

## Imaginários de poder e redes midiáticas: diálogos entre o Creative Time Summit e o Brasil

## Imagineries of power and media networks: dialogues between the Creative Time Summit and Brazil

*Lucia Leão<sup>1</sup>, Vanessa Lopes<sup>2</sup>, Mirian Meliani<sup>3</sup>, Bernardo Queiroz<sup>4</sup>*

- 1 Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado em Artes na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), especialização em Ação Cultural na Universidade de São Paulo (USP) e Bacharelado em Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina (Fasm). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Criação nas Mídias (CCM-CNPq). Autora de vários artigos e livros, entre eles: *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias* e *Processos do Imaginário*. E-mail: [lucleao@pucsp.br](mailto:lucleao@pucsp.br).
- 2 Artista, pesquisadora e produtora cultural. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Graduada em Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP). Publicou *AaaS: uma nova condição para criar, conhecer, comunicar*. É consultora de projetos culturais, parecerista credenciada do Ministério da Cidadania, Membro do SenseLab (Concordia University) e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Criação e Comunicação nas Mídias (CCM-CNPq). E-mail: [hieia@me.com](mailto:hieia@me.com).
- 3 Jornalista, pesquisadora e professora universitária e de cursos de extensão do Cogeeae (PUC-SP). Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Graduada em Jornalismo (PUC-SP) e História (USP). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Criação nas Mídias (CCM-CNPq). E-mail: [mimeliani@gmail.com](mailto:mimeliani@gmail.com).
- 4 Professor dos cursos de Jornalismo e Cinema da Universidade Anhembí Morumbi. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com Graduação em Comunicação Social/Jornalismo e Especialização em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Criação nas Mídias (CCM-CNPq). E-mail: [bernardo\\_queiroz@yahoo.com.br](mailto:bernardo_queiroz@yahoo.com.br).

**Resumo**

No campo da pesquisa em comunicação, especificamente no âmbito dos estudos do imaginário, observamos o surgimento de discussões que problematizam temas como arte, iconoclasmo, imagem e poder. Neste cenário, o artigo tem como objetivo desenvolver um estudo transversal sobre os imaginários de poder nas redes midiáticas. Através de mapeamentos das imagens e discursos presentes nas redes do Creative Time Summit, o artigo propõe relações com projetos brasileiros, baseando-se no conceito de imaginário de Durand e adotando como metodologia de análise a cartografia dos processos de comunicação e compartilhamento do imaginário desenvolvida por Leão. Nosso argumento é que as guerras das imagens, a criação de imagens nas comunidades, a compreensão processual e a formulação de pactos que compreendem as relações entre natureza e cultura configuram eixos de análise nas redes midiáticas capazes de revelar as complexas tramas dos imaginários do poder de nossa época.

**Palavras-chave**

Redes midiáticas, imaginário, iconoclasmo, arte e política, Brasil.

**Abstract**

In communication research field, specifically in the scope of the imagery studies, we observe the emergence of discussions that problematize issues such as art, iconoclasm, image and power. In this scenario, the article aims to develop a transverse study on the imaginaries of power in media networks. Through a mapping process of the images and discourses present in the Creative Time Summit networks, the article proposes relations with Brazilian projects. Based on Durand's concept of imagery, it adopts as a methodology of analysis the cartography of the communication processes and imaginary sharing developed by Leão. Our argument is that the wars of images, the image creation in the communities, the processual understanding and the formulation of pacts that comprise the relations between nature and culture configure axes of analysis in media networks capable of revealing the complex plots of the imaginaries of power of our time.

**Keywords**

Media networks, imaginary, iconoclasm, art and politics, Brazil.

## Redes de transformação

Quais são as imagens presentes nas redes de um evento global e multifacetado como o Creative Time Summit (CTS)<sup>5</sup>? Como essas imagens dialogam com lógicas de poder e transformação social? Que tipos de imaginários midiáticos caracterizam os discursos dos palestrantes em um encontro midiaticizado e transmitido em tempo real ao redor do planeta? As relações entre redes, arte, transformação social, forças políticas e processos de criação são complexas e dinâmicas. Entre os autores que discutiram estas interconexões na experiência relatada neste artigo, Nato Thompson, diretor artístico da Creative Time (CT)<sup>6</sup>, defende o poder disruptivo dos atos do cotidiano (THOMPSON, 2012). Em diálogo com esta proposta, podemos situar projetos de ativismo e ciberativismo (HOLMES, 2012).

O CTS é uma conferência anual de arte e transformação social que reúne pesquisadores, artistas, políticos, ativistas e agentes sociais de várias partes do mundo. O evento vem sendo promovido desde 2009, como uma atividade continuada da CT, uma organização civil com sede na cidade de Nova York (EUA) dedicada ao fomento de produções artísticas que concretizam o espírito do tempo em que vivemos. Todas as atividades promovidas pela CT são subsidiadas por campanhas de arrecadação através da iniciativa privada e sociedade civil, afirmando um caráter público sem vínculo governamental e tendo o voluntariado como um forte agente de capital humano na execução de seus projetos. Dentro desta agenda, o CTS estabelece uma importante contribuição para o mapeamento e a divulgação de iniciativas indisciplinadas de arte e ativismo, dando visibilidade a manifestações artísticas de engajamento e impacto social. Em cada ano, a conferência é realizada em uma locação específica, ocupando – física e simbolicamente – espaços que estão, de alguma forma, vinculados à temática escolhida. No presente artigo, o foco está no Creative Time Summit DC: Occupy the Future, de 2016. Não por

---

5 Evento Creative Time Summit. Site oficial: <https://bit.ly/1B9a52L>.

6 Creative Time. Site oficial: <https://bit.ly/2InmuQd>.

acaso, esta edição aconteceu em Washington D.C.<sup>7</sup>, como forma de estimular o pensamento crítico sobre a maneira que queremos, enquanto sociedade, agenciar coletivamente um futuro ainda incerto, abrindo um importante espaço de discussão às vésperas da eleição presidencial que levaria Donald Trump a ocupar o comando do Poder Executivo nos EUA. As palestras foram organizadas em seis sessões: (1) Ocupar o poder, com discussões sobre movimentos para justiça social; (2) Cultura *Do It Yourself* [Faça você mesmo]; (3) Sob o cerco, sobre desigualdades; (4) Gênero e sexualidade, com líderes de movimentos; (5) Antropoceno; (6) Democracia.

O artigo realiza uma cartografia das imagens dos discursos das redes do CTS e traça relações com projetos brasileiros. Assim, adota uma sobreposição de sentidos para o conceito de redes, estabelecendo a ideia de que a realização de um evento capaz de conectar simultaneamente produtores de arte e ativistas ao redor do mundo, que gera aproximações entre seus trabalhos, apesar da estreita relação que cada um mantém com suas respectivas localidades, materializa a fusão entre “os espaços de fluxos e os espaços de lugares” (CASTELLS, 2011, p. 517).

Fundamentado nos estudos do imaginário segundo a formulação de Durand (2002, p. 18): “como conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital do homo sapiens”, investiga as imagens em suas dinâmicas, seus processos e traduções nas culturas (LEÃO, 2011). Metodologicamente, as análises são realizadas em três fases: (1) cartografia de imagens, vídeos, textos e narrativas presentes nos projetos selecionados, segundo método proposto por Leão; (2) definição de tópicos e desenvolvimento de reflexões sobre questões conceituais dos projetos com base na teoria do imaginário, segundo Durand; (3) construção de redes de relações com projetos de grupos ou autores brasileiros, buscando evidenciar os pontos de convergência e partilha de imaginário nos discursos.

Assim, após apresentar as linhas gerais adotadas na metodologia cartográfica, este artigo estabelece pontes entre ações distintas, mas com aspectos

---

7 O evento ocorreu no Lincoln Theater, 13 a 16 de outubro de 2016. Link para a programação e conteúdo audiovisual: <https://bit.ly/29SIFSI>.

inesperadamente convergentes, como no caso da apresentação de Terike Haapoja<sup>8</sup>, artista finlandesa convidada do CTS 2016, autora do projeto *A história dos outros* [*The history of others*]<sup>9</sup>, um trabalho enciclopédico de arte e pesquisa realizado em parceria com a escritora Laura Gustafsson, e do projeto *Selva jurídica* [*Forest law*]<sup>10</sup>, criado pela artista suíça Ursula Biemann e Paulo Tavares, arquiteto brasileiro, sobre questões da floresta tropical equatoriana. Aqui, a conexão se dá pela reflexão em torno dos direitos dos excluídos e dos não humanos.

Em seguida, ao discutir o problema da manutenção da vida, o texto procura ressaltar como a obra *Projeto Poeira* [*Dust Plan*], de 2015, do artista chinês Wang Renzheng, conhecido como Nut Brother<sup>11</sup>, que coletou poeira do ar durante cem dias com um aspirador de pó pelas ruas de Beijing, dialoga com *Restauro* (2016), trabalho do artista brasileiro Jorge Menna Barreto<sup>12</sup>, um restaurante-obra cujo cardápio servia alimentos fornecidos pelo cultivo agroflorestal no programa da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva.

As conexões entre periferia e imaginário de violência, em duas cidades tão diversas quanto Medellín, na Colômbia, e Salvador, no Brasil, são o elo destacado nas relações entre os trabalhos de Henry Arteaga (JKE)<sup>13</sup>, fundador da Escola 4 Elementos [4 Elementos Skuela], diretor artístico e MC do grupo Crew Peligrosos, e Enderson Araújo, um dos criadores do movimento Mídia Periférica<sup>14</sup>. Ambos direcionados para a reinvenção de suas localidades por meio de ações culturais.

---

8 Cf. <https://bit.ly/2n0yZBA>.

9 Cf. <https://bit.ly/2lnD3LR>.

10 Cf. <https://bit.ly/2m4a4Np>.

11 Cf. <https://bit.ly/2mXwBfb>.

12 Cf. <https://bit.ly/2m1uuGQ>.

13 Cf. <https://bit.ly/2m5y5nt>.

14 Cf. <https://bit.ly/2n13E1G>.

Por fim, a obra de Shuddhabrata Sengupta<sup>15</sup>, membro do Raqs Media Collective<sup>16</sup>, de Nova Delhi, Índia, reflete sobre os efeitos das imagens do poder que serviram de base para o trabalho *E se você conhecesse a vítima?* [*What if you knew the victim?*], que denunciou os efeitos de disparos de estilhaços de chumbo no rosto de manifestantes em seu país. Isto o coloca em conexão, fechando o ciclo de análise, com o trabalho desenvolvido pelo FotoProtestoSP<sup>17</sup>, coletivo de fotógrafos.

### **A cartografia como método para o estudo de imagens midiáticas**

A cartografia é um método que atua de forma potencialmente criativa nas pesquisas com imagens e imaginários midiáticos. Pensamos no processo como um jogo que articula movimentos e relações entre características qualitativas, elementos narrativos, elementos aproximativos, de acoplamento e ligação, elementos dissociativos e lógicas articulatórias. Nesse jogo, as lógicas articulatórias operam por movimentos de abertura e fechamento de espaços e sistemas topológicos. Entendida enquanto matriz topológica, a cartografia tem como base constitutiva o uso de camadas móveis sobrepostas de sentidos. Elementos como tempo, espaço e imaginação são fundamentais no processo cartográfico, uma vez que atuam nas seleções e nas marcas analíticas dos trajetos de busca de sentido. Além disso, é possível encontrar associações profundamente enraizadas entre as imagens e que, devido a suas cristalizações nos discursos hegemônicos, muitas vezes são associações que passam despercebidas ou são tomadas como inevitáveis. O exercício da cartografia permite o exercício lógico de operações combinatórias praticamente infinitas e, com isso, a arte da cartografia pode ser entendida enquanto experiência paradigmática multiespacial e multitemporal.

---

15 Cf. <https://bit.ly/2n0wFum>.

16 Cf. <https://bit.ly/2Bq4EB4>.

17 Cf. <https://bit.ly/2m1KCIx>.

A metodologia de cartografia está baseada no entendimento desenvolvido por Deleuze e Guattari em vários momentos, especialmente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Para eles, a cartografia é um dos princípios do rizoma e deve ser entendida em relação com as linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação e transbordamento. Segundo essa proposta, um pensamento do tipo rizomático é um pensamento em processo, múltiplo, heterogêneo. Da mesma maneira, os processos de mapeamento estão ligados a um pensamento de multiplicidade, permanente devir, definitivamente inacabado. Enquanto sistema a-centrado, não hierárquico e não significativo, o mapa é capaz de projetar novas e múltiplas conexões. "O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32-33).

Em suma, no presente artigo, o ato de cartografar será entendido como uma experiência de mergulho nas imagens que permeiam os discursos, os contextos e as relações. Ao cartografar, buscamos desvelar as complexidades das imagens, dos atores, dos objetos e suas materialidades (produtos, situações, acontecimentos). Neste sentido, entendemos que mapear é buscar as dobras, as margens, as fronteiras, as passagens, os devires, as virtualidades, os encadeamentos e desdobramentos presentes nas trocas simultâneas realizadas entre 150 organizações parceiras que transmitiram o evento de diversas partes do mundo em tempo real.

### **Imaginários de poder e as lutas pelos direitos**

O primeiro campo do imaginário de poder de nossa discussão está ligado ao tema das lutas pelos direitos dos excluídos e dos não humanos, à crise do meio ambiente e ao problema do antropoceno, hoje uma espécie de palavra-chave nas discussões a respeito dos impactos das ações humanas sobre o planeta. Entre os pesquisadores que têm se manifestado para discutir o problema da grave crise ambiental que vivemos, encontramos nomes com Stengers (2015), Tsing (2015) e Latour (2017). O termo surgiu a partir do pronunciamento

do cientista holandês Paul Crutzen, especialista em química atmosférica e ganhador do Prêmio Nobel em 1995. Em sua pesquisa sobre a camada de ozônio, Crutzen (2006) examina como as atividades humanas interferem na composição da atmosfera com a emissão de gases nocivos. O argumento de Crutzen, de modo resumido, é que as transformações que o ser humano tem infligido sobre a Terra são tão devastadoras e profundas que estariam gerando uma nova era geológica. A questão é polêmica. Parikka (2014), estudioso do campo da teoria das mídias, propõe a ideia de *antrobsceno*, um trocadilho que evidencia o caráter sórdido das transformações e dos usos predatórios do ser humano sobre os recursos do planeta. O professor de sociologia Jason Moore (2015), por sua vez, argumenta que o termo mais adequado para os debates seria *capitaloceno*, pois, assim, o foco está nas relações de capital e poder. Donna Haraway, discutindo caminhos para a superação do problema, propõe o conceito de *chthulucene*, com objetivo de estimular “o florescimento de arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas” (HARAWAY, 2016, p. 101). No amplo estudo que realizou sobre a questão, Vince (2015) defende a importância da utilização do termo como um *slogan* de alerta. De qualquer forma, o termo antropoceno continua se espalhando de forma viral e seus sentidos se ampliaram.

O impacto das biotecnologias, da industrialização e da exploração desmedida do meio ambiente; o desrespeito aos animais e outros seres vivos foram alguns dos temas debatidos na palestra de Terike Haapoja, artista finlandesa convidada do CTS 2016, cujas ideias passamos a mapear aqui. Ao discutir o problema das minorias silenciosas, a artista lançou a proposta de um partido político que representasse o mundo não humano: como pensar maneiras de representar e defender os direitos das florestas, das águas, dos solos, da atmosfera? Em sua arguição, Haapoja apresentou vários projetos. Neste artigo, abordaremos *A história dos outros*<sup>18</sup>, um trabalho enciclopédico de arte e pesquisa realizado em parceria com a escritora Laura Gustafsson. Com foco nos problemas que derivam da visão

---

18 Cf. <https://bit.ly/2mXEbX1>.

antropocêntrica do mundo, o projeto é uma espécie de museu com materiais em mídias variadas, de vídeos a verbetes de dicionário. Com a ideia de questionar a supremacia da visão antropocêntrica e buscar novas perspectivas para uma sociedade mais inclusiva, a partir de provocações estéticas, as autoras afirmam:

O autismo ontológico – a condição de perceber o mundo e suas criaturas como meros objetos sem uma realidade interna subjetiva – pode ser diagnosticado como a condição humana que prevaleceu desde a revolução agrícola, que banalizou nossa necessidade de interação em dois sentidos com a natureza e as criaturas. Se percebemos nossa realidade como nada mais que um recurso explorável, por que se preocupar em fazer qualquer esforço para entender como os outros podem se sentir...? Aproveitar a arte para identificar imaginativamente e criar empatia com os animais pode ser uma escapatória para nossa atual condição de autismo. (GUSTAFSSON; HAAPOJA, 2015, p. 107, tradução nossa)<sup>19</sup>

*A história dos outros* é composto por três fases. A primeira, o *Museu de história do gado* [*Museum of the history of cattle*], discute como seria escrever a história de acordo com a perspectiva do gado. As autoras realizaram uma pesquisa multidisciplinar sobre o tema:

A cultura bovina começou quando *Bos acutifrons*, primeiro do gênero *Bos*, apareceu na Terra há 1,5-2 milhões de anos. O Museu da História do Gado, no entanto, concentra-se nos últimos 150 anos de história bovina. É durante esse período que o mundo bovino passou por mudanças imprevistas. Instigadas pela industrialização, essas mudanças afetaram não apenas os seres humanos, mas todas as espécies. Para espécies não domesticadas, o efeito pode ser cada vez menor espaço para viver e o crescimento exponencial da população de um predador eficaz. Por outro lado, aqueles que se assimilaram à cultura humana foram forçados a compartilhar as maneiras mutáveis do homem de compreender o progresso,

---

19 No original: "Ontological autism – the condition of perceiving the world and its creatures as mere objects without a subjective inner reality – can be diagnosed as the human condition that has prevailed since the agricultural revolution, which trivialized our need for two-way interaction with nature and our fellow creatures. If we perceive our surrounding reality as nothing but an exploitable resource, why bother to make any effort to understand how others might feel, much less relate to livestock as intentional subjects? Harnessing art to imaginatively identify and empathize with animals might offer an escape route from our current condition of autism".

a comunidade e a corporalidade. (GUSTAFSSON; HAAPOJA, 2015, p. 3, tradução nossa)<sup>20</sup>

Os direitos legais dos não-humanos são discutidos em *O julgamento* [*The trial*], segunda parte do trabalho, composto por uma performance participativa que envolve a criação de um tribunal fictício para julgar os crimes das pessoas responsáveis pela morte de três lobos. Na Finlândia, o lobo é um animal fortemente enraizado nas tradições culturais e o crime de fato ocorreu em 2013, na cidade de Perho. No projeto artístico, pessoas do público e da equipe que são convidadas para ser jurados. Na sociedade pós-antropológica imaginada pelas autoras, o julgamento é um meio para discutir os direitos dos não-humanos. Pensado enquanto cosmopolítica interespecies, o projeto é um laboratório para os desafios na construção de novas posturas éticas.

*O Museu da não humanidade* [*Museum of Nonhumanity*]<sup>21</sup>, terceira fase do projeto, é composto por uma instalação, website e conferências. A crença de que a natureza tem apenas valor utilitário e existe meramente para ser explorada – ou “cultivada” – pela espécie humana é um dos temas discutidos nessa fase.

Para nossa cartografia, propomos relações entre a proposta de Haapoja e Gustafsson e o projeto *Selva jurídica*. Criado pela artista suíça Ursula Biemann, e Paulo Tavares, arquiteto brasileiro, o trabalho levanta questões da floresta tropical equatorial, uma área de transição das várzeas do Amazonas e da Cordilheira dos Andes. Composto por vídeo-instalação, fotografias, livros, mapas, diagramas e displays, a proposta articula várias redes midiáticas, o trabalho esteve presente na 32ª Bienal de São Paulo 2016 – Incerteza viva.

20 No original: “Bovine culture began when *Bos acutifrons*, first of the genus *Bos*, appeared on Earth 1.5-2 million years ago. The Museum of the History of Cattle, however, focuses on the last 150 years of bovine history. It is during this period that the bovine world has undergone unforeseen changes. Instigated by industrialization, these changes have touched not only humans, but all species. For undomesticated species, the effect can be ever-diminishing living space and the exponential population growth of an effective predator. On the other hand, those that have assimilated into the human culture have been forced to share man’s changing ways of understanding progress, community and corporality”.

21 Cf. <https://bit.ly/2nuO9zm>.

No documentário que compõe a obra, podemos assistir aos depoimentos de líderes indígenas, cientistas e advogados. O livro, por sua vez, apresenta uma síntese das diferentes vozes da região, com ensaios, processos jurídicos, fotografias, imagens e mapas dos conflitos. No capítulo "Rearticulações", os autores contam que a obra *O contrato natural*, de Michel Serres, foi a base da estrutura metodológica no processo de criação do projeto. No livro, Serres apresenta um olhar original para o problema climático e nos convida a buscar soluções. Para ele, é necessário abandonar as dicotomias e encontrar as intrínsecas relações entre cultura e mundo natural. Segundo Biemann e Tavares, a ideia de contrato natural foi fundamental: "no engajamento com um território que se recusa a ser representado por uma única perspectiva hegemônica. As primeiras linhas deste contrato plurinacional e multiespecífico estão sendo elaboradas atualmente no Equador" (BIEMANN; TAVARES, 2014, p. 5).

No capítulo "Floresta no tribunal", os autores compartilham o depoimento de Don Sabino Gualinga, líder do Povo Kichwa, perante a Corte Interamericana de Direitos Humanos. O testemunho ocorreu no litígio Povo Kichwa de Sarayaku vs. Equador, um processo jurídico que durou mais de dez anos. Segundo as palavras de Mário Melo, representante do povo Kichwa de Sarayaku:

A presença da petrolífera no território de Sarayaku significou violência, dor e sacrifício para as pessoas da comunidade e a destruição e deterioração de elementos naturais de especial importância para a cosmovisão e a espiritualidade dos seus habitantes ancestrais. Árvores sagradas foram derrubadas e o próprio chão de sua selva foi perfurado e semeado com explosivos em uma extensão de 20 km<sup>2</sup>, para realizar a exploração sísmica em busca de petróleo. (MELO, 2014, p. 291)

Don Sabino, em seu testemunho, nos revela que, para o povo daquela região, o território é algo sagrado, pois é um espaço de *kawsak sacha* (floresta viva). Morada dos ancestrais, as montanhas, árvores e rios formam uma complexa arquitetura cosmológica que acomoda diferentes tipos de seres (humanos e não humanos). Criar espaços comunicacionais que possibilitem maior compreensão sobre as questões complexas que a região vivencia é uma das

proposições do projeto. Em especial, divulgar as profundas dimensões dos danos que o povo indígena está sofrendo pode ser um passo em busca da mudança na visão instrumental da natureza e no entendimento de que todos seus elementos se entrelaçam na manutenção da vida, em termos amplos e sistêmicos.

Como primeira reflexão, apontamos que *A história dos outros* e *Selva jurídica* são proposições poéticas que nos convidam a repensar as instituições. A partir dos conflitos éticos, lógicos e estéticos que perpassam as propostas, irrompe uma visão das redes de manutenção da vida com todos seus entrecruzamentos. Nos dois casos que foram a tribunal, podemos ver a importância da luta pelos direitos da natureza, das minorias e, em última análise, da vida.

Uma outra relação entre tais objetos pode ser encontrada quando refletimos acerca da maneira de ver o mundo e o respeito sagrado por todos os seus elementos, os quais a tribo indígena traz em suas tradições. Na cosmovisão do povo de Sarayaku, podemos colher pistas para a inclusão dos direitos dos não humanos e das minorias. Podemos também encontrar um modo de pensar a natureza em suas relações profundas e inseparáveis com a cultura.

### **Imaginários de poder e a manutenção da vida**

O artista chinês Wang Renzheng, que assina como Nut Brother, compartilhou com o público do CTS 2016 a experiência do *Projeto Poeira*, no qual, durante um período de cem dias, andou pelas ruas de Beijing coletando a poeira do ar com um aspirador de pó. No final do processo, as partículas de poluição coletadas serviram de matéria-prima para a modelagem de um tijolo. Esta ação, aparentemente simples, realizada em uma das cidades mais poluídas do mundo, provocou discussões envolvendo consumo, qualidade de vida e meio ambiente.

Entre 24 de julho e 29 de novembro de 2015, em Beijing, Nut Brother carregou a pé um carrinho de 120 kg contendo um aspirador de pó industrial de 1.000W e baterias recarregáveis, durante quatro horas por dia. No dia 30 de novembro, o material foi levado para uma fábrica, misturado com argila e finalizado na forma de um tijolo. O projeto foi documentado através de fotografias,

muitas delas tiradas em locais conhecidos da cidade e compartilhadas por uma rede social. O artista conta que, sempre que cruzava com garis pelo caminho, sentia como se estivesse fazendo o mesmo tipo de trabalho, só que limpando o ar ao invés de vias públicas.

Apesar de sua simpatia pelo ativismo, Nut Brother se considera apenas uma pessoa comum, como qualquer outra. Ele conta que, depois de ganhar notoriedade internacional, apareceu até um comprador oferecendo dinheiro pela peça e um grande festival de música querendo fazer uma homenagem. Porém, ele declarou que jamais venderia o tijolo ou que o usaria para outro propósito que não fosse chamar atenção para a questão ambiental. Por fim, a peça foi colocada em uma construção, em meio a outros tijolos comuns, tornando-se parte de alguma edificação chinesa, ato documentado por meio de registro fotográfico.

O *Projeto Poeira* não se resume a um tijolo, mas se trata de uma ação política realizada no espaço público. Este processo material-temporal compõe a base conceitual da obra, e não o objeto final em si. A ideia de transformar a poluição em algo com utilidade material torna a ação emblemática. Num ambiente restrito como a China, os artistas têm uma tarefa política importante. Segundo Nut Brother, este trabalho pode ser visto como um gesto de resistência.

Para relacionar à obra chinesa *Projeto Poeira*, escolhemos o projeto *Restauro* (2016), trabalho do artista brasileiro Jorge Menna Barreto, um restaurante-obra cujo cardápio servia alimentos fornecidos pelo cultivo agroflorestal. Este projeto integrou o programa da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva. Pela primeira vez, a Bienal apresentou um restaurante em sua proposta curatorial.

A ideia de Barreto foi trazer para dentro da Bienal as complexidades da cultura agroflorestal. Assim, sua intenção foi propor uma obra viva na qual sua matéria-prima pudesse fazer parte do corpo das pessoas, seguindo o conceito de escultura ambiental. Para tanto, foi realizada uma pesquisa de campo para mapear o cultivo agroflorestal, entrevistar os produtores e coletar paisagens sonoras. O caminho inverso também foi feito, uma vez que os “agrofloresteiros” eram recebidos aos sábados no pavilhão, para conhecer a exposição e conversar com o público. No espaço também

era possível ver as entrevistas dos produtores em telas e ouvir as paisagens sonoras com fones de ouvido. Ao todo, foram produzidas dez faixas de áudio com os sons da agrofloresta, que foram também disponibilizadas no site da Bienal.

Em um primeiro momento, a participação nesta escultura ambiental pode parecer uma ação efêmera, uma vez que propõe o consumo imediato de substâncias orgânicas. Em uma época de hiperconsumo e da “gourmetização” do mundo, que Lipovetsky (2015) nomeou como capitalismo artista, a experiência estética vira um produto comercializável. Por isso, foi preciso lidar com a possibilidade de alguns clientes desavisados fazerem a refeição sem se dar conta do contexto. Para o artista, esse trabalho vai além da chancela de restaurante-obra, oferecendo ao público uma maneira de olhar para questões urgentes e complexas por meio da arte:

A grande maioria dos alimentos que consumimos hoje se endereçam apenas ao valor nutricional. Uma alimentação balanceada leva em conta a quantidade de vitaminas, proteínas e carboidratos de um prato. Mas o alimento é multidimensional e precisamos estar mais conscientes de onde ele vem, da forma como foi produzido, em que condições vive esse agricultor, como ele foi transportado. Esse desenho que o compõe precisa ser refeito, restaurado. Tudo isso fica invisível no sistema atual de produção de alimentos. Uma bandeja de carne esconde o desmatamento envolvido na sua produção, por exemplo. É um tanto ridículo que a tabela nutricional dos alimentos analise apenas a sua composição em termos de calorias, minerais e vitaminas. Como podemos criar imagens mais complexas para o que comemos? (BARRETO, 2016, sp.)

Pensando pelo viés da Teoria Corpomídia, de Katz e Greiner (2015), a captura de imagens dá início a um processo cognitivo de criação-elaboração-consciência que vira corpo e ambiente, em que uma coisa não está apartada da outra, mas em uma semiose constante entre corpo-mente-ambiente. Desta forma, o pensamento pode ser entendido como ação e o corpo como ambiente, pois atuam juntos. No caso de *Restauro*, o alimento funciona como um mediador da sociedade com o ambiente, mesmo papel desempenhado pelo pó no *Projeto Poeira*.

Os recordes de poluição da China têm batido há vários anos enquanto que o Brasil é um dos campeões mundiais no consumo de agrotóxicos, isso sem tocar

na questão latifundiária da desigualdade na distribuição de terras e bem-estar social. Para nos dar esse alerta, tanto o artista chinês do tijolo quanto o brasileiro da agrofloresta transformam um conceito em um objeto concreto de crítica social. Esta fusão de materialidades e processos, por fim, reforça o precioso papel de crítica da arte.

### **Imaginários de poder e as ações das comunidades**

A proposta cultural de *Do it yourself* (DIY) tem origem no movimento *punk* do final dos anos 1970 e início dos 1980. Vários autores associam o *DIY punk* às experimentações artísticas do dadaísmo e a Marcel Duchamp, com semelhanças conceituais e de *design* fartamente documentadas. Dentro do mesmo espírito de transgressão e crítica à sociedade do consumo, que marcou a cena musical e artística *punk*, a ideia do DIY foi absorvida, mais tarde, por aqueles que desejavam penetrar no, inicialmente, inacessível universo da tecnologia da informação digital. O *hacktivismo* apropriou-se do conceito e influenciou definitivamente não apenas os grupos próximos à cibercultura, mas também a própria indústria da tecnologia da informação.

Na programação do CTS 2016, um dos eixos de destaque foi destinado às ações de DIY. Dando sequência à nossa cartografia, analisamos agora as dinâmicas que envolvem propostas de aprendizado e práticas artísticas com tecnologias nas comunidades e nos espaços urbanos. Para isso, destacamos a Escola 4 Elementos, iniciativa liderada por Henry Arteaga (JKE), fundador, diretor artístico e MC do grupo Crew Peligrosos, em Medellín, na Colômbia.

Em sua apresentação sobre o projeto, JKE conta como a escola de *hip hop* promove a criação de canais para que a comunidade possa construir identidades dissociadas das imagens-clichês construídas sobre a Colômbia. Em sua apresentação, JKE diz que o *hip hop* que pratica não é o das armas e das drogas, mas sim da dança e da pintura. Justifica o nome de seu grupo, Crew Peligrosos, pela imagem associada à cidade de Medellín, um local que no imaginário global é visto como altamente perigoso. JKE esclarece que os membros do grupo

atuam não apenas no sentido de transformar a vida de suas localidades, mas também na reconstrução da memória histórica da Colômbia. Baseados na ideia do poder associado à apropriação do conhecimento, criaram a Escola 4 Elementos, onde ensinam gratuitamente cerca de quatrocentas crianças.

O tema da reafirmação da própria identidade, da desconstrução de clichês depreciativos e da busca de revalorização das origens, destacado nessa apresentação do CTS, remete a iniciativas similares realizadas em localidades brasileiras. Um desses casos é protagonizado pelo jovem Enderson Araújo, de 25 anos, morador da cidade de Salvador, na Bahia (NUNES, 2014, p. 91-102). Um dos criadores da página *Mídia Periférica*, *blog*, além de outros perfis em redes sociais, Enderson tem vários projetos comunitários em andamento. *Mídia Periférica* partiu da proposta de se contrapor aos informativos locais da TV aberta, essencialmente sensacionalistas, que falavam da periferia de Salvador apenas como palco de crimes e local de moradia de marginais. Com enunciados contundentes e muitas referências à cultura afro, Enderson defende a criação de alternativas comunicacionais capazes de dar conta da multiplicidade de vozes, algo que se torna possível a partir do ativismo digital. Para Castells (2013), a diversidade faz parte da definição do próprio ambiente tecnológico em rede:

A contínua transformação da tecnologia da comunicação (TI) na era digital amplia o alcance dos meios de comunicação para todos os domínios da vida social, numa rede que é simultaneamente global e local, genérica e personalizada, num padrão em constante mudança. O processo de construção de significado caracteriza-se por um grande volume de diversidade. (CASTELLS, 2013, p. 14-15)

Embora as dinâmicas em redes não constituam garantia de ações democráticas, as redes tecnológicas comunicacionais são fundamentais em projetos como os da *Mídia Periférica*, em que a propagação de um ponto de vista local se configura em um discurso que procura transformar o olhar que vem de fora – um olhar que reafirma o imaginário da periferia como um local a ser evitado, perigoso, povoado por criminosos e traficantes, o que garantiria, ainda, o embasamento

para uma política de Estado fundamentada em violência e genocídio, praticada em tais localidades sem protestos externos e com baixa resistência.

Uma das ações do Mídia Periférica, projetada para reconstruir sentidos e transformar o imaginário baseado nos relatos de clichês de violência e marginalidade, foram sessões fotográficas no bairro de Sussuarana. O bairro faz parte da periferia de Salvador, com uma população estimada em 110 mil habitantes predominantemente de baixa renda. É retratado nos grandes veículos de comunicação de Salvador como um dos lugares mais violentos da cidade, palco de crimes e de assassinatos.

Com o olhar guiado por uma perspectiva artística, os jovens, munidos de câmeras fotográficas, redescobriram a própria comunidade. Perceberam a plasticidade escondida por trás da imagem-padrão de tragédias e violência cotidiana (sem negar sua real presença, subjacente o tempo todo). Essa outra comunidade era velha conhecida deles, como moradores, mas até aquele momento era difícil traduzi-la com clareza para quem não vivia ali. Criaram, então, um projeto de produção de postais e passaram a divulgá-lo nas redes sociais, recebendo também fotos de outras localidades.

Lugares vistos tradicionalmente como obscuros e perigosos revelaram pequenas ilhas de poesia, cercadas e plenamente integradas ao caos urbano. Fotos retratam crianças jogando bola no fim da tarde, empinando pipa e brincando em bandos, velhos jogando dominó, senhoras fazendo crochê e a vida cotidiana. O projeto recebeu contribuições de diferentes lugares e os postais foram montados e divulgados. Um dos resultados imediatos foi a conquista de espaços nos jornais locais, que se abriram para mostrar “a nova cara” da periferia.

Partindo de uma microlocalidade, um bairro periférico, esses projetos reverberaram em propostas desenvolvidas em outros locais, alcançando dimensão global. Além das similaridades com o projeto de JKE, em Medellín, o projeto Mídia Periférica estabelece pontes com iniciativas desenvolvidas por jovens de pequenas comunidades de diferentes locais do planeta, ganhando repercussão internacional.

A sincronidade de situações socioculturais e de expectativas comunicacionais entre populações urbanizadas de baixa renda, sem acesso a serviços básicos de saúde e educação e desejosas de estabelecer novos laços e diferentes tipos de sociabilidade, ajuda a explicar a atenção dispensada internacionalmente a essas histórias de jovens que encontram, nas ações artísticas e nas relações desenhadas nas redes sociais digitais, espaço para atuar e ressignificar suas vidas, as de pessoas à sua volta e as imagens construídas em torno de suas localidades. Percebemos que, nos diferentes casos apresentados, os jovens foram levados a lidar com adversidades de grau consideravelmente alto. Seja em Medellín ou em Salvador, existe a urgência no fazer. A transformação não é a busca por algo distante, localizado em um tempo futuro incerto ou utópico, mas algo que faz parte do cotidiano – o que nos leva a Certeau:

Pode-se supor que essas operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são os modos de usar, e, portanto, desprovidas de ideologias ou de instituições próprias, obedecem a regras. Noutras palavras, deve haver uma lógica dessas práticas. Isto significa voltar ao problema, já antigo, do que é uma arte ou “maneira de fazer”. (CERTEAU, 1998, p. 42)

O impulso que parece estar relacionado ao desejo de inventar uma arte ou “maneira de fazer” leva à construção de uma persona, alguém que toma para si a tarefa de narrar uma história que todos conhecem, mas que parece esquecida. Ao assumir tal responsabilidade, travestem-se de grande potência e ganham nova dimensão. Vaneigem define o estágio primordial da criatividade – ligada não apenas aos processos convencionais, mas à disposição de transformar a vida, ela mesma, em criação artística:

A espontaneidade é o modo de ser da criatividade, não um estado isolado mas a experiência imediata da subjetividade. A espontaneidade concretiza a paixão criadora, esboça a sua realização prática, portanto torna possível a poesia, a vontade de mudar o mundo segundo a subjetividade radical. (VANEIGEM, 2002, p. 124)

Tal espontaneidade, presente no impulso criativo da construção não apenas da obra artística confinada em seus espaços tradicionais, mas na elaboração da vida cotidiana, parece ser o fio condutor das iniciativas que procuram levar sentidos aos ambientes mais inusitados, trazendo à emergência pluralidades capazes de ressignificar o modo como vemos localidades, grupos étnicos e processos de criação.

### **Imaginários de poder e as imagens da violência**

Shuddhabrata Sengupta apresentou no CTS 2016 um estudo sobre a natureza das imagens do poder e sua importância para a estruturação da democracia. Membro do Raqs Media Collective, o artista propôs uma reflexão sobre a maneira como as imagens, especificamente as esculturas – desde a estabilização da democracia na Grécia Antiga – são utilizadas na construção do poder. O coletivo discute questões da cultura indiana, seguindo uma diretriz que eles denominam como “contemplanção cinética”. Partindo de monumentos como os *Heróis epônimos* (friso do Parthenon de Atenas), passando por bustos de Stalin, até o anúncio da maior estátua do mundo, com o quádruplo do tamanho do *Cristo Redentor* do Rio de Janeiro, representando o primeiro ministro do interior da Índia, Sardel Patel. Segundo Sengupta, “democracias precisam de esculturas”. Esta lógica também pode ser expandida para o Museu de Cera Madame Tussauds e hologramas de ídolos da cultura pop. Nesses exemplos, as imagens elevam figuras humanas para patamares além-do-humano.

O destino das imagens criadas como representação do poder permitem uma reflexão sobre o próprio poder. Ao citar o poema de Percy Bysshe Shelley sobre Ozymandias, Rei dos Reis, Sengupta fala que estátuas racham, são substituídas ou quebradas. Prédios são pichados e regimes despencam. O que mais está sob cerco hoje no mundo é o próprio poder. Ao exibir imagens de estátuas vandalizadas e de espaços abandonados, Sengupta argumenta que os atos de violência contra imagens podem ser interpretados como sinais das fragilidades inerentes à natureza do poder. No entanto, este movimento tem um lado perverso: quanto mais frágeis os poderes se tornam, mais pessoas são vitimadas em movimentos que tentam

proteger o *status quo* do próprio poder. Ou seja, a violência é uma forma usada pelo poder para lutar contra esta inevitável decrepitude.

Sengupta falou sobre esse processo ao exibir um raio X do torso de uma criança de 13 anos – uma imagem repleta de pontos brancos indicando a presença de chumbinhos de escopetas perdidas dentro do corpo humano. Este tipo de arma é utilizado na região da Kashmira pelas forças de segurança como uma forma de repressão aos manifestantes que se opõem ao governo indiano – o atual administrador da região. Essas “escopetas de estilhaço” no entanto, causaram uma grande quantidade de casos de cegueira, pois quinhentos chumbinhos de alta velocidade são espalhados com um único disparo e com especial capacidade de danificar tecidos moles, como o rosto e as estruturas oculares. Este modelo de arma de “dispersão” é responsável pela morte de mais de 97 pessoas na região – várias delas apenas transeuntes que passavam nas ruas no momento em que as forças estatais armadas foram acionadas.

Essas imagens dos efeitos do poder serviram de base para o Raqs Collective Media. No trabalho voltado para redes sociais *E se você conhecesse a vítima?*, imagens de celebridades foram digitalmente alteradas – incluindo o primeiro ministro do país e o presidente do Facebook, Mark Zuckerberg, com *softwares* de manipulação de fotografias, para simular a aparência das vítimas que receberam os disparos de estilhaços de chumbo no rosto.

Ao se valer das redes sociais e das ferramentas de *software*, o coletivo conseguiu articular a dor sofrida e, por meio da criação de imagens falsas, chamar a atenção do mundo para a violência. Além disso, as imagens dos protestos e dos feridos frequentemente eram deletadas pelo Facebook, sob alegações que as postagens feriam os “padrões de comunidade” da rede social.

Aqui no Brasil, a materialização da violência em imagens contra o poder pode ser encontrada no trabalho de vários grupos. FotoProtestoSP, por exemplo, tem como foco aspectos da vida na maior cidade do país. Durante os protestos que ocorreram em julho de 2013, o grupo se mobilizou para captar imagens de ângulos mais radicais, geralmente voltados contra as estruturas estabelecidas

do poder, sejam políticas ou econômicas. Com a diretriz “desculpe o transtorno, estamos fotografando a mudança do país”, o coletivo mostrou os confrontos entre manifestantes e as forças do Estado.

Com mais de trinta membros, incluindo nomes conhecidos da fotografia brasileira, como Maurício Lima, Marlene Bergamo e André Francisco Diório, o FotoProtestoSP expressa em seus trabalhos um desejo de investigar a fotografia também fora de ambientes artísticos tradicionais: as fotos de protesto como intervenções urbanas.

As imagens do trabalho *Ato 1 – protestos de julho de 2013* – com foco nas expressões dos manifestantes – são, por vezes, violentas: imagens de mascarados e encapuzados efetuando danos a fachadas de bancos, em frente a fogueiras colocadas nas ruas, pichando de preto nomes de grandes corporações da mídia, ou prestes a entrar em combate com as tropas de choque da polícia militar de São Paulo. Em outras, temos a ação da própria polícia atacando manifestantes – muitas vezes adolescentes e mulheres – com cassetetes, escudos, balas de borracha e gases, em imagens tremidas de policiais puxando manifestantes pelos braços e arrastando seus corpos sobre o asfalto como bonecos de pano. As fotos expostas não possuem legenda, mas um relato do fotógrafo sobre seus próprios sentimentos no momento do clique, pois, para os membros do coletivo, fotografar é uma forma de partilha. O fato de o fotógrafo estar presente era muitas vezes parte integral da ação mostrada, sem separações e “distanciamentos”: fotografar é também um ato de resistência.

A necessidade de consciência é o argumento de *Ato 2*, documento em vídeo no momento da intervenção. As fotos já tratadas e finalizadas no *Ato 1* foram sub-repticiamente colocadas durante a madrugada como grandes painéis nas paredes de um cemitério na Avenida Dr. Arnaldo, uma das mais movimentadas da capital paulista, ao lado de uma entrada de metrô, garantindo, assim, que seriam vistas por vários transeuntes e motoristas. O grupo também acompanhou a degradação de suas imagens nas ruas, mostrando em fotos, meses depois, as imagens originais versus os danos e rasgos infligidos nas fotos

dos murais em formato amplo, exibindo a degradação contínua do material criado – a mesma degradação que ocorre com as imagens institucionalizadas criadas pelo próprio poder.

Os dois projetos analisados tratam de uma questão bastante antiga e que acompanha a história da humanidade: o iconoclasmo. Nas guerras e lutas por poder, a destruição de imagens é uma constante. Na França, por exemplo:

Uma violenta guerra de imagens acompanhou os atos da Revolução Francesa e incluiu a destruição de todas as obras que evocavam o poder do Antigo Regime. Assim, obras com imagens da aristocracia e do clero passaram a representar ofensas aos ideais republicanos. Um desenho de Lafontaine nos mostra Alexandre Lenoir, arquiteto do Antigo Regime, lutando para evitar a destruição das tumbas reais de Saint-Denis. (LEÃO, 2002, p. 10)

No exemplo citado, temos uma imagem, um desenho que fala das lutas pela manutenção de imagens. Além disso, na luta pela destruição do poder via produção de imagens corrosivas sobre o sistema estabelecido, temos um outro tipo de iconoclasmo. Esse procedimento é um processo bastante corriqueiro em diferentes momentos históricos e culturais, por exemplo nas caricaturas, que funcionam como imagens iconoclastas à medida que perturbam os regimes estabelecidos. Neste sentido, o iconoclasmo pode ser entendido como um movimento de luta pelo poder que atua nas diferentes redes midiáticas e utiliza, nesse processo, imagens como armas. Por outro lado e ao mesmo tempo, paradoxalmente, as dinâmicas que acompanham as formações dos imaginários de poder são indissociáveis dos movimentos iconoclastas. É nesta dança, nesse movimento de destruição e criação, que os imaginários se formam e se constituem como signos de poder.

### **Cartografias e pontos de encontro**

Este artigo discutiu quatro tipos de imaginários de poder: o poder e as lutas pelos direitos; o poder e a manutenção da vida; o poder e as ações das comunidades; e o poder e as imagens da violência. Para cada uma das discussões foram propostos diálogos com

questões conceituais estruturantes. Para pensarmos as lutas pelos direitos da natureza, das minorias e dos não humanos, encontramos na ideia de contrato natural de Michel Serres os fundamentos para entender as relações intrínsecas entre natureza e cultura. Na reflexão sobre a manutenção da vida, a teoria do corpomídia (KATZ; GREINER, 2015) apresentou os processos de semioses constantes entre corpo-mente-ambiente. A discussão acerca do poder das ações das comunidades resgatou as ideias de Raoul Vaneigem e Michel de Certeau, a potência transformadora e revolucionária da criatividade em ação no cotidiano. Para refletir a respeito do poder das imagens da violência, fomos em busca da ideia de iconoclasmo e guerra das imagens nas redes midiáticas (LEÃO, 2002).

Os projetos apresentados foram nossas bússolas na busca de um estudo transversal sobre a questão dos imaginários de poder nas redes midiáticas. Nos diálogos, buscamos mapear ressonâncias e projetar relações. Neste sentido, os encontros de *A história dos outros*, *Selva jurídica*; *Projeto Poeira*, *Restauro*; *Escola de 4 elementos*, *Mídia Periférica*; *E se você conhecesse a vítima?*, *FotoProtestoSP*, ao mesmo tempo em que nos trouxeram elementos de diferentes culturas e redes midiáticas, foram aproximações que nos propiciaram descobrir pontos de contato e entrelaçamentos.

No exercício reflexivo, foi possível perceber o quanto as guerras das imagens, a potência revolucionária das comunidades, o entendimento processual da tríade corpo-mente-ambiente e a formulação de pactos que compreendam as relações natureza-cultura-seres se configuram como eixos de análise nas redes midiáticas capazes de desvelar as complexas tramas dos imaginários de poder de nossa época.

Estas considerações não pretendem encerrar tais diálogos em uma trama fechada, mas, ao contrário, abrir perspectivas de reflexão e debate, a fim de criar novas conexões para estudos capazes de sistematizar e refletir sobre os distintos saberes dos coletivos organizados em torno da arte disruptiva, das redes baseadas na diversidade e na análise das guerras das imagens de poder que perpassam os espaços midiáticos.

## Referências

BARRETO, J. M. Restaurante-obra que integra a 32 Bienal de São Paulo. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia em agosto 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2ms6Aom>. Acesso em: 27 set. 2019.

BIEMANN, U.; TAVARES, P. *Forest Law: selva jurídica*. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum, 2014.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2011. v. 1.

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CRUTZEN, P. The Anthropocene. In: EHLERS, E.; KRAFFT, T. (ed.). *Earth system science in the anthropocene*. Berlim: Springer, 2006. p. 13-18.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GUSTAFSSON, L.; HAAPOJA, T. *History according to cattle*. Nova York: Punctum Books, 2015.

HARAWAY, D. *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Durhan: Duke University Press, 2016.

HOLMES, B. Eventwork, the fourfold matrix of contemporary social movements. *In*: Thompson, N. (ed.). *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nova York: Creative Time Books, 2012. p. 72-85.

KATZ, H.; GREINER, C. *Arte & cognição: corpomídia, comunicação e política*. São Paulo: Annablume, 2015.

LATOUR, B. *Facing Gaïa: six lectures on the political theology of Nature*. Cambridge: Polity Press, 2017.

LEÃO, L. O mapa das tensões. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 10, 29 set. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2nV7A4G>. Acesso em: 27 set. 2019.

LEÃO, L. Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia. *Revista VIRUS*, São Carlos, n. 6, p. 1-14, 2011.

LEÃO, L. Memória e método: complexidades da pesquisa acadêmica em processos de criação. *In*: VENTURELLI, S.; ROCHA, C. (org.). *Mutações, confluências e experimentações na arte e tecnologia*. Brasília, DF: Ed. UNB, 2016. p. 118-127.

LIPOVETSKY, G. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MELO, M. Vozes da selva no estrado da Corte Interamericana de Direitos Humanos. *Sur*, São Paulo, v. 11, n. 20, p. 283-292, 2014.

MOORE, J. *Capitalism in the web of life*. Nova York: Verso, 2015.

NUNES, M. A. M. *Dinâmicas comunicacionais nas redes sociais digitais: traduções de realidades locais nos discursos midiáticos*. 2014. Dissertação (Mestrado em

Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PARIKKA, J. *The anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

SERRES, M. *O contrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

STENGERS, I. *In catastrophic times: resisting the coming barbarism*. Londres: Open Humanities Press, 2015.

THOMPSON, N. (ed.). *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nova York: Creative Time Books, 2012.

TSING, A. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

VANEIGEM, R. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002 [1967].

VINCE, G. *Adventures in the anthropocene: a journey to the heart of the planet we made*. Londres: Penguin Random House, 2015.

submetido em: 02 ago. 2019 | aprovado em: 15 set. 2019