are relevant to bring to light other forms of interpretation of reality. On the other hand, the digital transformation brought with it the need to apply familiar concepts to complex scenarios, in order to simplify our interaction with digital interfaces. *An Atlas of a Fictional Cloud*, the projectual component of this dissertation, through the documentary-fiction genre in its intersection with editorial practice, proposes the production of a discursive space that is able to question and criticize the way we communicate and manage our individual and collective memory and action. As a powerful fiction that operates in reality, the 'Cloud', as a basic infrastructure that provides digital resources, is used as a conceptual motto. Through editorial practice, we seek to assess the relationship between the notion of immateriality arising from the metaphors that the term 'Cloud' carries and the negative aspects of its materiality in terms of social, political and environmental sustainability. The open nature of the editorial artifact, and the way in which it stimulates an organic reading, intends to verify the ability of communication design to contribute to the creation of new spaces and discursive methodologies in the context of documentary fiction.

Keywords:

Documentary fiction; communication design; experimental publishing; atlas; 'Cloud'.

## **Agradecimentos**

Se esta página se encontra escrita é graças ao apoio das pessoas que nela encontram o seu nome. Deixo um abraço e obrigada:

À minha orientadora, professora Sofia Gonçalves, pelo seu característico pragmatismo que desde a licenciatura me contagiou, mas também pela confiança que sempre colocou em mim durante toda esta investigação.

À Lisa H. Moura e Beatriz Severes, por durante seis meses me guiarem com o apoio moral e conhecimento que tanto precisei, não só para o desenvolvimento desta dissertação, mas também profissionalmente.

À Madalena Lopes e à Inês Matos, por todas as conversas honestas, desabafos e por fazerem desta viagem um caminho menos solitário.

Ao também meu Coletivo Hiatus, pois sem eles não seria possível criar um espaço capaz de me permitir explorar os primórdios do caminho para o tema projetual desta dissertação.

Ao Rui, o meu pilar, por tudo.

# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>7</b>
<b>1. O documental, a ficção e o design.....</b>	<b>11</b>
1.1. De ‘factos’ a ‘ficção’ .....	12
1.2. A ficção documental enquanto género discursivo.....	17
<b>2. Publicação experimental: produção de discurso e de contraespaços ..</b>	<b>21</b>
2.1. A prática editorial experimental enquanto ‘prática destituída’ .....	24
2.2. Publicação experimental: da autonomia crítica em design a prática especulativa .....	30
<b>3. An Atlas of a Fictitious Cloud: mote projetual.....</b>	<b>36</b>
3.1. A ‘Cloud’, uma ficção congeminada na realidade: dimensão conceptual .....	39
3.2. Atlas, memória e imaginação: dimensão processual.....	51
<b>Conclusão .....</b>	<b>61</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>64</b>
<b>Índice de Figuras .....</b>	<b>70</b>
<b>Apêndice .....</b>	<b>72</b>

## Introdução

No livro *Fiction as Method*, Jon K Shaw e Theo Reeves-Edison (2017) sugerem que a escolha de abordagens híbridas que trabalham a dicotomia realidade/ficção revelam estruturas sociais e operam a favor da construção da atualidade, ao expor e criticar estruturas hegemónicas e outras contingências da sociedade. É sobre a vontade de explorar o potencial que os autores descrevem que esta dissertação de mestrado se propõe a encontrar qual a possibilidade dos princípios do documentário se aliar aos princípios da ficção, com o fim de reencenar realidades contestáveis da atualidade, por meio do design — em particular a partir do entendimento do design editorial enquanto prática *destituída* — e, com isto, abrir um espaço de crítica e discussão sobre temas importantes da sociedade.

Por este motivo, escolheu-se a ficção documental, ou *docufiction*, como género discursivo a aliar às metodologias do design editorial enquanto prática *destituída*. Para compreender a ficção documental é essencial circunscrever as relações entre documentário e ficção e de que forma este aparente antagonismo pode servir como género discursivo. Por um lado, o documentário é visto como um género que se dedica à verdade enquanto que o termo ficção aponta para o oposto da verdade, para a fabricação, algo que surge da imaginação, sendo este o motivo que dificulta a definição deste género. Contudo, constata-se, através de autores como Wynants (2020), que a ficção precede o facto; portanto, a arte e a ciência, mas também o facto e a ficção não são passíveis de se encontrar em polos opostos; muito pelo contrário: a transição entre facto e ficção é na verdade um processo recíproco que, no caso dos géneros discursivos, depende também da sua receção. É aqui que o design concretiza o seu papel como mediador de factos e ficções, de discurso expositivo e discurso ficcional, do *real* e da imaginação. Durante o decorrer desta dissertação, encarou-se o Design de Comunicação enquanto uma prática discursiva capaz de (des)construir a realidade através da maneira como analisa, transforma e transmite os paradigmas da atualidade que se propõe a trabalhar — uma prática que procura novas estratégias para comentar,

antecipar e desmistificar a realidade e que se revela capaz de cruzar outras metodologias de disciplinas, áreas de estudo e conceitos operativos aparentemente antagónicos — como é o caso dos factos e da ficção.

A abordagem à publicação experimental enquanto prática *destituída* e como potenciadora de discursos em cruzamento com o género discursivo da ficção documental surge pelo reconhecimento da sua potencialidade discursiva. Esta classificação da prática editorial, cunhada por Rebekka Kieseletter (2019), é descrita como uma prática genericamente mais disponível a imaginar estratégias, processos, modos de distribuição de conteúdos. Isto deve-se ao facto desta se constituir por um processo não-contido e imprevisível que contém a potencialidade crítica para comentar e fomentar não só discursos intelectuais, políticos, sociais, económicos, mas também culturais. Na sua essência, a publicação experimental é orientada para o desenvolvimento de discurso crítico constituindo-se como um modelo projetual que, não só promove a autonomia crítica da disciplina de design como, ao mesmo tempo, faz surgir contraespaços — lugares que simultaneamente representam, contestam e invertem normas sociais expectáveis de espaços hegemónicos (Foucault, 1984).

Para a componente projetual desta dissertação, o modelo editorial escolhido para cruzar o género discursivo da ficção documental e da prática editorial experimental é o atlas. Contudo, tal como se descreve no terceiro capítulo, não se refere o atlas enquanto uma coleção ilustrativa e sistemática de múltiplas áreas do conhecimento (sendo o exemplo mais comum o da representação cartográfica), mas sim um atlas que, à semelhança do *Atlas Mnemosyne* (Bilderatlas Mnemosyne, 1924-1929) de Aby Warburg, desconstrói um termo, uma ideia ou conceito, mapeando o que o autor/editor tenta transmitir através do movimento visual e conceptual que emerge dos seus conteúdos. Conceptualmente, o atlas serve um lugar onde é possível (des)construir o real através das relações entre conteúdos que, por sua vez, desbloqueiam outras analogias, metáforas e possibilidades de verdade, tornando-se, dessa forma, um modelo editorial capaz de servir uma abordagem documental ficcional.

No caso específico desta investigação, tornou-se imperativo que a componente projetual fosse mais do que um meta-projeto, introduzindo-se, assim, o conceito ‘*Cloud*’, tal como é hoje utilizado comumente – enquanto tecnologia digital que permite o armazenamento de dados –, como intermediário para a exploração dos outros dois polos: o documental e a ficção. “*An Atlas of a Fictitious Cloud*”, título da componente projetual desta dissertação, apresenta como mote o impacto ambiental da ‘*Cloud*’, entendendo esta última como uma ficção congeminada na realidade. Com a prática editorial procura-se aferir a relação entre a noção de imaterialidade proveniente das metáforas que o termo ‘*cloud*’ carrega e os aspetos negativos da sua materialidade real, especificamente as questões ecológicas e ambientais mascaradas por essas metáforas.

“*An Atlas of a Fictitious Cloud: o potencial da ficção-documental por meio da publicação*” procura responder às seguintes questões: Como se define e diferencia a ficção documental enquanto género discursivo? Qual o seu potencial quando aliado à disciplina de design, mais concretamente à prática editorial enquanto prática *destituída*? Pode este género discursivo potenciar o surgimento de contraespaços na prática editorial e no design? É o atlas um modelo editorial capaz de servir uma abordagem simultaneamente documental e ficcional e, desse modo, adequado à desmistificação e desbloqueio das metáforas e possibilidades de verdade que invadem a nossa realidade?

Para tal, a estrutura desta investigação é composta por três capítulos essenciais. O primeiro dedica-se à definição dos termos documentário e ficção, do limiar entre factos e ficção e de que forma é que a ficção documental pode servir como género discursivo quando aliado à disciplina de design. O segundo procura determinar de que forma a publicação experimental é capaz de contribuir para a autonomia crítica em design, bem como da exploração de uma vertente mais especulativa da sua prática que a relacione com a ficção documental. Por fim, o terceiro capítulo, concentra-se na descrição da componente projetual desta dissertação, em concreto, a exploração do mote conceptual — a ‘*Cloud*’ —, a justificação da escolha do atlas enquanto modelo

editorial capaz de veicular o mote projetual, assim como a justificação das opções projetuais que conduziram à morfologia e manuseamento do artefacto.

## 1. O documental, a ficção e o design

Sinalizamos a relação entre design e ficção a partir de conceitos como *design fiction* e design especulativo. Por outro lado, a associação entre design e as práticas documentais chega-nos através das metodologias e processos de investigação e desenvolvimento projetual, assim como pela maneira como o design aborda e trabalha a “realidade” ou, por outras palavras, os factos. O documentário, enquanto género que decorre de práticas documentais, parte da investigação e encontra a sua forma através de registos que procuram comprovar os factos. A ficção, pelo contrário, ainda que possa ser inspirada ou baseada em situações reais, nasce a partir do imaginado. Contudo, os territórios da ficção são um pouco mais difusos e difíceis de delimitar dependendo do grau em que este género discursivo se afasta ou aproxima da realidade. As abordagens criadas a partir destes dois géneros discursivos, por via de práticas como o cinema e/ou a literatura e também de outras práticas artísticas e de design, são vistas como um modo reflexivo e/ou de expressão criativa para a articulação de discursos críticos através das suas metodologias. Aqui encara-se o design, em particular o Design de Comunicação, enquanto uma prática discursiva capaz de (des)construir a realidade através da maneira como analisa, transforma e transmite os paradigmas da atualidade que se propõe a trabalhar, estando atualmente a desenvolver outras formas de comentar, antecipar e (des)construir a realidade aproximando-se de outras metodologias ou áreas de estudo. Para além disto, o design e os géneros discursivos ficção e documentário, partilham as mesmas dimensões operativas e estruturais: projetar narrativas, comentar ou (re)criar cenários reais ou alternativos à dita realidade. Aqui, a prática de design opera entre o discurso expositivo e o discurso ficcional, e as ficções criadas acabam por ser um movimento entre factos e imaginação. De maneira óbvia pode-se afirmar que o design é, assim, uma prática discursiva e crítica, simultaneamente documental e ficcional, pois trabalha sobre metodologias narrativas, especulativas e inquisitivas. Se através do design se comenta o real e a atualidade, a ficção

*dá-nos permissão para comentar, escrutinar, sublinhar as contradições da realidade, revelar realidades incómodas, sem a responsabilidade do factual; cria realidades espaço-temporais alternativas que nos permitem melhor aceder e entender o mundo que temos, que viremos a ter, que ambicionamos, ou que recusamos.*

(Gonçalves, 2019, p. 99)

Se o documentário implica a representação do real, construída por um conjunto de experiências, lugares, fenómenos e linhas temporais complexas (que dependem também da nossa interpretação da documentação existente ou apresentada e da subjetividade implícita à edição dos documentos), o design de comunicação enquanto prática crítica e discursiva pode ajudar à desconstrução de alguns tópicos da atualidade por meio de mecanismos disruptivos, como é o caso da ficção, que nos permitem alcançar esse ‘real’ de outras formas. Assim sendo, à semelhança de abordagens de outras práticas artísticas, pode o documental aliar-se à ficção para reencenar realidades questionáveis da atualidade, por meio do design?

As ficções, tal como Nele Wynants (2020) afirma, constroem uma perspetiva da realidade que nos ajuda não só a compreendê-la de maneira mais eficaz do que uma análise científica ou um artigo de jornalismo, mas também a clarificá-la e questioná-la. Para além disto, a ficção sugere uma ampla gama de possibilidades permitindo pensar ou representar algo que é difícil, ou mesmo impossível, de representar de outra forma (Wynants, 2020, p.10). O poder de um texto, imagem ou obra de arte reside na sua apresentação da realidade, que normalmente é representada de forma a corresponder à nossa experiência da mesma, mesmo que saibamos que a sua base empírica é dúbia ou ficcional.

### 1.1. De ‘factos’ a ‘ficção’

Os termos ‘factos’ e ‘ficção’ podem parecer claramente distintos, contudo a linha que os separa é bastante ténue. A Ilha Null é um exemplo de como as

nuances entre factos e ficção estão constantemente a ser desafiadas. Este lugar é um território impossível de habitar localizado exatamente no centro da terra: marca o local onde as linhas do equador e do meridiano se intersectam — o ponto de coordenadas 0,0. A Ilha Null serve de referência para o complexo sistema global da geolocalização digital. Esta ficção de coordenadas 0,0 permite que os computadores possam basear-se na sua localização quando for necessário ajustarem os seus serviços de mapeamento após falhas de informação, localizar as nossas fotografias automaticamente e alinhar satélites por todo o planeta. Jon K Shaw e Theo Reeves-Edison (2017, p.7), referem ainda que todas as vezes em que nos cruzamos com estes mecanismos e ações passamos por esta ficção, reconhecendo o nosso centro do planeta como uma ficção cartográfica. Esta é uma ficção que serve a realidade — um produto da imaginação que reinventa a atualidade, mas que, em simultâneo, marca um acontecimento que tem lugar num tempo e espaço específico da história —, podendo ser encarada como uma ficção e um facto ao mesmo tempo. Assim, este “lugar-não-lugar” que partiu de uma ficção passou a fazer parte do mapa mundo tendo não só uma geografia, mas também uma história e uma bandeira.

A ficção, apesar de pertencer ao espectro da imaginação, não significa que é menos verdadeira do que os factos; pelo contrário, a estrutura da ficção permite-nos mergulhar numa narrativa ficcional sem perder a nossa capacidade de avaliar criticamente o mundo que a mesma evoca. A ficção pode oferecer uma visão diferente sobre as coisas e possibilita a exploração de novas perspetivas sobre o futuro ou até mesmo a representação de algo que é difícil de representar de outra forma. Deste modo, a ficção leva-nos até ao mundo do possível, pensável e especulável, mundos que também ajudam a ciência a formular hipóteses e a pensar ‘fora da caixa’ com o fim de explorar novos territórios. Tal como Wynants (2020, p.18) sugere, “a ficção precede o facto; portanto, a arte e a ciência, mas também o facto e a ficção não são passíveis de se encontrar em polos opostos”<sup>1</sup>. Estes conceitos estão intrinsecamente

---

<sup>1</sup> No original: “In short, fiction precedes facts. Art and science, but also fact and fiction are therefore not opposites. They are—also in the scientific realm—closely related.”

relacionados, mesmo dentro do domínio científico. Pascal Gielen (2020, p. 202) refere que “não existe hipótese sem imaginação, nem experiências de laboratório sem pressuposições ficcionais sobre a realidade”<sup>2</sup>. O autor (Gielen 2020, p.202) descreve ainda que “a descoberta de factos científicos depende, efetivamente, da imaginação dos investigadores ou, nesse caso, do horizonte estético sobre o qual eles abordam o seu objeto de pesquisa. Da mesma forma, os factos sociais são em grande parte determinados com base nas perguntas que o sociólogo faz ou não faz sobre uma determinada realidade social”.<sup>3</sup> Por outras palavras, o que Gielen (*idem*) quer dizer é que “estes factos dependem muito da capacidade imaginativa dos sociólogos e do que eles consideram possível ou impossível”<sup>4</sup>, considerando que “não há nada mais artístico do que uma teoria não comprovada: o design de algo que ainda não existe e talvez nunca existirá”<sup>5</sup>.

A transição entre facto e ficção é na verdade um processo recíproco; por exemplo, um texto interpretado como sendo não-ficção pode ser recebido como ficção e vice-versa. Isto acontece porque o autor e o leitor podem avaliar as diferenças na relação entre o mundo real e o mundo fictício e fazer com que a própria distinção entre os dois deixe de ser relevante, dependendo de como é lido — se é lido como ficção ou como facto.

Esta transição entre facto e ficção é explorada na ‘Paraficção’ (um conceito que se encontra precisamente no limiar entre ficção e realidade), que se foca no que Carrie Lambert-Beatty (2009) chama de “mundos imaginados”, onde as personagens e histórias se intersectam com o mundo real tal e qual

---

<sup>2</sup> No original: “There are no hypotheses without imagination, no laboratory experiments without fictive presuppositions about reality.”

<sup>3</sup> No original: “The discovery of scientific facts indeed depends on the imagination of the researchers or, for that matter, the aesthetic horizon on which they approach their research subject. Similarly, social facts are largely determined based on the questions the sociologist does or does not ask about social reality.”

<sup>4</sup> No original: “[...] these facts depend heavily on the sociologists’ imaginative capacity and what they deem to be either possible or impossible.”

<sup>5</sup> No original: “There is surely nothing more artistic than an unproven theory: the design of something that does not yet exist and perhaps never will.”

como este é vivido. Estratégias pós-simulacro, ou paraficcionais, são menos orientadas para o desaparecimento do real do que para o pragmatismo da verdade. Por várias razões, motivações e propósitos, estas ficções são experienciadas e interpretadas como factos. Ao contrário da definição de paraficção descrita por James Rother nos anos 1970 — que afirma que o prefixo “para” se refere a algo que é construído sobre uma ficção já existente, Lambert-Beatty (2009, p. 54) entende que a paraficção opera, no caso dos estudos literários, a partir de momentos históricos paradigmáticos ou da atualidade, utilizando a ficção como meio para os descrever. Para a autora, a plausibilidade que resulta da paraficção é produtiva. Mesmo sendo ficções que nos iludam, que nos enganem, e mesmo que nos devolvam sentimentos de desilusão, o reconhecimento de que a paraficção é uma ficção, tem um efeito persistente e efetivo. Afinal, o que aparenta ser plausível revela um possível consenso sobre como as coisas são; mas também pode tornar uma nova realidade sensível: acessível tanto ao sentimento quanto à razão. Ainda segundo Lambert-Beatty (2009, pp. 78-79), com o excesso de informação em que vivemos e perante a constante desinformação a que somos submetidos, poderá ser útil algum ceticismo. Ao experienciarmos a maior parte das paraficções — onde o ficcional depende do factual — não estamos a analisar se uma proposição é ficcional, mas sim que partes dela são verdadeiras. As paraficções treinam-nos no ceticismo e na dúvida, mas também, por oposição, na crença. Fazer paraficção é envolver-se com esta condição da comunicação, do conhecimento e da cognição (*idem*, p. 79).

Pode a ficção tornar-se factual e vice-versa? Esta é uma questão que parece sugerir uma relação entre ficção e não-ficção como algo apenas contrastante ou de transformação radical (Mikkonen, 2006). O autor considera que em vez de olharmos para estes termos como opostos dependendo da possibilidade de verificação de determinadas declarações, pode-se simplesmente constatar que a relação entre uma representação ficcional e uma factual é uma questão de continuidade híbrida, e assim sendo, uma questão de flutuação constante entre os dois termos (Mikkonen, 2006). Por outro lado, o autor refere que todo o tipo de discurso, seja ele factual ou ficcional, é

circunscrito pelos textos que se interpretam:

*Na construção de um mundo, um conceito ou um discurso, a diferença genérica entre textos pode não ser importante. Neste sentido, nem a ficção, nem a representação não-ficcional da realidade poderiam realmente transformar-se uma na outra. Em vez de uma transformação, pode então ser melhor examinar a mudança de ênfase, o empréstimo de materiais ou as mudanças graduais em relação ao modo discursivo dominante no texto.*<sup>6</sup>

(Mikkonen, 2006, p. 295)

A distinção entre factos e ficção, tornou-se mais volátil com o começo da chamada Era da Pós-Verdade. A política da pós-verdade, as conspirações, a desinformação e as *fake news* potenciaram a indiscernibilidade entre factos e ficção o que, segundo Erika Balsom (2017), consolida a “declaração em pânico de que a realidade entrou em colapso”, o que “concretiza nada mais do que a promoção do colapso da realidade”<sup>7</sup>. A autora refere ainda que “proclamar a irrealidade do presente levanta os pesados fardos da gravidade, crença e ação, afetando o nível por onde todas as declarações flutuam, envoltas em dúvida”<sup>8</sup> e, por isto, considera o “estudo criterioso da realidade discernível uma tarefa de maior urgência pois a maior parte dos indivíduos afirmam que já não é assim que o mundo realmente funciona”<sup>9</sup> (Balsom, 2017).

---

<sup>6</sup> No original: “In the construction of a world, a concept, or a discourse, the generic difference between texts may not be important. In this sense, neither fiction nor any nonfictional representation of reality could truly transform into the other. Instead of a transformation, it might thus be better to examine the shift of emphasis, the borrowing of materials or the gradual changes in relation to the dominant mode of discourse of the text.”

<sup>7</sup> No original: “In asserting the indiscernibility of fact and fiction, the panicked statement that reality has collapsed at times accomplishes little but furthering the collapse of reality”.

<sup>8</sup> No original: “Proclaiming the unreality of the present lifts the heavy burdens of gravity, belief, and action, effecting a great leveling whereby all statements float by, cloaked in doubt”.

<sup>9</sup> “[...] the ‘judicious study of discernible reality’ becomes a task of the greatest urgency—not despite but because so many claim it is not the way the world really works anymore.”

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que as abordagens nas práticas artísticas e em design expõem frequentemente a ambiguidade latente entre os termos “factos” e “ficção”, e podem servir-se da ficção e de géneros discursivos híbridos (que trabalham precisamente a dicotomia realidade/ficção) para evidenciar aspetos contestáveis da atualidade e distanciar-nos daquilo que o real aparenta ser, oferecendo-nos um outro ângulo de visão sobre um determinado assunto. Jon K Shaw e Theo Reeves-Edison (2017) definem este tipo de metodologia como “as ficções que revelam estruturas sociais e agem em prol da construção da atualidade”, categorizando ainda essas ficções em duas tipologias: a) as ficções que revelam estruturas sociais e agem em prol da construção da atualidade; e b) as ficções que abrem caminhos, ou espaços, para pensar o futuro ou o abstrato. Contudo, consideram estas duas modalidades como inseparáveis na maioria dos casos. Os autores referem que no caso das práticas artísticas, ao se colocarem tanto dentro como fora da perspetiva ficcional, estas são muitas vezes capazes de se encontrar na posição de expor e criticar as estruturas hegemónicas e contingências operacionais da sociedade.

## 1.2. A ficção documental enquanto género discursivo

A maior dificuldade que surge ao tentar definir o género discursivo ficção documental é a aparente contradição dos termos: como mencionado anteriormente, o documentário é visto como um género que representa a realidade a partir de uma determinada aproximação à noção de verdade enquanto que o termo ficção parece indicar o oposto da verdade, uma fabricação, algo que surge da imaginação. Apesar deste género discursivo ser explorado em várias práticas artísticas é na literatura e no cinema que se encontra uma maior tradição, que corresponde à estabilização de determinados processos e códigos linguísticos. No cinema, a ficção documental ou *docufiction* é um neologismo que designa uma obra cinematográfica híbrida cujo género se situa entre o documentário e a

ficção — um género cinematográfico que procura captar a realidade tal como ela é, e que ao mesmo tempo introduz na narrativa elementos irreais ou ficcionais com o intuito de reforçar a representação do real com recurso a determinada forma de expressão artística. Poderá dizer-se que é um documentário contaminado por elementos ficcionais onde a adição destes elementos é feita em acontecimentos reais. Esta contaminação de elementos ficcionais em narrativas ditas reais é o que aproxima a ficção documental da paraficção. Contudo, podemos distanciar a paraficção da ficção documental na medida em que os elementos reais que encontramos na paraficção são sobretudo acontecimentos históricos marcantes ou paradigmáticos.

Contudo, Michael Hinken (2006) refere que os escritores de ficção utilizam como materiais crus da sua narrativa aquilo que deambula à sua volta: “embora os elementos autobiográficos possam estar submersos ao ponto de serem irreconhecíveis numa história ou romance”, ao questionar um escritor sobre onde surge uma ideia para uma certa ficção a resposta quase sempre fará referência a um gesto, um fragmento de discurso, uma peculiaridade da personalidade, entre outros pormenores do quotidiano.<sup>10</sup> Uma ficção não emerge apenas da imaginação do autor: enquanto que os elementos autobiográficos conseguem estar submersos ao ponto de serem irreconhecíveis numa história, é impossível que o autor não faça referência a algum evento, pessoa, lugar ou tempo real. Hinken (2006), acerca de uma história que escreveu baseando-se num artigo de jornal, explica que nesta “os enredos e personagens estavam longe dos eventos reais e assentes no reino da imaginação, porém o núcleo da verdade que permaneceu em cada um é, sem dúvida, o primeiro passo para criar verossimilhança para o leitor”<sup>11</sup>. Esta

---

<sup>10</sup> No original: “To assume that characters or plots spring fully formed from the author's imagination is to deny that the author, even the most imaginative or secluded, is a citizen of the world. While the autobiographical elements may be submerged to the point of being unrecognizable in a story or novel, ask a writer where the idea for a certain piece of fiction came from and the reply will almost always reference some actual event, person, or place.”

<sup>11</sup> No original: “[...] the plots and characters verged far from the actual events and into the realm of the imagination, yet the kernel of fact that remained in each is, arguably, the first step in creating verisimilitude for the reader.”

autenticidade é possível alcançar através de consistências e detalhes, ‘tons de voz’ e temáticas, que se vão mantendo ao longo da obra através de regras pré-estabelecidas pelo autor. Hinken (*idem*) refere também no mesmo artigo que incluir documentos falsos<sup>12</sup> num texto proporciona uma maior sensação de verossimilhança, ao fazer com que o leitor tenha nas suas mãos uma fonte primária: um artefacto. Desta forma, o leitor interpreta a autenticidade da informação apresentada a partir da sua perspetiva performativa; estes documentos falsos apresentam uma ilusão da realidade ao questionar factos — algo que o autor refere como sendo particularmente atrativo para os leitores da atualidade. Posto isto, podemos entender que a ficção quando aliada ao documental — a ficção documental — permite a consolidação de novos modelos discursivos, na medida em que é expectável que o leitor analise, contextualize e retire conclusões dos documentos apresentados. Os factos, da forma como são apresentados, são passíveis de revisão, proporcionando ao leitor a oportunidade de moldar a narrativa independentemente da perspetiva do autor, ou pelo menos ter ilusão de tal (*idem*).

Atualmente, no cinema, a ficção documental assume uma expressão relevante, dando lugar a um conjunto significativo de obras e autores que questionam os géneros estanques da ficção e do documentário. Um desses autores é Jean-Luc Godard (1986, p.132), que afirma num dos seus ensaios críticos (“Africa Speaks of the End and the Means”) que “todos os grandes filmes de ficção tendem para o documentário, assim como todos os grandes documentários tendem em direção à ficção”<sup>13</sup>, demonstrando a importância desta dialéctica como ponto chave da sua obra.

Bill Nichols (1994) descreveu o documentário como um género discursivo que “não apresenta uma área inalterável, nenhum limite de ferramentas/técnicas, nenhum assunto pré-determinado, nem sequer uma

---

<sup>12</sup> A variedade e o número de documentos criados e apresentados amplificam o efeito da ficção documental. Esta apresentação dos “factos” de uma narrativa, aproxima o leitor do papel de autor, uma vez que o mesmo acaba por construir por base nesses documentos a sua versão da história.

<sup>13</sup> No original: “All great fiction films tend towards documentary, just as all great documentaries tend towards fiction.”

classificação precisa de estilo ou *modus operandi*: é um discurso da realidade, que mantém uma relação com vários sistemas políticos e económicos” (Nichols, 1994, como citado em Hietanen, 2020). A terminologia tem vindo a ser contestada, surgindo termos como “não-ficção” — todo e qualquer documento ou conteúdo *media* que pretende representar um ou mais factos. Esta informação pode ser representada de maneira precisa ou não; ou seja, pode apresentar uma descrição verdadeira ou falsa acerca do assunto abordado. Assim, poderá dizer-se que a diferença essencial do documentário em relação à ficção é que o primeiro constrói uma afirmação do real, que, contudo, não deixa de ser uma interpretação da realidade que parte da maneira como o autor apresenta o material documental (fotografias, vídeos, arquivos, entre outros). Esta característica demonstra que o documentário acaba por incluir um conjunto diversificado de modos narrativos: o performativo e o poético. Com este carácter não só reflexivo, mas também performativo, o documentário interpela as múltiplas “verdades ficcionais” que são criadas dentro da imaginação de cada um. Vanthuyne (2020), ao admitir que o termo “documentário” implica a interpelação de um território vasto, com imensas possibilidades de exploração e expansão, considera necessário saber equilibrar a dimensão ficcional no documentário de maneira a que este consiga recriar a verdade de uma forma não invasiva. As práticas artísticas, pela capacidade que têm de explorar aquilo que se toma por realidade de um modo diverso — no cruzamento com outras práticas, disciplinas e não só — mostram-se capazes de recriar verdades e equilibrar estas duas dimensões, a do real e a do imaginado.

## 2. Publicação experimental: produção de discurso e de contraespaços

Enquanto objeto de comunicação, a publicação tem a potencialidade de construir e veicular discursos e modos de pensar. A possibilidade de criar contraespaços através da sua prática abre caminho para a reflexão crítica dos universos por esta comentados e até mesmo das suas próprias estruturas, processos e metodologias. Segundo Michel Foucault (1986), entre a utopia e os ‘contraespaços’ — ou “heterotopias”, como descreve — “poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. [...] uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. [...] A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste *momentum*: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá” (Foucault, 1986). Em suma, a partir do exemplo do espelho entendemos os ‘contraespaços’ como espaços que criamos, perante espaços formais e/ou formatados, que se contrapõem ao instituído, numa coexistência que é, ao mesmo tempo, mítica e real. A prática editorial é capaz de criar estes espaços, pois através de um conjunto de processos e práticas históricas — composição, edição, design, ilustração, produção, *marketing* e distribuição, para citar alguns dos mais recorrentes — consegue acionar um conjunto de protocolos com infraestruturas sociais — comerciais, jurídicas, educacionais, políticas, culturais (Malik, 2008).

Segundo o Centre for Postdigital Cultures (CPC) da Universidade de Coventry em Inglaterra, a ‘publicação experimental’ ou as práticas editoriais experimentais podem ser posicionadas como “uma intervenção, um modo de crítica ou uma ferramenta de especulação. [...] Esta abordagem de

experimentação pode ser entendida como um processo heterogéneo, imprevisível e não-contido, que deixa a potencialidade crítica do livro como um meio aberto a novas contingências intelectuais, políticas e económicas”<sup>14</sup> (*Centre for Postdigital Cultures*, 2019). A prática editorial experimental pode ser entendida como uma prática de intervenção/reação, como modo de crítica e como ferramenta para entender o mundo que nos rodeia. Na sua essência, a publicação experimental é orientada para o desenvolvimento de discurso crítico. Isto porque, em primeiro lugar, a publicação pode ser considerada um ato político ao acionar um espaço denominado por “esfera pública”; em segundo lugar, porque esta é uma prática que pode ser vista como uma intervenção crítica.

Na última década, a emergência da publicação fez surgir novos modos e métodos das práticas de design que permitiram relacionamentos expandidos entre ambientes sociais e de *media* (Gonçalves, 2014, p.253). O livro, por exemplo, parece ser o artefacto modelo para a exploração e investigação em design de comunicação — isto porque a maior parte das vezes ele oferece um território de especulação que se vai construindo no cruzamento entre conteúdos, materialidade, edição, entre outros:

*Se existe um território partilhado entre estas diferentes disciplinas e perspetivas, é que qualquer trabalho escrito é produto da interação entre contexto textual (as palavras, conceitos, estruturas retóricas, formas literárias, etc., que são lidas no trabalho) e meio (as disponibilidades,*

---

<sup>14</sup> No original: “Experimental publishing can be positioned as an intervention, a mode of critique, and a tool of speculation [...] This take on experimentation can be understood as a heterogeneous, unpredictable, and uncontained *process*, one that leaves the critical potentiality of the book as a medium open to new intellectual, political, and economic contingencies.”

*qualidades e restrições da sua materialização física e estrutura como artefacto, tecnologia e forma social e institucional).*<sup>15</sup>  
(Thoburn, 2016, p.5).

Segundo Rebekka Kieseletter (2019), a publicação é entendida como um dispositivo processual que evoca e enquadra uma esfera social e discursiva para a negociação, a criação de um sentido autoreflexivo e a coprodução entre editor/consumidor. Esta produção tem como objetivo abrir contraespaços conceptuais e concretos para além dos “existentes”, ou do que está amplamente solidificado e materializado na atualidade.

Em suma, a produção editorial faz parte de um panorama em constante mudança que é extremamente influenciado por movimentações económicas, mudanças de discurso nas esferas políticas e artísticas, assim como pelas renegociações dos conceitos de autoria, criatividade, esfera pública e acessibilidade. Não só esta prática está apoiada na interseção destes desenvolvimentos, mas também apresenta ruturas dentro dos mesmos. Contudo, quando se integra esta produção dentro do espectro da experimentação, incita-se a um discurso crítico e à reflexão do *status quo* e dos desenvolvimentos emergentes para a exploração de novos potenciais no campo da publicação. É por este motivo que os conceitos e projetos trabalhados dentro do espectro da publicação enquanto prática artística<sup>16</sup> desenvolvem a cultura e paralelamente executam uma forma de investigação nos domínios artísticos que pode também ser benéfica para a ciência e para a sociedade — introduzindo ruturas e abordagens disruptivas em relação aos paradigmas atuais existentes nesses domínios — ao mesmo tempo que para a publicação, a literatura e para a arte.

---

<sup>15</sup> No original: “*If there is a shared ground to these different disciplines and perspectives, it is that any written work is a product of the interplay between textual content (the words, concepts, rhetorical structures, literary forms, etc., that are read in the work) and medium (the affordances, qualities, and constraints of its physical materialization and structure as artifact, technology, and social and institutional form).*”

<sup>16</sup> Sobre este conceito, ler as páginas 25-26.

## 2.1. A prática editorial experimental enquanto 'prática *destituída*'

A prática editorial experimental deve ser vista como uma prática que questiona ideias, orientações e padrões pré-concebidos sendo impulsionada por uma discordância imanente, desobediência dos modos estabelecidos de percepção e avaliação da atualidade. Kiesewetter (2018) considera a prática editorial como uma 'prática *destituída*' [*destituent practice*], isto é, uma prática onde as ideias pré-concebidas e as orientações específicas perdem a sua força, e onde encontramos uma maior disponibilidade para a imaginar estratégias, processos, modos de distribuição, conteúdos e novas realidades. A autora afirma que: “[a prática editorial '*destituída*'] preserva uma crise de definição constante na sua própria natureza, e é alimentada pelo objetivo de pensar e agir além do "real", além do que está atualmente corporificado e materializado”<sup>17</sup> (Kiesewetter, 2018). A natureza desta prática propõe mudanças de paradigma, que criam novas formas de conhecimento e questionam os princípios e as implicações éticas da produção editorial.

Desde logo, Kiesewetter (*idem*) questiona a diferença entre 'making public' e 'making a public' definida por Paul Soulellis (2015) e que nos diz que: “Geralmente, fazer um *post* é “tornar público”, mas publicar é “criar um público” ao criar um espaço para a circulação do discurso.”<sup>18</sup> A autora considera irrelevante se o público é criado para a circulação do discurso, a fim de fazer uma publicação, ou se pela própria publicação em si. Em ambos os casos, a publicação assume o papel de objeto social que instiga a construção de uma esfera (pública) ativa e mantida a partir do discurso publicado (*idem*). Ou seja, a publicação também pode formar esferas nas quais o discurso é produzido e espalhado por públicos. No contexto de projetos editoriais *destituídos*,

---

<sup>17</sup> No original: “It thus preserves a constant definitional crisis for its own nature, and is nourished by the aim of thinking and acting beyond the 'real', beyond what is currently embodied and materialized.”

<sup>18</sup> No original: "Posting is usually “making public” but publishing is “making a public” by creating a space for the circulation of discourse.”

indivíduos ou grupos que, de outra forma, seriam suprimidos e marginalizados pela sociedade, podem encontrar uma estrutura de pensamento partilhada, uma base mútua para a ação e para a consolidação de uma voz comum. A partir desta perspetiva, a prática editorial pode tornar-se um ato político. Matthew Stadler (2008, como citado em Weinmayr, 2014), refere que “é imperativo que publiquemos, não apenas como um meio de combater a influência de um ‘público’ hegemónico, mas também para recuperar o espaço no qual nos imaginamos coletivamente”. Neste contexto, a palavra ‘espaço’ refere tanto uma esfera abstrata como um espaço físico, material. É neste território que Kiesewetter (2018) classifica esta prática *destituída* como uma prática sem base, ou seja, que requer uma tolerância à ambiguidade que dela surge. Em conclusão, Keisewetter (2016) vê a publicação não como uma prática que procura a universalidade e a verdade absoluta, mas como uma prática intermediária de discursos. Deste modo, para apresentar uma publicação, do ponto de vista de uma prática destituída, há necessidade de localizar, promover e usar infraestruturas de esfera pública, narrativas ou imaginárias, mas também de as expandir conceptualmente e fisicamente.

Esta ligação entre política, esfera pública e prática editorial não acontece por acaso — é o surgimento da imprensa que leva à criação da esfera pública (Gilbert, 2016). Desde o surgimento dos mecanismos de impressão que a conotação de ‘escrita manual’ é representativa da esfera privada, enquanto que aquilo que é considerado esfera pública sofre então um processo de produção mais complexo. Pode então dizer-se que o *quórum* da esfera pública moderna é, claramente, ‘a palavra impressa’ (*idem*). Este é o motivo pelo qual a publicação é um assunto político, pois entra direta e indiretamente na esfera pública.

Por outro lado, Michael Bhaskar (2013, como citado em Gilbert, 2016) considera que o significado de prática editorial como ato de tornar público é controverso dada a abrangência do que se pode entender por “esfera pública”, que, no contexto da publicação, pode ser facilmente confundível por outras práticas como “*broadcasting*” e “*posting*”. É por este motivo que o autor sugere que limar e “trabalhar uma definição de publicação dentro destas esferas do

público/privado é impossível”. Bhaskar (*idem*) sugere que ao relacionarmos os conteúdos, que são inerentes à prática editorial, com práticas de amplificação e filtragem conseguimos alcançar um entendimento operativo e particular do que se pode entender por publicação. Este modelo de publicação é complementado por duas componentes complexas: a filtragem e a amplificação. Estas componentes são veiculadas através daquilo que o autor designa por *molduras* e de acordo com *modelos* específicos. Enquanto as *molduras* se encarregam da parte representativa e performativa, os *modelos* englobam a interação entre os fatores, objetivos, motivações e ideologias que constroem e fornecem a *raison d'être* para o conteúdo (*idem*). Afirma, portanto, que os editores “não são apenas produtores de livros, mas sim filtros para conteúdos e construtores de *molduras* amplificadoras”<sup>19</sup>.

É possível encontrar afinidades entre o que Kieseewetter (2018) define como parte constituinte da prática editorial *destituída* e o que Annette Gilbert (2016) chama de “prática editorial enquanto prática artística”. A associação do termo “artística” ao termo “publicação” entende uma prática que existe fora dos sistemas tradicionais da publicação e que se encontra também enraizada, em particular, nas práticas artísticas. Na visão de Gilbert (2016), para compreendermos a prática editorial temos de ser confrontados com interrelações complexas entre práticas — o que segundo a autora, torna-se mais evidente dentro da publicação enquanto prática artística, no seu cruzamento entre a publicação e a arte. Gilbert (2016) considera que a construção de postulados teóricos sobre a publicação partiu primeiro das práticas artísticas e não da academia, não descurando a consolidação deste termo e da sua prática dentro de discursos académicos, por autores como Antoine Lefebvre (2016) e Nick Thurston (2016), por exemplo.

Delimitar o que entendemos por publicação, implica considerarmos um conjunto de variações e mutações, dependendo dos conceitos a que lhe são associados, pois estas mudanças de enquadramento não são apenas refletidas na prática editorial mas também são provocadas por meio da mesma. Estamos

---

<sup>19</sup> No original: “[...] not just producers of books but filters for content and constructors of amplifier frames” (Bhaskar, 2013, p.117, como citado em Gilbert, 2016, p.11)

a referir, por exemplo, o cruzamento da prática editorial com os conceitos de arte, política, cultura, crítica, entre outros. Neste caso, pode-se ainda compreender a publicação enquanto prática alternativa, como espaço alternativo que foge ao *modus operandi* tradicional, dentro da própria prática. Antoine Lefebvre (2016) refere inclusive que a publicação deve mesmo ser considerada uma prática artística alternativa. Nick Thurston (2016, como citado em Gilbert, 2016, p.20) admite esta forma de posicionamento consciente da intersecção das práticas editoriais como um “gesto específico”, ou, como uma “intervenção específica”, algo que o autor implementa na obra *Of the Subcontract. Or, Principles of Poetic Right* (2013). Este trabalho de Thurston consiste num livro composto por vários textos de vários *escritores-fantasma* acompanhados de informação complementar onde é descrito o número de minutos gastos na escrita de cada poema assim como o valor pago a cada autor. Ao representar materialmente, através da publicação, os processos textuais e contextuais de cada poema, criou-se um espaço onde a literatura, a publicação e a prática editorial entram em contacto com discursos económicos, sociais, políticos e éticos. Como Gilbert refere:

*Considerando que a exposição, a galeria e o museu foram considerados — principalmente de uma perspetiva institucionalmente crítica — como o 'site' na arte 'site-specific' dos anos 1970, é a publicação que precisa de ser estabelecida e investigada criticamente como o 'site' no campo literário [...].*

*Este ímpeto crítico (institucional) 'site-specific' também pode ser creditado a cada trabalho pós-digital 'que tenha como tema as condições estruturais, socioeconómicas e materiais da sua produção’<sup>20</sup>* (Gilbert, 2016, pp. 20-21)

---

<sup>20</sup> No original: “Whereas the exhibition, gallery, and museum were regarded—mostly from an institutionally critical perspective— as the ‘site’ in the site-specific art of the 1970s, it is the publication that needs to be established and critically investigated as the ‘site’ in the literary field [...]. This site-specific and (institutional) critical impetus can also be accredited to every post-digital work ‘that takes as its topic the structural, socioeconomic, and material conditions of its production’”

A 'publicação *destituída*' também admite aproximações ao que Nicholas Thoburn (2016) classifica de 'anti-livro'. O prefixo 'anti' neste conceito não significa um descontentamento com os livros no geral, mas sim um descontentamento com uma categoria específica de livros que o autor associa ao modo de produção capitalista, e com uma compreensão da 'cultura impressa' enquanto fenómeno de padronização e disseminação que teve uma influência significativa sobre o desenvolvimento histórico da própria modernidade. O 'anti-livro' testa, problematiza e leva ao limite da sua materialidade (ou outros aspectos significativos onde a materialidade do livro compreende a interação dinâmica do conteúdo textual com a forma/meio) uma crítica e relação operativa dentro de escalas tanto concretas como abstratas. Essa materialidade inclui propriedades físicas e certos recursos tecnológicos, mas também possui camadas de significado estratégicas, decisões de design e qualidades sensoriais que se correlacionam com paradigmas editoriais, linguísticos, económicos, bem como práticas de produção e de consumo. Mais uma vez, essa materialidade de que o autor fala é uma materialidade política. Os 'anti-livros' articulam o pensamento crítico e as práticas experimentais da escrita e da edição, permitindo emergir dentro deles determinados movimentos sociais.

Na prática editorial experimental é da responsabilidade dos seus editores tornar acessível ou legível os processos, as atividades e o questionamento de convenções, protocolos e premissas sobre as quais os conteúdos são produzidos, mediados e recebidos; apoiar a emergência de trajetórias alternativas; manobrar a implementação de protocolos apropriados, ações, infraestruturas, tecnologias e interfaces não-representacionais que permitam ambiguidade, incerteza, contradições e abertura, que desencadeie atos generativos, performativos e diferentes interpretações e coproduções de um projeto em específico. A prática é entendida como instrumento para os processos sociais e espaciais; delimita um lugar de investigação, representação, negociação e comunicação; dá ritmo a uma forma processual de chegar a um acordo com tópicos como política, cultura, tecnologia, entre outros paradigmas da atualidade; e atua como uma moldura para relações

possíveis. Neste sentido, a prática editorial experimental aproxima-se consideravelmente da prática curatorial; ambas exploram não só ferramentas e processos análogos, como apresentam a mesma capacidade de ação. É por isto que Annette Gilbert refere que

*No entanto, é inconfundível que a prática curatorial e a prática editorial, especialmente a prática editorial, têm de facto uma grande sobreposição: processos de seleção, organização, arranjo, relacionamento e apresentação de materiais representam o cerne da curadoria, bem como da publicação, isto é, edição.<sup>21</sup>*  
(Gilbert, 2016, p. 23)

A publicação experimental também se apresenta como ‘interface’ dos processos editoriais, o que faz com que a prática possa ser incluída dentro da ideia de materialidade performativa, dos processos de dar e receber. Como Johanna Drucker (2013, citada em Kiesewetter, 2019, p. 11) afirma: “A interface é um espaço de recursos e possibilidades estruturadas organizadas para seu uso. Uma interface é um conjunto de condições, relações estruturadas, que permitem que certos comportamentos, ações, leituras, eventos ocorram”.<sup>22</sup> Esta definição de interface aplica-se à publicação no sentido em que esta pode ser entendida como um dispositivo capaz de criar “comunidades” — constituindo-se por um discurso que inclui múltiplos agentes, dentro de um modelo específico para uma comunidade específica — e é também capaz de gerar performatividade material através da forma como se cria, entrega, recebe e interage com a mesma (Kiesewetter, 2019, p. 11).

Podemos então concluir que, no contexto do presente projeto de dissertação, a terminologia que melhor caracteriza a prática editorial explorada

---

<sup>21</sup> No original: “*Nevertheless, it is unmistakable that the curatorial practice and the publishing practice, especially the editorial practice, do indeed have a large overlap: processes of selection, organizing, arranging, putting into relationship, and presentation of materials represent the core of curation as well as publishing, i.e. editing.*”

<sup>22</sup> No original: ““Interface is a space of affordances and possibilities structured into organization for use. An interface is a set of conditions, structured relations, that allow certain behaviors, actions, readings, events to occur”

na componente projetual será a de publicação “*destituída*” — uma vez que nela encontramos uma “desobediência dos modos estabelecidos de percepção e avaliação da atualidade”. Embora se aproxime de outros termos ou conceitos analisados, como ‘anti-livro’ e ‘prática editorial enquanto prática artística’, é precisamente esta definição de “publicação *destituída*” que nos permite ainda a possibilidade de aliar a prática editorial à ficção documental, por igualmente revermos nesta última princípios de desestabilização na observação e representação da realidade.

## 2.2. Publicação experimental: da autonomia crítica em design a prática especulativa

Com o surgimento dos movimentos radicais dos anos 1960 e 1970, com origem na Inglaterra e na Áustria, e posteriormente em Itália, surgem as primeiras manifestações do questionamento da prática de design em relação aos desenvolvimentos sociais e ideológicos (Mazé e Redström, 2009). Esta prática crítica, entendida como ‘anti-design’, era, por outras palavras, “design ao serviço de qualquer ideologia imposta” (*idem*) num domínio político, tecnológico ou cultural. Os objetos resultantes dos postulados do ‘anti-design’ não tinham formas fechadas; isto é, a forma era um pretexto para abrir espaço para novas ideias, ou para a instigação de debates em torno da produção da disciplina, tendo por fim, a apresentação de formas alternativas de consumo ideológico.

Na atualidade, o conceito de ‘anti-design’ já não tem representatividade na prática. A perspetiva da prática crítica em design é agora outra. Ramia Mazé (2016) descreve-a como uma espécie de “prática por dentro do design”:

*isto é, baseado ‘em’ e executado ‘através de’ meios de design, por designers e por meio dos seus próprios modos práticos e operacionais.*

*É claro que existem “práticas críticas” na literatura, na arte, nas ciências, etc., que assumem diferentes formas.*<sup>23</sup>

(Mazé, 2016)

Mazé refere ainda que as práticas críticas podem orientar-se para os fenómenos que emergem dentro da prática canónica do design ou podem assumir formas que são críticas a fenómenos exteriores ao design. Neste contexto, encara esta qualidade ‘crítica’ como uma espécie de valor da ordem do intelectual e do ideológico que opera dentro de uma disciplina. Em “Difficult Forms”, um artigo que escreveu com Kohan Redström (2009), refere que a teoria é mobilizada de duas formas: de “fora para dentro” — teorias das ciências sociais e humanas aplicadas ao design — ou “de dentro para fora” — para o design criticar fenómenos sociais mais amplos. Esta prática crítica desenvolve-se em múltiplas disciplinas de design contemporâneo que se opõem à visão tradicional do design — estas podem ter o nome de design crítico, conceptual, especulativo, ativista, entre outros.

As práticas discursivas e críticas em design desenvolvem-se a partir do cruzamento com disciplinas de diversas áreas, desde as ciências, à sociologia, entre outras, tendo como objetivo refletir sobre o desenvolvimento e importância dos temas que dessas diversas áreas emergem na sociedade atual. Nas práticas críticas, o artefacto ou objeto resultante de determinado projeto ou investigação pode ser entendido como uma forma de discurso materializada. Sofia Gonçalves (2013) refere que, deste modo, “a produção contemporânea em design segue o percurso da sua congénere na arquitetura”, ao transformar o projeto em material editável e mais tarde utilizar a edição como território de projeto. Aqui, a publicação era entendida como artefacto de produção e circulação de práticas e discursos críticos.

Rebekka Kiesewetter (2019), por outro lado, clarifica as noções de materialidade na publicação e entende a fisicalidade do artefacto publicação

---

<sup>23</sup> No original: “i.e. based on and carried out by design means, by designers and by means of their own practical and operational modes. Of course, there are “critical practices” in literature, art, the sciences, etc., which take different forms.”

enquanto factor determinante dentro do próprio processo. Esta materialidade, que está para além dos limites do impresso e do digital, emerge entre os conteúdos textuais, visuais e conceptuais, através das qualidades, dos constrangimentos e de outros aspectos que representem particularidades do processo no próprio artefacto. Factores culturais e ideológicos, circunstâncias económicas, o conjunto de práticas convocadas, assim como qualidades dos agentes humanos e não-humanos que estão envolvidos na sua criação, produção e recepção determinam igualmente a materialidade do artefacto. Drucker (2004, como citado em Kiesewetter, 2019) aponta para a materialidade como uma característica performativa onde o objetivo é criar um público dentro da própria estrutura do artefacto, de forma a que “um indivíduo não ‘lê’ esta obra, mas encena-a”<sup>24</sup>. Elabora ainda que:

*A página sensível é apenas a aparência de uma provocação à percepção — não é um modelo literal transferido para a mente. É um campo de forças e energias em suspensão dinâmica, que atuam umas sobre as outras dentro de um quadro de restrições, para produzir as condições pelas quais o leitor é provocado no ato constitutivo de leitura que produz o texto.* <sup>25</sup>

(Drucker, 2009)

Deste modo, a publicação transforma-se numa estrutura que decorre no quadro do que Malik (2008) define por os ‘horizontes do publicável’<sup>26</sup>. Esses horizontes podem ser desafiados e ampliados, desencadeando novas

---

<sup>24</sup> No original: “One does not ‘read’ this work but enacts it”.

<sup>25</sup> No original: “The sensible page is only the appearance of a provocation to perception—it is not a literal template transferred to the mind. It is a field of forces and energies in dynamic suspension, acting on each other within a frame of constraint, to produce the conditions a reader is provoked by in the constitutive act of reading that makes the text.”

<sup>26</sup> Rachel Malik (2008, p. 709-721) denomina de ‘horizontes do publicável’ o conjunto de processos e relações que formam uma sequência ou extensão do que é pensável publicar num determinado momento histórico. O que é publicável rege o que é legível e o que é memorável. O ‘horizonte do publicável’ representa uma fronteira ou limite das condições de produção e recepção de determinada categoria editorial — das suas próprias práticas específicas e das relações com outras instâncias da prática.

possibilidades de leitura e interpretação, e novas formas de produção de conhecimento, negociação, mediação e recepção dos discursos, angariando qualidades de uma prática que é, em si e fora de si mesma, também crítica.

Para além de se enquadrar, na maioria dos casos, dentro das práticas críticas, a prática editorial experimental também se aproxima de práticas especulativas ao operar com metodologias, processos e conceitos em comum. O design especulativo interage continuamente com outras práticas, campos, disciplinas e as suas respetivas metodologias. Faz uso de ferramentas, técnicas, instrumentos, métodos, géneros discursivos e conceitos como narrativa ficcional, narrativa documental, *storytelling*, escrita, *role-play*, entre outros.

Como referido no subcapítulo “2.1. A prática editorial experimental enquanto ‘prática destituída’”, a prática editorial experimental pode posicionar-se dentro de três abordagens contemporâneas: 1) como uma crítica contínua dos sistemas de publicação atuais; 2) como uma prática afirmativa que oferece meios para implementar ou veicular a investigação ou práticas pesquisa; e, por último, 3) como uma prática especulativa que torna possível a exploração de futuros plausíveis, permitindo a emergência de géneros e espaços discursivos abertos à ambivalência e à falha.

A prática especulativa é uma prática discursiva, que se baseia no pensamento crítico e no diálogo, questionando a própria prática e outras com que se cruza. Recorrer ao design especulativo enquanto prática crítica em design implica desafiar suposições fechadas, preconceitos e dados sobre o papel que os objetos e os contextos desempenham no quotidiano. Por outras palavras, a prática especulativa é uma prática discursiva que se baseia no pensamento crítico que questiona a prática de design e o que a rodeia. As abordagens dentro do espectro do especulativo convocam a interdisciplinaridade e elevam a prática crítica a um outro patamar, direcionando-a à imaginação e à visualização de cenários possíveis. Segundo James Auger (2012, p. 29):

*As propostas de design especulativo são essencialmente ferramentas de questionamento. O seu objetivo, portanto, não é propor soluções de produtos implementáveis, nem oferecer respostas às perguntas que estes colocam; pretendem agir como um espelho, refletindo o papel que uma tecnologia específica desempenha ou pode desempenhar em cada uma de nossas vidas, instigando a contemplação e a discussão.*<sup>27</sup>

A publicação experimental pode servir-se da prática crítica e especulativa para gerar debate, promover comunidades plurais e alternativas e também desafiar as estruturas e narrativas predominantes de determinada cultura. Contudo, Kiesewetter (2018) refere que se “os imaginários sociopolíticos desenvolvidos por meio editorial são parte de uma esfera pública temporária e efêmera, os participantes e instigadores desse processo devem tomar consciência” de que essas sociedades emergem a partir das existentes. Afinal qualquer atividade discursiva deve, primeiro que tudo, reconhecer e situar-se retoricamente em relação ao pré-existente.

Numa relação mais próxima com as práticas em design, *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design* (2007) é uma publicação editada por Zak Kyes e Mark Owens, que explora uma desconstrução pós-crítica e pós-disciplinar da arquitetura, colocando alguns dos mais aclamados designers gráficos a refletir sobre a arquitetura em relação à sua prática (até à data, o habitual era a crítica de arquitetos sobre o design gráfico). Tal como o próprio termo utilizado no título descreve, este livro tem como objetivo questionar e averiguar através de uma abordagem “anti-metodológica”, que coloca questões e persegue trilhos sem saber necessariamente onde estes nos levarão. Os resultados projetuais que daqui decorrem originam uma investigação intuitiva, em vez de analítica. Para além de se enquadrar num modelo editorial que promove a autonomia crítica da disciplina de design e, consequentemente, que produz discursos especulativos, conta também com

---

<sup>27</sup> No original “Speculative design proposals are essentially tools for questioning. Their aim is therefore not to propose implementable product solutions, nor to offer answers to the questions they pose; they are intended to act like a mirror reflecting the role a specific technology plays or may play in each of our lives, instigating contemplation and discussion.”

contributos como a do coletivo Metahaven, onde o que se procura é expandir o processo metodológico e material de modo a interrogar as condições sob as quais as necessidades de design surgem.

Como referido anteriormente, uma abordagem especulativa eleva a crítica a outro nível, ao colocar-se no domínio da imaginação. Ao apresentar abordagens multidisciplinares, o design especulativo demonstra potencial no que toca à criação de diálogos que geram contexto dentro dos quais os seus intervenientes podem reexaminar simultaneamente os limites da disciplina e descobrir as ligações com as disciplinas com que se cruza. Segundo Ivica Mitrović (2016) o processo em design especulativo pode ser dividido nas seguintes etapas: a primeira implica uma investigação crítica para definir um espaço de abordagem; a segunda, gera ideias e conceitos especulativos desenvolvidos com a finalidade de articular formas que são adequadas para comunicação. A especulação em design é inevitavelmente inspirada pela incerteza, variação e desequilíbrio das dinâmicas sociais, tecnológicas e humanas.

Em suma, se especular ou criar especulação é refletir sobre um assunto, sem necessariamente partir de informação factual completa ou sólida, então uma prática editorial especulativa funciona como lugar de mediação entre o discurso ficcional e o discurso expositivo ou documental, sendo que os objetos que decorrem desta prática exibem frequentemente um movimento entre factos e imaginação.

### **3. An Atlas of a Fictitious Cloud: mote projetual**

Neste projeto de dissertação, é sob a forma de atlas que o desenvolvimento de uma ficção documental se cruza com a prática editorial. Neste contexto, não entendemos por “atlas” uma coleção ilustrativa e sistemática de múltiplas áreas do conhecimento (sendo o exemplo mais comum o da representação cartográfica), mas sim a ferramenta de investigação que, à semelhança do *Atlas Mnemosyne* (Bilderatlas Mnemosyne, 1924-1929) de Aby Warburg, permite a desconstrução de um termo, uma ideia ou conceito, mapeando o que o autor/editor tenta transmitir através do movimento visual e conceptual que surge entre os conteúdos. No caso específico do *Atlas Mnemosyne* (Bilderatlas Mnemosyne, 1924-1929), Aby Warburg desconstrói o próprio termo, ao apresentar uma transformação disruptiva das noções cartográficas e científicas do que um atlas deve ser, e ao criar um espaço crítico de pensamento dinâmico onde imagens de ordem cosmológica e de pendor historiográfico revelam a maneira como as forças subjetivas e objetivas moldam a cultura ocidental. Como Luís Sousa Teixeira (2019) refere, em *Atlas: Memória: Ação, O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg como metodologia para o pensamento em design editorial*, “não se trata de um atlas sistematizado de um saber, uma enciclopédia ou um catálogo. Trata-se de uma compilação de migrações composta por imagens heterogêneas e singulares em constante movimento sobre múltiplos painéis, depositários temporais e nunca definitivos”. Através destes painéis e da sua infinita possibilidade de reordenação, foi-lhes conferida uma

*orgânica inesgotável, nunca definitiva e que desafia o olhar convencional da história potenciando-se não por uma ordem cronológica e inteligível, mas sim pela imaginação do seu criador e do seu leitor como um dispositivo que se manifesta entre o pedagógico e a representação quase teatral.*

(Teixeira, 2019, p.17)

Esta dinâmica é capaz de criar novos significados através das ações de adição e de subtração e da interpretação subjetiva e factual.



**Fig.1.** *Atlas Mnemosyne* foi um projeto de Aby Warburg, historiador de arte e filósofo, que consistia num conjunto de sessenta e três painéis (compostos entre 1924 e 1929), que agrupavam perto de mil imagens, desenhos, pinturas, páginas de livros, entre outros. (Retirado de “A regra e a exceção”, Leone Niel, 2011. Disponível em <http://aregraeexcecao.blogspot.com/2011/12/atlas-mnemosine.html>)

A apropriação do termo “atlas” é útil ao mote deste projeto de dissertação na medida em que cruza a representação de factos com o imaginado (inerente ao género discursivo ficção documental) e destes com as práticas de edição experimentais e especulativas. Para além disso, conceptualmente, permite-nos (des)construir o real através da relação entre conteúdos e com este exercício desbloquear outras analogias, metáforas e possibilidades de entendimento da realidade.

*An Atlas of a Fictitious Cloud* apresenta como mote o impacto ambiental da ‘Cloud’<sup>28</sup> que, como infraestrutura de computação que disponibiliza recursos digitais, se apresenta, atualmente, como uma ficção congeminada na

---

<sup>28</sup> Durante esta dissertação utiliza-se o termo ‘cloud’ para aludir ao sistema que disponibiliza recursos computacionais, especialmente o armazenamento de dados, aliado à capacidade de computação — por outras palavras, como termo para infraestrutura de computação em nuvem. Optámos pela nomenclatura em língua inglesa, por ser esta a palavra que frequentemente utilizamos quando procuramos referenciar esta infraestrutura tecnológica e os seus serviços associados.

realidade. O termo 'nuvem', carrega a metáfora de alguma coisa que é intangível, que é intocável, que flutua algures sobre nós e que está sempre disponível. “Em peças, poemas, canções e romances, as nuvens representam tudo, desde a má filosofia às muitas encarnações de uma alma”<sup>29</sup> refere Rebecca J. Rosen (2011). Contudo, dentro da esfera da computação, o termo é também o oposto de materialidade (discos rígidos, cabos, recursos materiais limitados e preciosos em oposição à tecnologia sem fios, *bluetooth*, e imagens imateriais digitais por exemplo). É como uma fantasia, ou mesmo ficção, por outras palavras: o termo ajuda a ocultar alguns aspectos negativos da materialidade real da nossa memória cultural digital. Deste modo, a *'cloud'* é um lugar de atrito e incerteza.

Em suma, a *'cloud'* é um termo que carrega um carácter sublime que se assemelha ao sonho (ao imaginado). Deste modo, o que se pretende neste projeto editorial é relacionar a noção de imaterialidade proveniente das metáforas que o termo *'cloud'* carrega com os aspetos negativos da sua materialidade real, especificamente nas questões ecológicas e ambientais mascaradas por essas metáforas.

A perceção do mundo e da sociedade é moldada pela construção de metáforas cognitivas, e por esse motivo, é importante explorar mecanismos de desconstrução para com isto evidenciar outras formas de interpretar a nossa realidade. Esta investigação, através do género discursivo ficção documental no seu cruzamento com a prática editorial, propõe-se a produzir um espaço discursivo capaz de questionar e produzir uma crítica e análise ao impacto ambiental da *nuvem*.

---

<sup>29</sup> No original: “In plays, poems, songs, and novels, clouds stand in for everything from bad philosophy to the many incarnations of a soul”

### 3.1. A ‘Cloud’, uma ficção congeminada na realidade: dimensão conceptual

O interesse em investigar sobre a ‘Cloud’ e os mistérios reais que a sua metáfora dissimula manifestou-se previamente a esta investigação, durante a construção editorial do sexto número da *Rife Magazine*<sup>30</sup> — *The Digital Sublime*. A *Rife Magazine* é uma revista digital — inicialmente criada dentro do contexto da disciplina de Design Editorial do Mestrado em Design de Comunicação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa — que emergiu como resposta à condição pandémica (em pleno ano de 2020) e aos seus efeitos nos panoramas individual, social, político, ambiental e cultural, focando o seu mote no levantamento de um conjunto de questões fraturantes da realidade atual, abordadas através da perspetiva do design. Em *The Digital Sublime*, parte-se precisamente das metáforas que o termo ‘cloud’ carrega para questionar, não só os limites do mundo físico e do mundo digital, mas também de que formas esta “entidade sublime”<sup>31</sup> nos afeta. Neste número investigaram-se as várias abordagens à ‘cloud’ procurando aludir ao modo como o poder computacional proporciona uma mudança de paradigma na vida quotidiana, não só a um nível virtual, mas também física:

*Habitando entre os recursos sob demanda e o esgotamento dos recursos naturais, entre a efemeridade dos documentos e a eternidade do armazenamento de dados e detritos digitais — pagando o preço —, o seu poder de computação fornece um novo paradigma para nossa vida diária virtual e para a maneira como nós a operamos. Ao conectar várias*

---

<sup>30</sup> *Rife magazine* é um projeto editorial co-fundado por Beatriz Pinta, Manuel Silva, Mariana Cordeiro, Nádia Alexandre e Rafael Cavaquinho (<https://rife-magazine.com>).

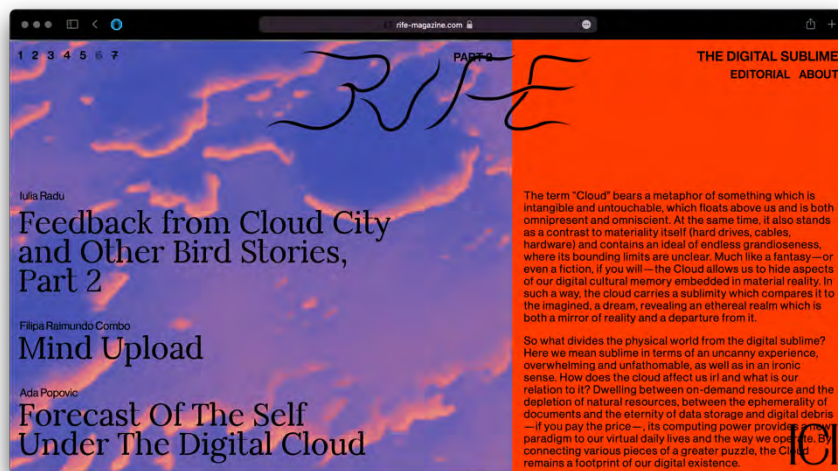
<sup>31</sup> “Sublime” a propósito do digital providenciar uma experiência misteriosa, avassaladora e insondável; utiliza-se igualmente o termo para sublinhar um sentido irónico na nossa aceção à experiência avassaladora do mundo digital.

peças de um quebra-cabeças maior, a 'Cloud' permanece uma pegada da nossa existência digital.<sup>32</sup>  
 (Hiatus Collective, 2021)



**Fig.2.** Rife Magazine — The Digital Sublime Part 1.

(Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>)

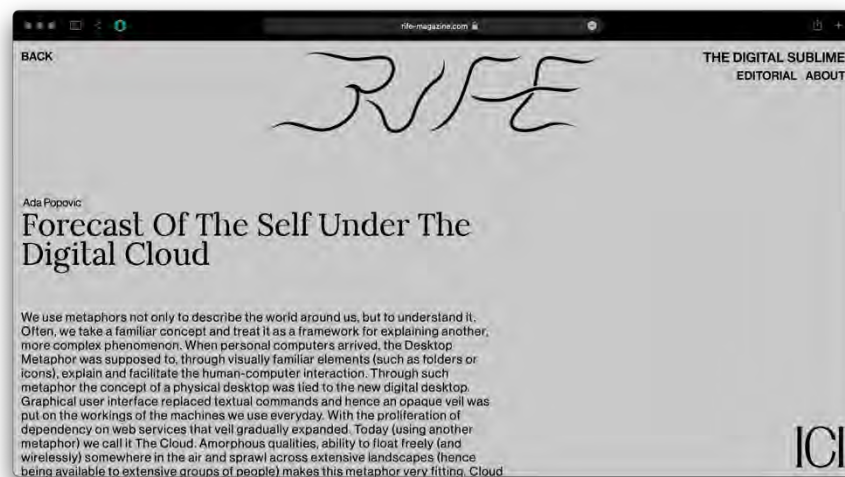


**Fig.3.** Rife Magazine — The Digital Sublime Part 2

(Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>)

<sup>32</sup> No original: "Dwelling between on-demand resource and the depletion of natural resources, between the ephemerality of documents and the eternity of data storage and digital debris—if you pay the price—, its computing power provides a new paradigm to our virtual daily lives and the way we operate. By connecting various pieces of a greater puzzle, the Cloud remains a footprint of our digital existence."

Ada Popovic (2021), um dos designers colaboradores neste número, propõe a apropriação do território da ‘cloud’ como fórum de discussão, ao aludir a uma nova metáfora meteorológica que o coloca como a nossa bolha de pensamento. No seu ensaio, refere que é preciso transparência nos sistemas tecnocráticos sob os quais a sociedade funciona e uma aceitação da falta de clareza existente, procurando “encorajar o pensamento mais nebuloso e menos zero-um”<sup>33</sup>. Deste modo, é necessário compreender que tipo de metáforas rodeiam a sociedade e de que maneira devemos empregar a linguagem usada comumente para descrever a nossa realidade.



**Fig.4.** Rife Magazine — *The Digital Sublime Part 2, Forecast Of The Self Under The Digital Cloud*, Ada Popovic, 2021 (Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>)

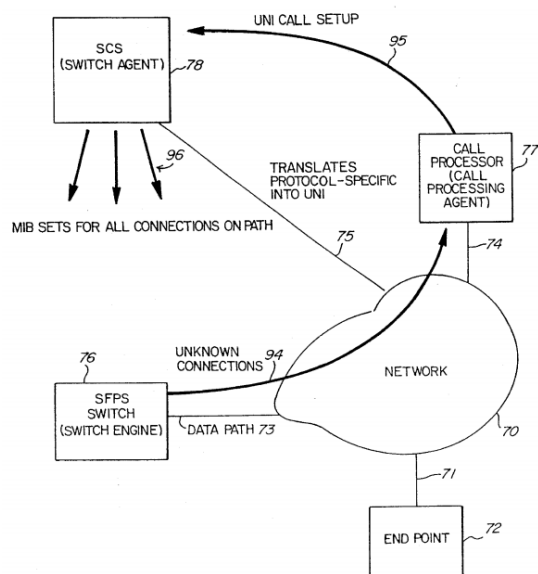
O interesse por este tópico estende-se até esta dissertação, desta feita através da desmistificação da estrutura da ‘cloud’ (a nível ambiental), sendo para isso necessário abordar os modos como são empregues as suas metáforas. A transformação digital trouxe consigo a necessidade de empregar conceitos familiares a panoramas complexos, de modo a simplificar a nossa interação com as interfaces digitais da atualidade. Começando pela sua definição, a palavra ‘cloud’ vem de ‘clud’ — que significava “massa rochosa” —,

<sup>33</sup> No original: “(...) encourage more cloudy and less zero-one thinking.”

uma palavra que surge por volta de 1300 em inglês arcaico e que servia para descrever as massas de água evaporada que eram visíveis no céu. Surge mais tarde, por volta de 1500, o uso figurativo da palavra '*cloud*' para descrever a sensação de depressão ou infelicidade<sup>34</sup>. No que toca à área da computação, o conceito de '*cloud computing*' surge por volta dos anos 1960, quando se verificou que nos primeiros diagramas dos sistemas de computação e comunicação em rede, os computadores antigos desenhavam um círculo em redor do ícone para 'servidores', tendo num dos programas acontecido uma sobreposição de círculos assemelhando-se à representação de nuvens estilizadas (Schmidt e Rosenberg, 2014). Esta representação em forma de nuvem era também habitual em esquemas desenhados à mão livre ou digitalmente (Attrill, 2013). A partir dos anos 2000, com a afirmação da transformação digital dentro do espaço individual e pessoal, o termo passa a fazer parte do uso comum, com a chegada de tecnologia como o armazenamento em nuvem. Esta é a '*cloud*' que conhecemos. Segundo a Microsoft (2021), a '*cloud*' "não é uma entidade física, mas sim uma rede vasta de servidores remotos em todo o mundo e que estão interligados funcionando como um ecossistema único" que "armazenam e gerem dados, executam aplicações ou fornecem conteúdos ou um serviço", e podem ser acedidos a partir de um computador local ou pessoal com ligação à internet — estando disponível onde quer que esteja, a qualquer altura. Contudo, existe uma tendência para esquecer que este afastamento físico de dados corresponde também a um afastamento conceptual (Popovic, 2021). Reforce-se que, de facto, a '*cloud*', não é uma entidade física, mas a sua existência é palpável.

---

<sup>34</sup> No original: "one has a cloud hanging over him: a feeling of being depressed or unhappy" (Macmillan Dictionary Blog, 2018)



**Fig.5.** Diagrama de sistema de computação e comunicação em rede.  
 (Retirado de “Qual é a origem da metáfora “nuvem”?.” Em *Ti-exame*, Roger Attrill, 2013.  
 Disponível em <https://www.ti-exame.com/pt/terminology/qual-e-origem-da-metafora-nuvem/956472137/>)

John Durham Peters (2015) constata que a ‘nuvem’ evoca ideias ancestrais de um registo sublime contendo tudo o que já foi dito e feito, um registo que consegue ser ao mesmo tempo mundano e infalível. O autor revisita igualmente certos termos como “*cloudburst*” ou “*cloud attack*”, o primeiro referindo-se a aguaceiros intensos e o segundo aos ataques de gás venenoso. Sublinha que as fantasias sobre a ‘cloud’ pressupõem uma rede material elétrica:

*A informação não é ‘anti-fumo’. Os servidores do Google consomem milhões de dólares de eletricidade todos os meses e produzem uma enorme quantidade de calor que requer arrefecimento. “A transferência de informações não pode ocorrer sem um certo gasto de energia”, refere Norbert Wiener. A computação nunca é termodinamicamente livre; qualquer ato de organização intelectual ascende, contra a tendência da degradação de tudo. A necessidade de arrefecimento estabeleceu sempre limites no design do computador, especificamente na densidade dos componentes que podem ser embalados. A nooesfera requer uma infraestrutura. Talvez o registo angelical não seja limitado pelo calor,*

*mas o Google, apesar das suas pretensões, é mais um meio terrestre do que um meio celeste ou marítimo, qualquer um dos quais obviamente preferiria ser. Há muitos resíduos nos dados. Grande parte da computação depende do carvão e do coltan, e estima-se que apenas os centros de dados usem entre 1 a 3 por cento da produção elétrica. O processamento de dados depende das artes da fundição. ‘Vulcano’, e não ‘Apolo’, é o Senhor do ciberespaço.<sup>35</sup>*  
(Peters, 2015, p.333).

A metáfora da ‘cloud’ ajuda a mascarar as realidades materiais que repousam ou, por outras palavras, que flutuam delicadamente e naturalmente sob a nossa memória digital. Quando se pensa na ‘cloud’ raramente se pensa nos processos materiais que envolvem a extração e mobilização dos recursos materiais que esta engloba. Tung-Hui Hu (2015) refere que a nuvem digital trabalha ativamente para apagar a sua própria historicidade; isto é, tal como uma nuvem real “esta é construída por meio de ‘flutuação pura e ciclicidade’, como Steven Connor descreve a temporalidade do ar”<sup>36</sup>. Esta ocultação é crucial para contribuir para a sensação de algo ilimitado dentro do ambiente digital. O autor, a partir de uma analogia que também nos é muito próxima, explica que à semelhança de um cano que nos cria a sensação do acesso a água como se de um recurso infinito se tratasse, a nuvem cria uma sensação de poder de computação como sendo um recurso imaterial e,

---

<sup>35</sup> No original: "Information is not smokeless. Google's servers burn up millions of dollars of electricity every month and produce an enormous amount of heat that requires cooling. "The transfer of information cannot take place without a certain expenditure of energy," said Norbert Wiener. Computation is never thermodynamically free; any act of intellectual organization runs uphill against the tendency of everything to degrade. The need for cooling has always set limits on computer design, specifically on how densely components can be packed. The noosphere requires an infrastructure. Perhaps the angelic record is unconstrained by heat, but Google, despite its pretensions, is very much an earth medium rather than a sky or sea medium, either of which it would obviously prefer to be. There is plenty of dirt on data. Much computation depends on coal and coltan, and data centers alone are estimated to use from 1 to 3 percent of electrical output. Data processing is dependent on the furnace arts. Vulcan, not Apollo, is the lord of cyberspace."

<sup>36</sup> No original: "it constructs itself through 'pure fluctuation and cyclicity,' as Steven Connor describes the temporality of air" (Hu, 2015)

consequentemente, virtualmente ilimitado. Contudo, Anna Reading e Tanya Notley (2015) referem que existem atualmente uma série de investigações que sugerem que a memória cultural sempre teve uma base material, que neste caso envolve práticas de ética questionável para a extração de minerais preciosos que são fonte material para a criação das nossas memórias digitais. De um ponto de vista etnográfico, as autoras sugerem que qualquer conceptualização da globalização digital deve resistir a metáforas, narrativas e conceitos que promovem uma tentativa de remover a memória digital das suas consequências materiais, considerando necessário que a academia incorpore a materialidade dos registos da memória cultural nos seus estudos e não apenas os seus aspetos energéticos ou visuais (Reading e Notley, 2015).

Desde os finais do século XX que a transformação do capitalismo proporcionou o surgimento de novas regras comerciais internacionais como por exemplo zonas de livre comércio que incluem incentivos de investimento e isenções fiscais e políticas legislativas a favor da produção em massa a baixo custo. A extração de minerais raros é precisamente uma parte muito importante do desenvolvimento atual do capitalismo.

As metáforas que atribuímos às tecnologias que recorrem a estes processos, facilitam a ofuscação da realidade. Os nossos telemóveis, computadores, dispositivos áudio e os seus fios e cabos, incluindo os cabos submarinos que permitem que as ligações “que flutuam” sobre nós sejam acessíveis a qualquer hora e em qualquer lugar, implicam a extração de minerais dos mais variados tipos, incluindo os que são considerados raros ou de recurso limitado.

A retórica a que estamos habituados é a de que a nossa memória digital é limpa e abundante e não depende de materiais reais ou que impliquem outras consequências sociais, comunitárias e ambientais. Os servidores estão escondidos em centros de dados indefinidos e as suas qualidades poluentes estão muito menos visíveis do que as chaminés de produção elétrica a carvão. Esta falta de visibilidade e informação sobre os centros de dados contribuem para esta sensação de abstração da ‘*cloud*’, quando a realidade é que esta existe de forma física e material e que afeta o ambiente e a sociedade de uma

maneira que está longe de ser reconhecível. Após a pandemia mundial que teve início em finais de 2019, estas questões tornaram-se mais prementes. Com um incremento expressivo da ‘tecnologia *wireless*’, não só para efeitos de comunicação, mas também para efeitos do desenvolvimento das tecnologias de produção automatizada à distância, a ‘*cloud*’ aumentou consideravelmente o seu tamanho. Benjamin Bratton, em entrevista à revista *032c*, faz uma descrição das implicações desta expansão:

*O que tornou a cultura da quarentena possível ao longo do ano não foram as redes sociais, mas sim a ‘Cloud’, que se tornou a infraestrutura económica essencial — da entrega de alimentos ao e-commerce até às reuniões via ‘Zoom’. Fê-lo de maneiras que provavelmente aceleraram a virtualização de muitas economias que demorariam cinco ou seis anos, numa questão de cinco ou seis meses. Isto claramente tem implicações positivas e negativas. Embora muito seja falado sobre o papel das redes sociais na disseminação de tretas, a grande história é o papel dos media digital na organização da cultura pandémica com a virtualização e a automação.*<sup>37</sup>

(Pasquier, 2021)

O processo de “limpeza” da ‘*cloud*’ teve início em 2012 quando a organização mundial Greenpeace organizou uma campanha de sensibilização para a utilização de carvão como fonte de energia principal dos centros de dados. Assim, empresas como a Amazon, Google, Facebook e Microsoft iniciaram o processo de remoção da sua pegada de carbono computacional por meio de um mecanismo PPA (‘Power Purchase Agreement’) um acordo que permite que estas empresas privadas façam contratos com fornecedores regionais de energia. Deste modo, não lhes é necessário construir diretamente

---

<sup>37</sup> No original: “What made lockdown culture possible for the course of the year was not social media, but the cloud, which became the essential economic infrastructure – from food delivery, to e-commerce, to Zoom meetings. It did so in ways that probably accelerated the virtualization of a lot of economies by five or six years in a matter of five or six months. This clearly has both positive and negative implications. While much will be said about the role of social media in spreading bullshit, the bigger story is the role digital media had in organizing pandemic culture with virtualization and automation.”

uma fonte de energia exclusivamente para os centros de dados, o que lhes permite criar duas narrativas convenientes e, segundo Ingrid Burrington (2019) contraditórias:

*Em primeiro lugar, a pegada de carbono da empresa é ‘compensada’ pela introdução desta fonte de energia renovável. Em segundo lugar, por meio da benevolência de investir numa rede elétrica regional, em vez de num projeto autónomo diretamente conectado ao centro de dados, as empresas servem generosamente a comunidade com energia renovável. Como os movimentos dos elétrons numa rede elétrica não são seguidos tão facilmente como os ‘bits’ de dados num servidor, a Amazon, Google e Facebook podem ficar tranquilos nesse enquadramento paradoxal de neutralidade individual de carbono e de investimento em sustentabilidade voltado para a comunidade.*<sup>38</sup>

(Burrington, 2019, p. 70)

Mais tarde, em 2017, a Amazon conclui a construção de uma ‘wind farm’ com capacidade de produzir 253 megawatts de potência — o suficiente para gerar eletricidade para mais de 90.000 casas. Tal como Burrington (2019) refere, a neutralidade do carbono aparentemente também neutraliza o discurso crítico, já que este tipo de narrativas tende a contornar o questionamento da finalidade de tantos gastos de energia para tanto poder computacional. Contudo, o conceito de neutralidade está longe da realidade: manter os dados nos servidores, processá-los, processar as ações dos utilizadores, assegurar a infraestrutura necessária para a transferência de dados, antenas, amplificadores de sinal, entre outros, até à energia utilizada pelo dispositivo final para exibir uma página da web é um processo que provoca emissões de CO2 em grande escala. Para além disto, há também o custo da manufatura

---

<sup>38</sup> No original: “First, the company’s carbon footprint is ‘offset’ by the introduction of this renewable power source. Second, through the benevolence of investing in the regional power grid rather than some standalone project directly connected to the data centre, companies generously serve the community with renewable energy. Because the movements of electrons in a power grid are not as easily tracked as bits of data on a server blade, Amazon, Google and Facebook can rest easy in this paradoxical framing of individual carbon neutrality and community-minded sustainability investment.”

dos equipamentos e servidores e sua renovação contínua em prol do avanço tecnológico estimulado por uma maior disposição de migração para o mundo digital — algo que a pandemia da atualidade expôs como necessidade.

O centro de dados “Kolos” (2017) mostra como as metáforas e os seus contextos são importantes para decifrar fenômenos complexos omissos. Este ‘*data center*’ será construído na Noruega sendo a sua arquitetura e arranjo espacial a mimetização dos glaciares em degelo que se encontram em seu redor. Jacob Bolton (2020) comenta este projeto ambicioso de sustentabilidade, referindo ser impossível pensar numa parábola melhor para o antropoceno do que este tipo de centro de dados imaginários que tentam substituir a geologia que se fez desaparecer com contentores que contém os nossos egos em forma de dados arquivados. O local em questão foi escolhido pela abundância de água gelada com a finalidade de cortar os custos da manutenção das temperaturas dos servidores (um dos maiores gastos da indústria da ‘*cloud*’ uma vez que os processos de arrefecimento normalmente rondam os 40% do consumo energético necessário assim como podem ultrapassar mais de 80% quando a temperatura do interior dos centros de dados está demasiado quente). Contudo, Bolton refere que a adequação do ambiente pode facilmente significar vulnerabilidade, pois um local naturalmente frio é mais frágil a temperaturas elevadas.



**Fig.6.** Imagem 3D do complexo Centro de Dados 'Kolos' na Noruega. (Retirado de "Kolos Data Center". Em *HDR*, Roger Attrill, 2017. Disponível em <https://www.hdrinc.com/portfolio/kolos-data-center>)

Para além das questões de arrefecimento e de emissão de gases nocivos para a atmosfera, consideram-se também a extração de minerais puros e o conseqüente lixo eletrónico gerado pela indústria. Não só a matéria que compõe a nossa memória digital é material e palpável — ao contrário do que a metáfora nos sugere —, como também é escassa e limitada; para além disso, os seus processos de extração e tratamento são altamente nocivos: “A *Cloud* é a espinha dorsal da indústria de inteligência artificial e é feita de rochas e salmoura de lítio e petróleo bruto”<sup>39</sup> (Crawford, 2021). Após um lento processo de desenvolvimento, estes minerais passam por um período rápido de extração, processamento, mistura, fundição e transporte logístico: o que começa com a extração do minério do solo, que após o descarte do entulho estragado, é transformado em dispositivos, cabos e microchips que são utilizados e descartados em menos de cinco anos (Crawford, 2021).

*Se visitarmos os principais locais de extração de minerais para sistemas computacionais, encontraremos as histórias reprimidas de rios*

---

<sup>39</sup> No original: “The cloud is the backbone of the artificial intelligence industry, and it’s made of rocks and lithium brine and crude oil”

*branqueados por ácido, paisagens destruídas e a extinção de espécies vegetais e animais que já foram vitais para a ecologia local.*<sup>40</sup>  
(Crawford, 2021, p. 32)

A corrida por minerais à superfície do planeta passa agora para processos de “*deep-sea mining*”<sup>41</sup> e “*asteroid mining*” e com ambos surgem novos métodos que envolvem processos altamente nocivos para o planeta. No caso da mineração de asteroides a metáfora da nuvem mutável e flexível chega mais longe. Os recursos contidos nos asteroides têm o potencial de fornecer riquezas incalculáveis, podendo ser considerados os futuros campos de petróleo do espaço. A história repete-se, portanto, mas num outro ambiente. Contendo água, os asteroides poderão funcionar como estações de combustível em órbita — a água dividida dos seus constituintes (hidrogénio e oxigénio) garantem a possibilidade de criação de combustíveis para as naves espaciais. Para além disto, a água será essencial para a vida e para a plantação de comida no espaço, tal como os metais extraídos das rochas espaciais poderão ser fonte de tecnologia e outras ferramentas. Com o desejo e previsão de concretização da extração de matéria asteroide ainda a decorrer na primeira metade dos anos 2020, espera-se que este acontecimento assinale o início de uma nova era: uma era de questionamento moral, cívico, político, geopolítico e ecológico; uma era de comportamento audacioso que reflete algo de imaginado, distópico, digno de um filme de ficção científica, mas que é real e longe de magistral (Cruddas, 2016).

No contexto desta dissertação, esta ficção congeminada na realidade serve como mote projetual. Para o desenvolvimento da componente projetual,

---

<sup>40</sup> No original: “If we visit the primary sites of mineral extraction for computational systems, we find the repressed stories of acid-bleached rivers and deracinated landscapes and the extinction of plant and animal species that were once vital to the local ecology.”

<sup>41</sup> Tal como o termo indica, “*deep-sea mining*” é o processo de extração mineral do fundo do oceano — abaixo dos 200 metros de profundidade. A escassez de minerais nos depósitos terrestres e o aumento da procura por metais estimulam o interesse nas profundezas do mar com este tipo de mineração comercial. Contudo, a extração do fundo do mar e a poluição dos seus processos podem exterminar espécies inteiras, muitas das quais ainda nem se obteve conhecimento científico.

considera-se o enquadramento de algumas das consequências ambientais da computação em nuvem anteriormente descritas, de modo a sustentar a temática projetual. Como George Lakoff e Mark Johnson (2017) referem, “A metáfora é, para a maioria das pessoas, um artifício da imaginação poética e do prosperar retórico — uma questão de linguagem extraordinária, e não comum.”<sup>42</sup> No entanto, a construção de metáforas cognitivas como a *‘cloud’* são generalizadas e percebidas pelos indivíduos de maneira inconsciente. Este é precisamente um dos objetivos do projeto: contestar e oferecer um outro enquadramento crítico para uma das infraestruturas que melhor governam a nossa existência digital.

### 3.2. Atlas, memória e imaginação: dimensão processual

Neste projeto de dissertação, com a finalidade de explorar a potencialidade do cruzamento do género discursivo ficção documental com a prática editorial experimental, o modelo editorial escolhido para abordar a metáfora da *‘cloud’* é o atlas. Procura-se que as metodologias deste modelo editorial possam abrir um espaço discursivo que aborde o conjunto de polaridades do real e do imaginário da *‘cloud’*. Entre a associação e a exibição de dissemelhanças entre conteúdos fragmentados, acreditamos ser possível questionar a *‘cloud’* enquanto metáfora.

Acerca do atlas e sobre a sua relevância enquanto metodologia e processo, Kate Crawford (2021) explica precisamente que a sua natureza é ser um conjunto de fragmentos díspares, como mapas que variam em resolução ou escala, desde uma vista de satélite do planeta a um detalhe ampliado de um arquipélago — o que faz com que cada vez que se abre um atlas, se possa procurar uma informação sobre algo em específico ou, talvez, vaguear ao sabor da curiosidade e encontrar caminhos inesperados e novas perspetivas. Para além disto, um atlas é capaz de apresentar um ponto de vista específico

---

<sup>42</sup> No original: “Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish—a matter of extraordinary rather than ordinary language.”

sobre o mundo, através da alusão ao conhecimento científico — escalas, proporções, latitudes e longitudes — e um sentido eminentemente formal que o objeto editorial oferece. Assim, um atlas é tanto uma intervenção subjetiva, política e estética, como um compêndio científico, oferecendo-nos a possibilidade de reler o mundo através da ligação dos seus fragmentos, enquanto se admite que o podemos reeditar e reconstituir sem pensar no que se está a resumir ou extrapolar (Crawford, 2021). Na sua obra *The Atlas of AI — Power Politics and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, Crawford admite a potencialidade do atlas em invocar novas maneiras de entender o império da inteligência artificial:

*Precisamos de uma teoria de AI que explique os estados e empresas que a impulsionam e dominam, a mineração extrativa que deixa uma marca no planeta, a recolha de dados em massa e as práticas de trabalho profundamente desiguais e cada vez mais exploradoras que a sustentam. Essas são as mudanças tectónicas de poder na AI. Uma abordagem topográfica oferece diferentes perspetivas e escalas, além das promessas abstratas da inteligência artificial ou dos mais recentes modelos de ‘machine learning’. O objetivo é compreender a AI dentro de um contexto mais amplo, percorrendo os diversos cenários da computação e vendo como estes se relacionam.*<sup>43</sup>  
(Crawford, 2021, p. 11)

Esta obra trata de um paradigma concordante à ‘cloud’, e entende o atlas como modelo editorial capaz na abordagem ao tema. A área da inteligência artificial — que precisamente depende e se insere no universo da computação em nuvem — normaliza em si mesma uma espécie de “complexo de atlas”: a constante tentativa de capturar o planeta, conter toda a sua

---

<sup>43</sup> No original: “We need a theory of AI that accounts for the states and corporations that drive and dominate it, the extractive mining that leaves an imprint on the planet, the mass capture of data, and the profoundly unequal and increasingly exploitative labor practices that sustain it. These are the shifting tectonics of power in AI. A topographical approach offers different perspectives and scales, beyond the abstract promises of artificial intelligence or the latest machine learning models. The aim is to understand AI in a wider context by walking through the many different landscapes of computation and seeing how they connect.”

informação nas suas formas mais legítimas, através de mapas e da sua visão centralizada do movimento, comunicação e trabalho humano na tentativa de substituir outras formas de conhecimento (Crawford, 2021). O objeto atlas permite ainda que o domínio do intelectual e do subjetivo possam também participar no dissecar dos seus conteúdos.

*An Atlas of a Fictitious Cloud* pretende dissecar a dimensão ambiental da 'cloud' permitindo que o documental e o imaginário se cruzem nos planos que o atlas enquanto modelo editorial e objeto oferece.

Para este projeto seguimos dois princípios editoriais para a seleção e organização dos conteúdos. O primeiro, envolveu a exploração e arquivo de conteúdo imagético (extraído de plataformas como os arquivos da *Welcome Collection*, *The Warburg Institute Iconographic Database*, *Google Images*, *Stanford Libraries*, *National Gallery of Art Collection*, entre outras) e ainda da recolha de um *meta-glossário* da 'Cloud', criado através da plataforma *online Related Words*, cujos algoritmos procuram relacionar conceitos e palavras que competem entre si para elevarem os seus resultados ao topo da lista apresentada. Cada um desses algoritmos converte cada palavra em múltiplos vetores dimensionais que representam os seus significados; os vetores dessas palavras são comparados com uma enorme base de dados de vetores pré-calculados encontrando, assim, palavras semelhantes. Estas palavras são mais do que sinónimos, são construções de uma meta-identidade. O segundo princípio parte de algumas conclusões extraídas do segundo capítulo desta dissertação e procura implementar uma metodologia capaz de cruzar a ficção com o documental. A edição destes conteúdos não deixa, obviamente, de ter um cariz de interpretação ou abordagem autoral, contudo cabe ao leitor interveniente decifrar, explorar e questionar a temática para criar novos significados utilizando a interpretação factual e subjetiva que dessa interação surge.

Após a edição dos conteúdos, procurou-se que a forma física do artefacto pudesse evidenciar os motes projetual e temático. Neste contexto, o artefacto pode também ser visto como um arquivo, pela forma como conserva uma determinada ideia e a expõe tendo em vista a sua circulação. Contudo, a

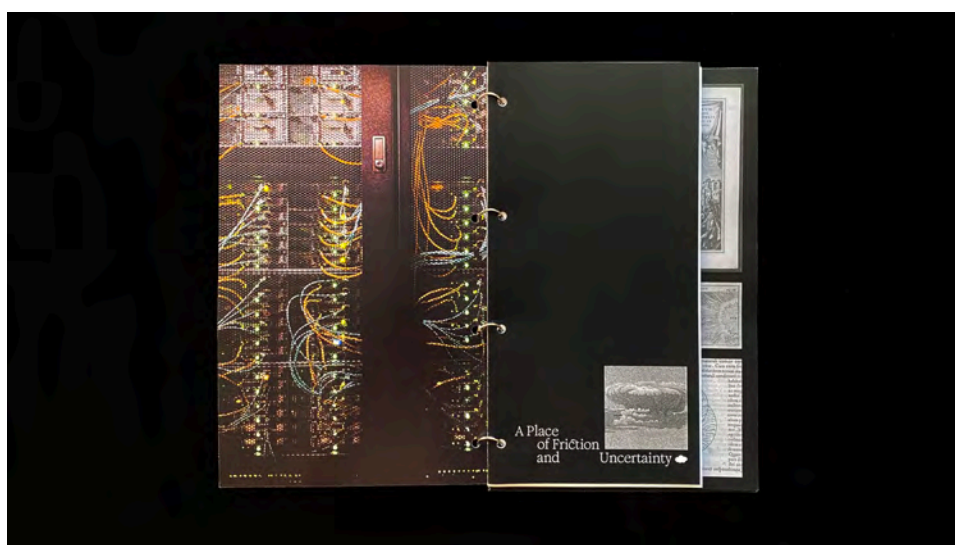
ideia de arquivo exprime-se sobretudo pela performatividade do objeto a ser descrita no capítulo seguinte e não propriamente por objetivos de catalogação e de preservação a que os arquivos almejam.

### 3.3. Dimensão operativa



**Fig.7.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', capa

A edição, resultado da componente prática desta dissertação, pode dividir-se em três partes: 1) um *booklet* que contém o editorial e a ficha técnica; 2) um conjunto de painéis que apresentam conjuntos de imagens (tendo no verso de cada painel uma representação em modo *thumbnail* e os respetivos créditos); 3) e, ainda, dois desdobráveis de maior dimensão frente e verso que contém o meta-glossário da 'Cloud'.



**Fig.8.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', interior

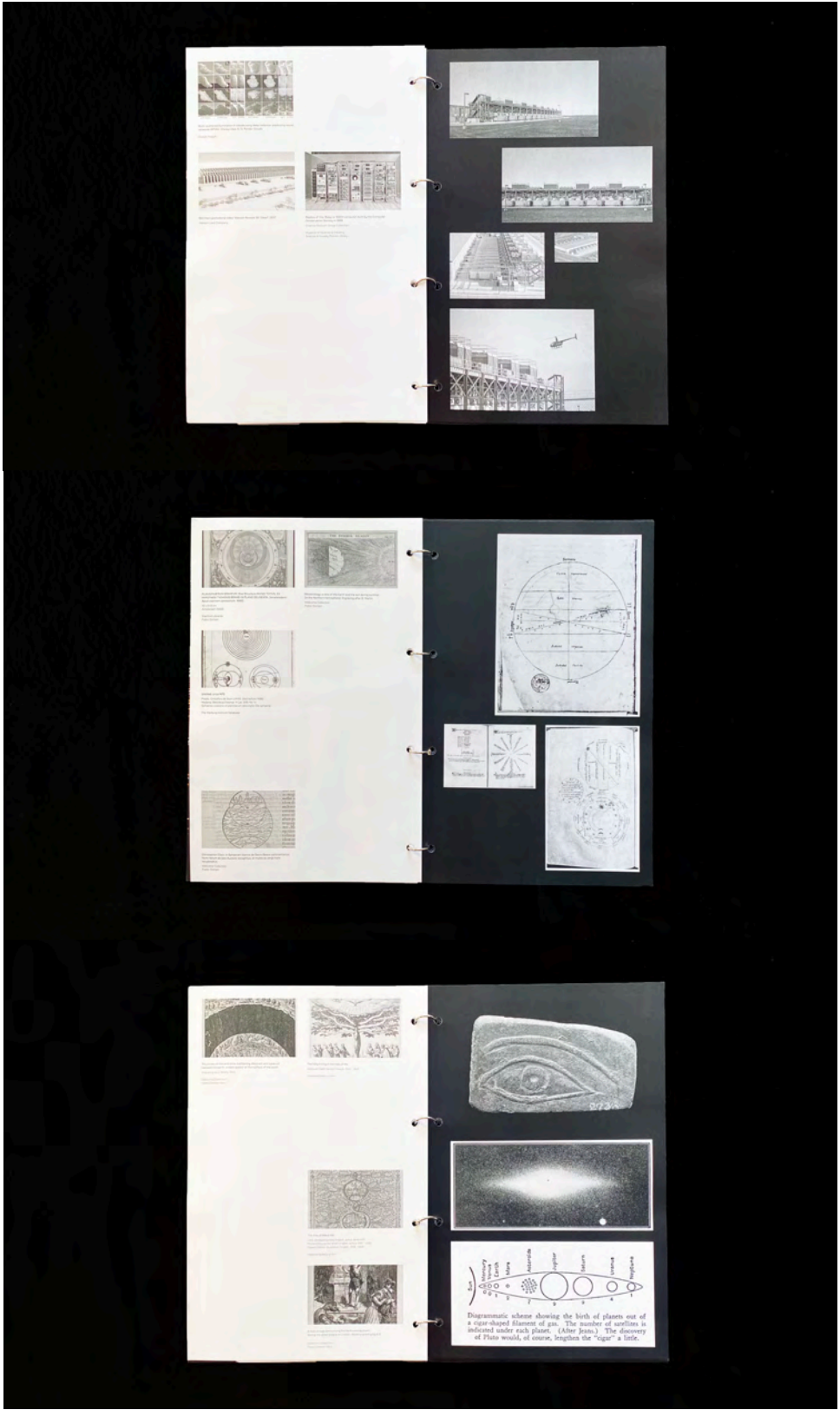
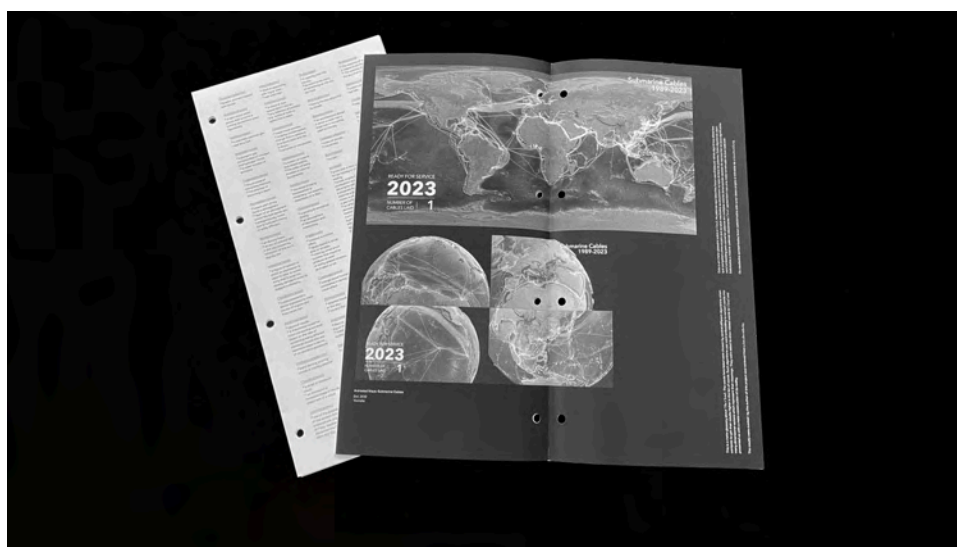
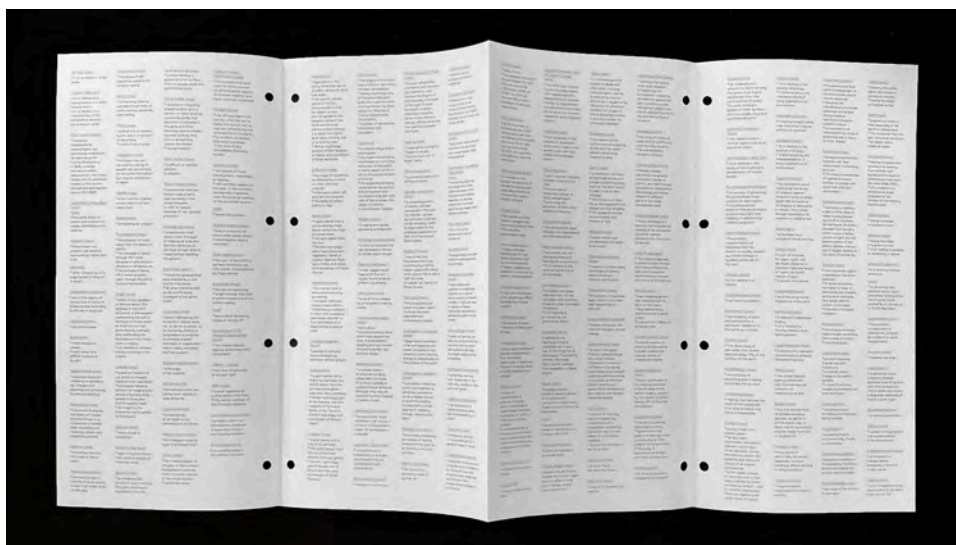


Fig.9. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painéis, vista interior

Cada uma destas partes sugere uma interação distinta com o objeto. O primeiro compreende um manuseamento comum que exige uma leitura concentrada e linear; o segundo, exige o afastamento do leitor, não só conceptualmente, enquanto outro nível de exigência para a interpretação dos conteúdos, mas também fisicamente, dadas as suas dimensões do artefacto que, à semelhança do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, contém imagens singulares posicionadas em cada plano —agrupadas por semelhanças visuais e proximidade conceptual temática — em painéis que podem ser agrupados e organizados de múltiplas formas; por último, o meta-glossário, que dado a sua morfologia, funciona como uma espécie de jogo de procura e exploração das relações entre os conceitos e palavras que (des)constroem a metáfora da ‘*Cloud*’ — dado que este é composto de dois objetos de maior escala comparativamente aos outros que fazem parte este projeto, é necessário um manuseamento intensivo e focado. É de referir que para o meta-glossário tomou-se a opção do princípio de organização dos conceitos fosse a organização sugerida pela política dos algoritmos, como mencionado no subcapítulo “3.2. Atlas, memória e imaginação: dimensão processual”.



**Fig.10.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', meta-glossário



**Fig.11.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', plano aberto do meta-glossário

A morfologia destas três partes do artefacto/publicação evidenciam a materialidade do tema e a ideia de um registo que conjuga o factual com o imaginado. Agregadas por anéis de perfil metálico que passam por entre os seus furos, as três partes do objeto sugerem o desvendar da metáfora uma vez que para as manusear é necessário desagregar as partes desses anéis. Com isto, propõe-se a disposição destes conteúdos sobre uma superfície plana — ou painel vertical, por exemplo — de modo a ser possível distanciar-nos dos conteúdos e analisá-los como “ficheiros” de um arquivo de investigação. Devido a este método de encadernação, as suas partes não sugerem uma ordem fixa de organização, sendo o editorial e ficha técnica os únicos conteúdos que apresentam número de página — por questões de possível citação do mesmo. A possibilidade que esta encadernação oferece do ponto de vista funcional é a de trazer para o artefacto a alusão à construção da verdade, característica do género de ficção documental. Para além disto, da mesma forma que se desagrega o objeto, poderá este ser também considerado um objeto aberto e propício à adição de novos conteúdos.



**Fig.12.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painéis 1-12

A morfologia deste objeto e a utilização de anéis de perfil metálico para a agregação dos conteúdos sugere a possibilidade de desenho de um contentor. No entanto, preferiu-se sublinhar um carácter de fragilidade que pode também auxiliar a aludir ao tema abordado. A solução passou por criar duas abas, com um papel de gramagem mais elevada, que pudesse funcionar como capa e contracapa, protegendo assim a frente e o verso dos seus conteúdos, tal como num livro. Existiu também uma escolha consciente dos papéis, para que tivessem certificados ambientais (neste caso a conter especificamente os seguintes: *Forest Stewardship Council* ou 'FSC', *Programme for the Endorsement of Forest Certification* ou 'PEFC', *EU Ecolabel* e *Cradle to Cradle Certified*), e também do uso de impressão a preto e branco, para redução do tempo, custo e desperdício de tinteiros e energia utilizada na sua impressão. Contudo, tendo em conta estas circunstâncias, tentou-se recriar no objeto as qualidades de um artefacto de prestígio ou de coleção, característico dos atlas do conhecimento geral.

A leitura, visualização e interpretação destes conteúdos, especificamente dos painéis, implica o agenciamento do leitor. Cada painel, quer seja visto singularmente, quer seja colocado e alinhado segundo a ordem que mais lhe agrada, propõe novas relações, ideias e leituras — incluindo as

ações de adição e subtração de alguns desses painéis, assim como das outras duas partes deste objeto.



**Fig.13.** 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painel 1, frente e verso

A nível visual, esta publicação procura aludir ao imaginário e opções que Aby Warburg utilizou no seu *Atlas Mnemosyne*, em paralelo com uma abordagem mais contemporânea que introduz características da cultura digital no objeto físico (principalmente na capa/contracapa e respetivos versos). O pendor historicista das imagens selecionadas procura tornar evidente a aproximação visual ao *Atlas Mnemosyne*. Alude ainda a um certo encriptamento de conceitos que advém naturalmente do distanciamento cronológico e da descontextualização destas imagens em relação às funções que desempenhavam ou às narrativas que veiculavam. Ao serem mais difíceis de decifrar, requerem um outro nível de envolvimento. Nestes painéis procurou-se representar conceitos como o “invisível”, “intangível”, “sublime”, “divino”, “presságio”, as dicotomias “luz/escuridão”, “criação/destruição”, “nuvem digital/nuvem real”, “material/imaterial”, “positivo/negativo”, “limitado/ilimitado”, “causa/efeito”, “ironia/verdade”, entre outros.

## Conclusão

Para abordar o género discursivo da ficção documental, tornou-se imperativo compreender as relações entre documentário, ficção e design; por outro lado, de que forma é que os processos, metodologias e linguagens do design de comunicação se podem aproximar da ficção documental, por comparação com outras práticas artísticas como o cinema e a literatura. Para isto, abordaram-se as definições de documentário e ficção, concluindo que a prática de design pode funcionar como um mediador entre ambos os modelos discursivos, tendo ainda em consideração que, usualmente, quando o design se aproxima dos mecanismos da ficção, o projeto que daqui resulta acaba por revelar, com frequência, um movimento entre factos e imaginação. Para além disto, verificou-se que a linha que separa factos e ficção é, em práticas artísticas como o design, muito ténue.

Pretendia-se igualmente explorar a produção editorial enquanto processo onde são frequentemente veiculados discursos críticos e especulativos em design de comunicação. Procurou-se identificar as particularidades dessa produção editorial, chegando aos conceitos de publicação experimental enquanto prática *destituída* ou de anti-livro. Por último, tentámos compreender de que forma a publicação experimental é capaz de contribuir para a autonomia crítica em design, consolidando uma vertente mais especulativa da sua prática.

Através do trabalho de autores como Rebekka Kiesewetter (2016, 2019), Michael Bhaskar (2013) e Rachel Malik (2008), foi possível constatar que a produção editorial faz parte de um panorama em constante mudança, influenciada por transformações económicas, mudanças de discurso nas esferas políticas e artísticas, e também por renegociações de conceitos como autoria, criatividade, esfera pública e acessibilidade. Concluiu-se também que, quando se integra a publicação dentro do espectro da experimentação, incita-se frequentemente a um discurso crítico e ao questionamento do *status quo*; e que é em contextos de cruzamento interdisciplinar que as práticas discursivas e críticas se desenvolvem, entendendo o design especulativo como um dos

exemplos mais representativos de interdisciplinaridade na prática crítica atual da disciplina. Uma abordagem especulativa eleva a crítica a um outro nível, ao colocar-se no domínio da imaginação.

Por fim, fundamentou-se a escolha do atlas como modelo editorial e da 'cloud' enquanto mote temático, por entender que ambos são passíveis de se situar entre uma prática de ficção documental no âmbito da produção editorial experimental. Foram ainda descritos aspectos operativos da publicação, as suas opções formais e tecnológicas, bem como as expectativas na recepção e manuseamento do artefacto.

O atlas demonstrou-se como o modelo editorial adequado pois, conceptualmente, serve um lugar onde é possível (des)construir o real através das relações entre conteúdos, relações essas que desbloqueiam outras analogias, metáforas e possibilidades de questionamento da realidade. Procurou-se, através das suas metodologias e processos, alcançar um objeto que, a partir da associação, e da exibição de semelhanças e dissemelhanças entre conteúdos de natureza fragmentada, é capaz de questionar metáforas como a 'Cloud'. Concluiu-se que, apesar do projeto ser capaz de evocar o universo do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (uma das suas referências principais), assim como a ideia de ficção documental através da sua performatividade e morfologia, numa abordagem futura teria sido crucial uma extensão da revisão bibliográfica em torno do tema da 'Cloud' com o intuito de criar um objeto que, ainda que aberto nas suas intenções editoriais, fosse mais completo nos conteúdos que dá a ler, permitindo ainda que o conjunto de questões que pretende alavancar fosse sustentado por um aprofundamento da problemática. Temos ainda consciência que, embora a triangulação desta investigação, expressa na estrutura da mesma – ficção documental, publicação experimental, 'cloud' –, tivesse surgido a partir das necessidades que a componente projetual alavancava (tendo em consideração a metodologia seguida, de uma investigação orientada pela prática), em desenvolvimentos futuros seria necessário aprofundar cada uma destas problemáticas, em particular, as relações que emanam destas. Como desenvolvimento futuro, para além de aprofundar as problemáticas que

surgem da temática, poder-se-á alargar a quantidade de conteúdos existentes na publicação, assim como testar outras formas de produzir ou evidenciar a ficção documental que surge a partir do objeto. No caso específico dos painéis que constituem o atlas visual, poder-se-ia ter utilizado o espaço dos versos de página para enfatizar alguns aspectos particulares das imagens, sugerindo até narrativas alternativas, por exemplo, em vez de simplesmente rerepresentá-las. Seria interessante procurar contributos de outros designers ou autores que pudessem enriquecer estes conteúdos com esse conhecimento aprofundado. Também a morfologia do objeto poderá ser melhorada afastando-se da ideia de protótipo e aproximando-se de uma publicação com tiragem limitada que exigiria a consideração de outras possibilidades de produção gráfica e de circulação e arquivo do objeto.

Como resultado de todas estas constatações, *An Atlas of a Fictitious Cloud* é um objeto que procura desafiar o leitor a olhar a metáfora da 'cloud' como uma potente ficção operativa da realidade, com consequências evidentes na forma como comunicamos, gerimos a nossa memória individual e coletiva, bem como nas questões que se levantam em torno da sua sustentabilidade climática. O carácter aberto do artefacto editorial e a forma como este estimula uma leitura orgânica e capaz de criar novos significados através de uma interpretação simultaneamente subjetiva e baseada em documentação factual, propõe-se a verificar a capacidade do design de comunicação em contribuir para a criação de novos espaços e metodologias discursivas no contexto da ficção documental.

## Referências Bibliográficas

- Attrill, R. 2013. What's the origin of the metaphor "cloud"? *User Experience Stack Exchange*. <https://ux.stackexchange.com/questions/37669/what-s-the-origin-of-the-metaphor-cloud>
- Auger, J. (2012). Why Robot? Speculative design, the domestication of technology and the considered future. The Royal College of Art.
- Auger, J. (2013). Speculative Design: Crafting the Speculation. *Digital Creativity*, 24(1 — Design Fictions), 9–22.
- Balsom, E. (2017). The Reality-Based Community. *E-Flux Journal* #83, 83. <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>
- Bhaskar, M. (2013). The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network (M. Bhaskar (ed.); 1st ed.). Anthem Press.
- Bolton, J. (2020). After the Ruins: Transmediale 2020. *Rhizome*. <https://rhizome.org/editorial/2020/mar/18/after-the-ruins-transmediale-2020/>
- Burrington, I. (2019). A Benediction for the Amazon Wind Farm Texas. Where the Landscapes of Resource and Data Extraction Meet. *ARCHITECTURAL DESIGN*, 257, 66–75.
- Crawford, K. (2021). Introduction: Seeing AI Like an Atlas. Em Crawford, K. (Ed.), *The Atlas of AI*. (1st ed., pp. 9-14). Yale University Press.
- Crawford, K. (2021). Earth. Em Crawford, K. (Ed.), *The Atlas of AI*. (1st ed., pp. 23-52). Yale University Press.
- Cruddas, S. (2016). The truth about asteroid mining. *BBC*. <https://www.bbc.com/future/article/20160103-the-truth-about-asteroid-mining>
- D. Johnson, C. Aby Warburg. A Biographical Fragment. <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>

- Drucker, J. (2009). Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. (pp. 7-17). In *Parallax*. (p. 15).
- Centre for Postdigital Cultures. (2019). Post-Publishing. <https://www.post-publishing.org/2019/03/10/experimental-publishing-i-critique-intervention-and-speculation/>
- Foucault, M. (1986). Other Spaces. *Diacritics*. 16. 22 - 27. 10.1590/S0103-40142013000300008.
- Gielen, P. (2020). Sensuous Science: On the Threshold between Fact and Fiction—An Afterword. Em N. Wynants (Ed.), *When Fact Is Fiction* (1st ed., pp. 199-205). Valiz.
- Gilbert, A. (2016). Publishing as Artistic Practice. Em A. Gilbert (Ed.), *Publishing as Artistic Practice* (2nd ed., pp. 6–39). Sternberg Press.
- Gonçalves, S. (2019). Ficção, modo de usar. Em *It takes several minutes for the eyes to adjust to the dark*. (1st ed., pp. 99-102). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Gonçalves, S. (2013). Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição. Tese de Doutoramento. (pp. 236-253). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/10966>
- Hanna, J. (2019) An overview of contemporary speculative practice. (2019). *SpeculativeEdu*. <https://speculativeedu.eu/an-overview-of-contemporary-speculative-practice/>
- Hietanen, O. (2020). Can we tell the truth about the future? A critical analysis of an experience in the docufictional construction of truth. (BCA Thesis) [Arcada University of Applied Sciences]. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/341518/Hietanen\\_Olli.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/341518/Hietanen_Olli.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Hinken, M. (2006). Documentary Fiction: Authenticity and Illusion. *Michigan Quarterly Review*, XLV(1).

- Hu, T.-H. (2015). *A Prehistory of the Cloud* (1st ed.). *Massachusetts Institute of Technology*. <https://direct.mit.edu/books/book/2291/A-Prehistory-of-the-Cloud>
- IUCN. (n.d.). Deep-sea mining. <https://www.iucn.org/resources/issues-briefs/deep-sea-mining#why>
- Narboni, J. e Milne, T. (eds.) (1986), *Godard on Godard: Critical Writings*. Da Capo Press.
- Godard, J.-L. (1986), *Africa Speaks of the End and the Means*. Em Jean Narboni and Tom Milne (Eds.), *Godard on Godard: Critical Writings*. Da Capo Press, 132.
- Kiesewetter, R. (2018). From Exclusion to Autonomy: Publishing as a Spatializing Act. *Amateur Cities*. <https://amateurcities.com/from-exclusion-to-autonomy/>.
- Kiesewetter, R. (2019). Introduction: Publishing as a Processual Device. Em R. Kiesewetter, A. D. Beroš, & E. Jurcan (Eds.), *Šibenik Alternating Currents. Publishing Acts II* (2nd ed., pp. 5-27). DAI-SAI (Association of Istrian Architects).
- K Shaw, J. e Reeves-Evison, T. (2017). Introduction. Em J. K Shaw & T. Reeves-Evison (Eds.), *Fiction as Method* (1st ed., pp. 5-72). Sternberg Press.
- Kyes, Z. e Owens, M. (2007). *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design* (Z. Kyes & M. Owens (eds.); 1st ed.). AA Publications.
- Lambert-Beatty, C. (2009). Make-Believe: Parafiction and Plausibility. *October Magazine*, 129, 51-84.
- Lefebvre, A. (2016). Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice. Em A. Gilbert (Ed.), *Publishing as Artistic Practice* (2nd ed., pp. 52-61). Sternberg Press.

- Lakoff G. e Johnson M. (2017). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
- Macmillan Dictionary Blog. (2018). What Is a Cloud? Macmillan Dictionary Blog. <https://www.macmillandictionaryblog.com/cloud>
- Malik, R. (2008). Horizons of the publishable: publishing in/as literary studies. *ELH [English Literary History]*, 75 (3). (pp. 707-735).
- Mazé, R. (2016) 'Design Practices are Not Neutral', Em I. Mitrović and O. Suran (curators and eds) *Speculative – Post-Design Practice or New Utopia?*. Zagreb, CR: Republic of Croatia / XXI International Exhibition of the Triennale di Milano. <http://speculative.hr/en/ramia-maze/>
- Mazé, R. e Redström, J. (2009). Difficult Forms: Critical practices of design and research. *Research Design Journal*, 1 (1).
- Microsoft (2021). O que é a Cloud? Microsoft Azure. <https://azure.microsoft.com/pt-pt/overview/what-is-the-cloud/>
- Mikkonen, K. (2006). Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition *in Recent Theories of Fiction*, Pen State University Press. University of Helsinki.
- Mitrović, I. (2016). Introduction to Speculative Design Practice. Em I. Mitrović & S. Oleg (Eds.), *Speculative — Post-Design Practice or New Utopia?* (pp. 5-9).
- Pasquier, A. (2021). REVENGE OF THE REAL: Benjamin Bratton on the West's Covid Ineptitude. *O32c*. <https://032c.com/revenge-of-the-real-benjamin-bratton-covid-ineptitude/>
- Peters, J. D. (2015). God and Google: Search On. Em *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media* (1st ed., pp. 315-333). University of Chicago Press.
- Popovic, A. (2021) Forecast Of The Self Under The Digital Cloud. Em Pinta, B., Cordeiro, M., Silva, M., Cavaquinho, R. & Alexandre, N. (Eds.), *Rife*

*Magazine. Issue 06 — The Digital Sublime, Part 2.* <https://rife-magazine.com>

- Reading, A. e Notley, T. (2015). The materiality of global memory: bringing the cloud to earth. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29. <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1051807>
- Rosen, R. J. (2013). Clouds: The Most Useful Metaphor of All Time? The Atlantic. Atlantic Media Company. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/09/clouds-the-most-useful-metaphor-of-all-time/245851/>
- Schmidt, E. e Rosenberg, J. (2014). How Google Works. New York: Grand Central, 2014. (p. 435).
- Soulellis, P. (2015). Making Public. (p.16). <https://docs.google.com/document/d/1-yrTRf2-HjV8WNoQttAeJ9ObjWjv0w2LITDXzGPFtw/edit>
- Teixeira, L. S. (2019). Atlas: Memória: Ação, O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg como metodologia para o pensamento em design editorial. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/124845>
- Thoburn, N. (2016). One Manifesto Less: Material Text and the Anti-Book. *Anti-book: on the art and politics of radical publishing* (pp. 1-60). University of Minnesota Press.
- O'Rawe, D. (2016). *Regarding the real: Cinema, documentary and the visual arts*. Manchester University Press.
- Vanthuyne, S. (2020). Fiction as a Visual Strategy in the Photobook: How Contemporary Photographers Challenge the Documentary Genre through the Printed Page. Em N. Wynants (Ed.), *When Fact Is Fiction* (1st ed., pp. 95-115). Valiz.
- Weinmayr, E. (2014). One Publishes to Find Comrades. Em Oliver Klimpel (ed.), *The Visual Event, an education in appearances*. Spector Books. (pp. 50-59). <http://evaweinmayr.com/work/one-publishes-to-find-comrades/>.

Wynants, N. (2020). *When Fact Is Fiction: Documentary Art in the Post-Truth Era*. Valiz

## Índice de Figuras

- Fig.1. Atlas Mnemosyne foi um projeto de Aby Warburg, historiador de arte e filósofo, que consistia num conjunto de sessenta e três painéis (compostos entre 1924 e 1929), que agrupavam perto de mil imagens, desenhos, pinturas, páginas de livros, entre outros. (Retirado de “A regra e a exceção”, Leone Niel, 2011. Disponível em <http://aregraeaeexcecao.blogspot.com/2011/12/atlas-mnemosine.html>) .....37
- Fig.2. Rife Magazine — The Digital Sublime Part 1. (Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>).....40
- Fig.3. Rife Magazine — The Digital Sublime Part 2 (Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>).....40
- Fig.4. Rife Magazine — The Digital Sublime Part 2, Forecast Of The Self Under The Digital Cloud, Ada Popovic, 2021 (Captura de ecrã recolhida a 06.12.2021. Disponível em <https://www.rife-magazine.com/>).....41
- Fig.5. Diagrama de sistema de computação e comunicação em rede. (Retirado de “Qual é a origem da metáfora “nuvem”?” Em Ti-enxame, Roger Attrill, 2013. Disponível em <https://www.ti-enxame.com/pt/terminology/qual-e-origem-da-metafora-nuvem/956472137/>) .....43
- Fig.6. Imagem 3D do complexo Centro de Dados ‘Kolos’ na Noruega. (Retirado de “Kolos Data Center”. Em HDR, Roger Attrill, 2017. Disponível em <https://www.hdrinc.com/portfolio/kolos-data-center>) .....49
- Fig.7. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', capa.....55
- Fig.8. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', interior .....55
- Fig.9. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painéis, vista interior.....56
- Fig.10. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', meta-glossário.....57

Fig.11. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', plano aberto do meta-glossário .....	58
Fig.12. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painéis 1-12.....	59
Fig.13. 'An Atlas of a Fictitious Cloud', painel 1, frente e verso.....	60

## Apêndice

Editorial de “*An Atlas of a Fictitious Cloud*”

[PT]

### Um Lugar de Atrito e Incerteza

A transformação digital trouxe consigo a necessidade de empregar conceitos familiares a panoramas complexos de modo a simplificar a nossa interação com as interfaces digitais da atualidade. A ‘Cloud’, uma ficção congeminada na realidade, carrega a metáfora de alguma coisa que é intangível, que é intocável, que flutua algures sobre nós e que está sempre disponível. “In plays, poems, songs, and novels, clouds and in for everything from bad philosophy to the many incarnations of a soul”, refere Rebecca J. Rosen (2011). Contudo, dentro da esfera da computação, o termo almeja a ser o oposto de materialidade (discos rígidos, cabos, recursos materiais limitados e preciosos em oposição à tecnologia sem fios, bluetooth, e imagens imateriais digitais, por exemplo). A ‘Cloud’ é como uma fantasia, ou mesmo como uma ficção, por outras palavras. A ‘Cloud’ é um lugar de atrito e incerteza. É uma metáfora que ajuda a mascarar as realidades materiais que repousam — ou por outras palavras, que flutuam delicada e naturalmente — sob a nossa memória digital. Quando se pensa na ‘Cloud’ raramente se pensa nos processos materiais que envolvem a extração e mobilização dos recursos materiais que esta engloba. Como George Lakoff e Mark Johnson (2017) referem: “Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish—a matter of extraordinary rather than ordinary language”. No entanto, a construção de metáforas cognitivas como a da ‘Cloud’ são generalizadas e percebidas pelos indivíduos de maneira inconsciente sem qualquer tipo de questionamento. Anna Reading e Tanya Notley (2015) referem que existem atualmente uma série de investigadores dos estudos da memória que sugerem que a memória cultural sempre teve uma base material, inclusive sendo já

consideradas academicamente certas práticas antiéticas envolvidas na extração de minerais preciosos que são fonte material para a criação das nossas memórias digitais. De um ponto de vista etnográfico Reading e Notley (2015) sugerem que qualquer conceptualização da globalização digital deve resistir a metáforas, narrativas e conceitos que promovem uma tentativa de remover a memória digital das suas consequências materiais, considerando para isto necessário que a academia sirva então para incorporar a materialidade dos registos da memória cultural nos seus estudos e não apenas os seus aspectos energéticos ou visuais. A percepção do mundo e da sociedade dentro dele é moldada pela construção das metáforas cognitivas que se fazem emergir. É por esse motivo que é importante (des)construir essas metáforas e evidenciar outras formas de pensar sobre a nossa realidade.

Através do género discursivo da ficção documental no seu cruzamento com a prática editorial, propõe-se produzir um espaço de discurso capaz de questionar e produzir uma crítica e análise ao impacto ambiental da nuvem. Se o documentário implica a representação do real, construído por um conjunto de experiências, lugares, fenómenos e linhas temporais complexas (que dependem também da nossa interpretação da documentação apresentada e da subjetividade da edição dos documentos), o design de comunicação enquanto prática crítica e discursiva pode ajudar à desmistificação de alguns tópicos da atualidade por meio de mecanismos disruptivos, como é o caso da ficção, que nos permitem alcançar esse 'real' de outras formas. Neste espaço simultaneamente documental e ficcional que se cria, o termo "atlas" é útil na medida em que cruza o universo do representacional factual e imaginado. Este serve um lugar onde é possível (des)construir o real através das relações entre conteúdos que desbloqueiam outras analogias, metáforas e possibilidades de verdade. A natureza do atlas é ser um conjunto de fragmentos díspares, com mapas que podem incluir desde uma vista de satélite do planeta, a um detalhe ampliado de um arquipélago — o que faz com que cada vez que se abre um atlas, se possa procurar uma informação sobre algo em específico ou, talvez, vaguear ao sabor da curiosidade e encontrar caminhos inesperados e novas perspectivas. Para além disto, um atlas é capaz de apresentar um ponto de vista específico sobre o mundo,

através da metamorfose entre o conhecimento científico — escalas, proporções, latitudes e longitudes — e a sensação de forma e consistência que o objeto editorial oferece. Assim, um atlas é tanto uma intervenção subjectiva, política e estética, como um compêndio científico, oferecendo-nos a possibilidade de reler o mundo através da ligação dos seus fragmentos diferentes e de editá-lo e reconstruí-lo sem pensar no que se está a resumir ou extrapolar (Crawford, 2021).

Tal como o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, *An Atlas of a Fictitious Cloud* procura criar uma compilação de conceitos, ideias e metáforas composta por imagens singulares posicionadas por similaridade visual e proximidade conceptual temática em painéis que podem ser agrupados e organizados de múltiplas formas. A isto acresce um glossário que carrega uma lista de termos como ‘cloud-cuckoo-land’, ‘overshadow’, ‘alter’, ‘intercloud’, entre outros que sugerem o universo que se pretende (des)construir. *An Atlas of a Fictitious Cloud*, é um objeto que desafia o leitor a olhar a metáfora de uma maneira orgânica e capaz de criar novos significados através das ações de adição, subtração e da interpretação subjectiva e factual. Entre a associação, dissemelhanças e impressões dos seus conteúdos fragmentados tornar-se-á possível questionar a metáfora a partir de outros ângulos.

[EN]

### A Place of Friction and Uncertainty

Digital transformation brought with it the need to employ familiar concepts to complex panoramas in order to simplify our interaction with today’s digital interfaces. The ‘Cloud’, a fiction engendered in reality, carries the metaphor of something that is intangible, that is untouchable, that floats somewhere above us and it’s always available. “In plays, poems, songs, and novels, clouds and in for everything from bad philosophy to the many incarnations of soul”, says Rebecca J. Rosen (2011). However, within the sphere of computer sciences, the term aims to be the opposite of materiality (hard drives, cables, limited and

precious material resources as opposed to wireless technology, bluetooth, and digital immaterial images, for example). The 'Cloud' is like a fantasy, or even like a fiction. The 'Cloud' is a place of friction and uncertainty. It's a metaphor that helps mask the material realities that lie—or in other words, that fluctuate gently and naturally—beneath our digital memory. When one thinks of 'Cloud', one rarely thinks of the material processes that involve the extraction and mobilization of the material resources that it encompasses. As George Lakoff and Mark Johnson (2017) mention: "Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish—a matter of extraordinary rather than ordinary language". However, the construction of cognitive metaphors such as the 'Cloud' are generalized and unconsciously perceived by individuals without any kind of questioning. Anna Reading and Tanya Notley (2015) mention that there are currently a number of researchers in memory studies who suggest that cultural memory has always had a material basis, including academically considering certain unethical practices involved with the extraction of precious minerals that are a material source for creating our digital memories. From an ethnographic point of view Reading and Notley (2015) suggest that any conceptualization of digital globalization must resist metaphors, narratives and concepts that promote an attempt to remove digital memory from its material consequences, considering it necessary for the academy to incorporate the materiality of cultural memory records in their studies and not just their energetic or visual aspects. The perception of the world and society within it is shaped by the construction of cognitive metaphors that emerge. That's why it's important to deconstruct these metaphors and bring out other ways of thinking about our reality.

Through the discursive genre of documentary fiction in its intersection with editorial practice, this object you are now interacting with proposes to produce a space of discourse capable of questioning and producing a critique and analysis of the 'Cloud's' environmental impact. If documentary implies the representation of reality, constructed by a set of experiences, places, phenomena and complex timelines (which also depend on our interpretation of the documentation presented and the subjectivity of the documents' editing

processes), communication design as a critical and discursive practice can help to demystify some current topics through disruptive mechanisms, such as fiction, which allow us to reach 'reality' in other ways. In this simultaneously documentary and fictional space that is created, the term "atlas" is useful insofar as it crosses the representational universe of the factual and imagined. This serves as a place where it is possible to (re)construct reality through the relationships between contents that unlock other analogies, metaphors and possibilities of truth. The nature of the atlas is that it is a set of disparate fragments, with maps that can range from a satellite view of the planet to an enlarged detail of an archipelago—which means that every time you open an atlas, you can look for one information about something in particular or, perhaps, wander around at the whim of curiosity and finding unexpected paths and new perspectives. In addition, an atlas is able to present a specific point of view about the world, through the metamorphosis between scientific knowledge—scales, proportions, latitudes and longitudes—and the sense of form and consistency that the editorial object offers. Thus, an atlas is both a subjective, political and aesthetic intervention, as well as a scientific compendium, offering us the possibility of rereading the world by connecting its different fragments and editing and reconstructing it without thinking about what it is to summarize or extrapolate (Crawford, 2021).

Like Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, *An Atlas of a Fictitious Cloud* seeks to create a compilation of concepts, ideas and metaphors composed of unique images positioned by visual similarity and thematic conceptual proximity in panels that can be grouped and organized in multiple ways. Added to this you can find a glossary that carries a list of terms such as 'cloud-cuckoo-land', 'overshadow', 'alter', 'intercloud', among others that make suggestions about the universe to be deconstructed. *An Atlas of a Fictitious Cloud*, is an object that challenges the reader to look at this metaphor in an organic way capable of creating new meanings through the actions of addition, subtraction, and subjective and factual interpretation. Between the association, dissimilarities and impressions of its fragmented contents it will become possible to question the metaphor from other angles.