

GEMINIS

**GEMINIS**

[DOSSIÊ - FÃS, ATIVISMO E REDES: MÍDIA LIVRE DO QUE?]

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

# MARCHA HOLOGRÁFICA: ESPECTROS DE UMA SOCIEDADE EM REDE

## ELIZABETH MOTTA JACOB

*Doutora em Teatro pela UNIRIO, Mestre em Comunicação Social pela UFF, Mestre em Esthétique: Cinema, Television et Audiovisuel - Université de Paris I Pantheon Sorbonne, Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social - Design, EBA/UFRJ e Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ECO/UFRJ.*  
E-mail: e.jacob@uol.com.br

## LEONARDO ARRONIZ

*Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ECO/UFRJ, é bacharel em Comunicação Social (Habilitação em Produção Editorial) na mesma instituição.*  
E-mail: leonardo.aroniz@gmail.com

## RESUMO

Em abril de 2015 a rua do Congresso Nacional da cidade de Madrid foi tomada por centenas de manifestantes, mas pela primeira vez na história das lutas políticas seus participantes não eram corpóreos. A manifestação *Hologramas por la Libertad* realizada pela plataforma No somos delito contra a nova Lei de segurança cidadã que visa restringir a liberdade de expressão e manifestação política da população, veio através da arte holográfica traduzir os anseios dos *indignados*. Visamos analisar este movimento de insubordinação que se tornou possível através das redes sociais e da convergência midiática que têm dado novos contornos as formas de organização e dinâmicas de ativismo políticas bem como tem sido capaz de fazê-los reverberar em escala mundial.

**Palavras-Chave:** Espaço público, Cena Expandida, Movimentos Sociais

---

## ABSTRACT

In April 2015 hundreds of protesters took the street from the National Congress of Madrid, but for the first time in the history of political struggles participants were not tangible. The protest *Holograms by Libertad* conducted by platform *No somos delito* against the new citizen security law aimed at restricting freedom of expression and political activity of the population, came through the holographic art translate the aspirations of the outraged. We aim to analyze this movement of insubordination made possible through social networks and media convergence. These have given new contours forms of organization and political activism dynamics and has been able to make them reverberate worldwide.

**Keywords:** Public space, Expanded Scene, Social Movements

## 1. INTRODUÇÃO

A segunda década do século XXI – caracterizada por modos de interação progressivamente mais imbricados às novas mídias e tecnologias de comunicação digital e sem fio – vem registrando um crescente de mobilizações populares ao redor do mundo: ações coletivas envolvendo milhões de pessoas que, mais ou menos articuladas, comparecem às ruas em protesto contra suas respectivas conjunturas sociopolíticas. Em grande parte, a insatisfação generalizada que impulsiona essa ebulição em âmbito internacional se deve ao aprofundamento global da atual (e sistemática) crise capitalista, que coloca em evidência as disparidades sociais e econômicas e fragiliza a representatividade de regimes (pseudo)democráticos e a legitimidade de regimes autoritários. Contudo, esse ritmo contagioso de insubordinação reverbera com maior intensidade na medida em que a pervasividade das redes e da convergência midiática (SANTAELLA, 2007) promove uma crescente “ciborguização” não apenas dos corpos – em atravessamento constante por experiências *online* e *offline* (BEIGUELMAN, 2013) –, mas das formas de organização e dinâmicas de ativismo políticas.

A partir desse cenário de novos arranjos sociais e impactos tecnológicos, o presente estudo se propõe a analisar a peculiar manifestação *Hologramas por La Libertad*, conhecida como a “primeira marcha holográfica do mundo” e realizada em Madrid, Espanha, no dia 10 de abril de 2015 pelo grupo No Somos Delito. Causando uma comoção na imprensa e nas redes sociais em âmbito mundial, essa demonstração de revolta mobilizou uma ação transcontinental através do ciberespaço contra a nova “Lei de Segurança Cidadã”, apelidada pelos ativistas de “Lei Mordaça” – devido a finalidade da norma de restringir rigorosamente a liberdade de expressão e manifestação dos cidadãos. Em um evidente investimento técnico e estético no uso de uma linguagem não convencional no contexto das lutas sociais, a perspicaz inovação dessa abordagem carregou consigo para os holofotes suas pretensões políticas e revolucionárias, convergindo mídia, arte e espaço público na composição cênica de seu ativismo.

Assim, localizando esse projeto no universo das relações sinérgicas em rede – onde a ação conjunta e sincronizada do todo é maior que a soma das partes (PLAZA, 2003) –, a questão central aqui tratada é o impacto das novas tecnologias nas modalidades da comunicação social em seu potencial, expressivo e informacional, de reverberação da ação política. Diante disso, a presente análise se desdobra em três partes: primeiramente, na identificação das condições específicas dessa sociedade global integrada que – característica por uma cibercultura anônima e rizomaticamente conectada – fazem emergir “comunidades instantâneas” (CASTELLS, 2013) e propensas ao compartilhamento livre de informações, à interação individual não hierarquizada e à prática colaborativa desterritorializada. Em seguida, a contextualização do objeto de estudo como um modo revolucionário de expressão que, se indagando sobre o presente, tenta participar das mudanças que se operam na atualidade (ROLNIK, 2006) por meio do uso e da refuncionalização dos aparatos tecnológicos que lhe são contemporâneos (MACHADO, 2004). Finalmente, o reconhecimento do impacto de uma cultura e uma estética midiática que, associadas à complexidade das iniciativas artísticas, promovem intensas transformações no cenário urbano. Ou seja, coordenando linguagem e pensamento, de que forma essas intervenções criativas se tornam portadoras de uma ação e um discurso que engendram novas formas de apropriação do espaço público?

## 2. MOVIMENTOS SOCIAIS E CIBERCULTURA

Se durante o século XX as manifestações sociais eram normalmente agenciadas por grupos ideologicamente construídos e com plataformas bem demarcadas, no século XXI, as mobilizações são caracterizadas por um esgarçamento do espectro político, social e territorial de seus participantes, integrados pela iniciativa individual e a partir das novas tecnologias comunicacionais – a despeito de estratégias estruturadas e institucionalizadas. Nesse contexto, onde a cultura da participação e do contágio emocional articula diferentes agentes sociais em escala planetária, um efeito em cadeia de acontecimentos revolucionários passa a emergir no cenário mundial: insurgências na Islândia (*Revolução dos Painelaços*) e na Tunísia (*Revolução de Jasmim*) – expandindo, posteriormente, para a maior parte do Oriente Médio e Norte da África (*Primavera Árabe*) – passam a inspirar protestos na Espanha (*Movimento 15-M* ou *Indignados*) – gerando semelhantes em Portugal (*Plataforma 15 de Outubro* ou, igualmente, *Indignados*) –, que por sua vez motivam ocupações nos Estados Unidos (*Occupy Wall Street*), borbulhando a esfera global de manifestações espontâneas e impulsionando levantes na Turquia, que em simultaneidade de eventos, inspiram vivências no Brasil, que testemunhou, em 2013, o

despertar das suas multidões e seu “reencantamento” pela política com as *Manifestações de Junho* – ponto de ignição para uma remobilização geral da população na luta por pautas de interesse público e que, atualmente, desembocaram em uma cisão do país entorno da falta ou não de legitimidade do impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Em certo aspecto, esse caráter multinacional dos atuais protestos mantém uma sincronia devido ao pertencimento comum a um sistema capitalista mundial e integrado (GUATTARI, 1986), e que, portanto, expande indiscriminadamente os reflexos de suas potenciais e cíclicas crises a despeito de quaisquer fronteiras. Contudo, a simples participação em uma imensa estrutura econômica globalizada não seria suficiente para justificar a sucessão de manifestações que não apenas coexistem, mas se afetam mutuamente, compartilhando esperanças e indignações diante dos acontecimentos (CASTELLS, 2013). Na realidade, embora vivenciando dificuldades similares – como a alta dos preços e o aumento da taxa de desemprego –, cada uma dessas localidades apresenta demandas particulares que correspondem não só às suas especificidades conjunturais (históricas, culturais, políticas, etc), mas ao movimento “performático” – contextualizado em determinado espaço e tempo (COHEN, 2002) – de suas multidões. Estas, ao menos inicialmente, não são compostas por uma unidade político-ideológica entre seus participantes, mas por uma diversidade não hierarquizada de indivíduos que comunicam e conflitam suas singularidades no espaço comum (nas ruas, prédios, praças, etc), imprimindo um caráter de imprevisibilidade e latência aos ânimos e direcionamentos do aglomerado que se forma (HARDT & NEGRI, 2004).

Segundo o sociólogo Manuel Castells (2013), o fortalecimento dessas manifestações espontâneas, em contextos e entre personalidades tão díspares, é, em resumo, o sentimento de “empoderamento” por parte dos indivíduos frente às redes de poder institucionalizados (elites governamentais, financeiras, midiáticas, etc). Ou seja, o reconhecimento de um contrapoder: “a capacidade de os atores sociais desafiarem o poder embutido nas instituições da sociedade com o objetivo de reivindicar a representação de seus próprios valores e interesses” (CASTELLS, 2013, p.8). Nesse sentido, essas insurgências não começam como uma estratégia, mas antes enquanto uma comunhão, ou melhor, uma comoção entre seus integrantes. Assim, as experiências em outros países servem sim como modelos de inspiração para novas formas de abordagem e táticas de resistência, mas, principalmente, surgem como comprovação da força de cada cidadão enquanto real agente de transformação social.

Justamente nesse ritmo transnacional de comunicação e contágio, a internet – integrada às redes sem fio e às novas plataformas digitais – assume papel fundamental na lógica dessas mobilizações. Somente um campo desterritorializado, multimodal,

interativo, rizomático e autônomo como o ciberespaço (LÉVY, 1999) se faz capaz de articular tantas geografias e temporalidades em um fluxo transversal de interação. A grande mídia, com sua dramaturgia “coreografada pela câmera” (LEPECKI, 1996, p.50) e naturalizada editorialmente, se torna incapaz de acompanhar esse movimento, pois o que está em circulação é mais que uma troca intensa de informação, mas um intercâmbio de ânimos e perspectivas, de narrativas personalizadas que se contrapõem, ativamente, à homogeneidade direcionada das versões tradicionais. Na prática, é na dialogia coletiva e autorreguladora do ciberespaço que os próprios veículos midiáticos – enquanto mecanismos essenciais ao monopólio informacional dos poderes constituídos – podem ser constantemente expostos por sua manipulação simbólica, seja pela abordagem tendenciosa de um acontecimento, seja pela omissão seletiva de outros:

Compartilhando dores e esperanças no livre espaço público da internet, conectando-se entre si e concebendo projetos a partir de múltiplas formas do ser, indivíduos formaram redes, a despeito de suas opiniões pessoais ou filiações organizacionais. Uniram-se. E sua união os ajudou a superar o medo, essa emoção paralisante em que os poderes constituídos se sustentam para prosperar e se reproduzir, por intimidação ou desestímulo - e, quando necessário, pela violência pura e simples, seja ela disfarçada ou institucionalmente aplicada. (CASTELLS, 2013)

Nesse contexto de repercussão dessa ética do compartilhamento, exemplos como os *live streaming* da Mídia Ninja nas manifestações no Brasil ou do Movimento 15-M na ocupação das praças de Barcelona apresentam ao vivo as cenas de repressão policial; documentos são postados como no *WikiLeaks*, expondo segredos de Estado e a cumplicidade entre as elites políticas e financeiras; fotos com relatos pessoais são compartilhadas e viralizam no *Facebook*, que também passa a servir de plataforma de debate e coordenação de ações; o uso de *hashtags* no *Twitter* direciona discussões e registra o impacto de determinadas manifestações, virando assunto em outras redes e canais alternativos de comunicação etc. Em um ciclo incessante de retroalimentação – característico da hipermidiaticidade do ciberespaço, onde conteúdos de diferentes naturezas (fotos, vídeos, áudios, *gifs*) reportam-se uns aos outros continuamente –, essas interações assumem uma continuidade de ação, mas em intervalos descontínuos (LEVY, 1996). Desterritorializados, esses trânsitos expandem os limites geográficos e subvertem a linearidade temporal, sem, no entanto, se limitar à lógica do registro e do relato: as imagens do ciberespaço, ao contrário, apresentam uma renovada performatividade, intermediando ativamente as trocas entre usuários, promovendo a formação orgânica de redes, movimentando ideias e expondo posicionamentos.

Convocando (e não apenas suscitando) reações, as redes passam a interferir nas relações e nos afetos segundo uma perspectiva híbrida, isto é, marcada pelo permanente atravessamento de instâncias *online* e *offline* e pelo esmaecimento das fronteiras entre virtualidade e atualidade (BEIGUELMAN, 2013). Existe, portanto, uma tendência inerente à virtualização que consiste em um loop sem fim do interior ao exterior, um efeito Moebius, como coloca o filósofo Pierre Lévy (1996), e que desmistifica a oposição entre “real” e “virtual” e, ao invés disso, os compreende dialeticamente. Esse efeito desdobra-se não em polos, mas em fluxos que se transformam mutuamente: elementos privados sendo partilhados publicamente e itens públicos sendo apropriados e acessados privativamente; *uploading* de material *off-line* ao universo do ciberespaço e *downloading* de conteúdos *online* para computadores individuais; usuários como leitores e produtores de informação, etc. Essa articulação, sem dúvida, adquire maior potência conforme a internet se afasta de sua fase incunabular (MURRAY, 2003) e amadurece técnica e culturalmente, entranhando-se, cada vez mais, no ser e fazer humano (SANTAELLA, 2007). Talvez, não por acaso, a maioria das manifestações recentes tenham, inicialmente, uma adesão maior entre os jovens (CASTELLS, 2013), apenas depois adquirindo o apoio de outros segmentos demográficas.

A capacidade deliberativa e de coordenação, através das comunidades e ferramentas virtuais, se tornou tamanha que, em 2011, o governo egípcio, ameaçado pela capacidade de organização *online* de grandes protestos, ordenou o desligamento dos provedores e linhas telefônicas, desconectando milhões de pessoas na tentativa de desestabilizar as demonstrações de revolta no país. Entretanto, como mencionado, o espaço em rede não está recluso às conexões sociais do ciberespaço, ele se ramifica e influencia, também, as redes pessoais *offline* (amigos, família, trabalho, etc) (CASTELLS, 2013). Nesse sentido, embora impedidos de acessar as plataformas digitais e sem fio, mas ainda motivados pela consciência da dimensão do movimento – a partir das interações nos ambientes virtuais –, os organizadores dos protestos recorreram a outros meios, como rádio, cartazes, panfletos, assim como o diálogo presencial e cotidiano para manter a pressão sobre o governo.

A constatação desse efeito Moebius, portanto, desqualifica a percepção conservadora de que os ambientes virtuais seriam alienantes de seus usuários e geradores de isolamento entre cidadãos, uma vez que os espaços em rede conclamam, continuamente, a realização de manifestações e atos públicos que interfiram, presencialmente, no cotidiano das cidades, para que, conseqüentemente, sejam captados e “desubstancializados” (LEVY, 1996) de forma a circular no ecossistema da internet e assim sucessivamente. Ou seja, é essa dualidade participativa que permite a construção de

um “espaço público híbrido” (CASTELLS, 2013, p.36), constituído a partir da integração entre a virtualidade *online* da arquitetura digital e a materialidade *offline* da arquitetura urbana. Portanto, se por um lado luta-se pela inclusão tecnológica e a democratização do livre acesso à Internet como forma de expansão dessa cibercultura cooperativa (LEMOS, 2004), por outro, busca-se garantir os direitos do cidadão enquanto corpo político, integrado à realidade e ao funcionamento da *pólis* e, portanto, coreográfico (LEPECKI, 2001) – disposto em relação à outros corpos.

Justamente esse “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2006) – vulnerável, no conjunto de seus sentidos, à presença do outro e às pulsões do ambiente – que busca ser neutralizado pelos mecanismos de controle do Estado. Conforme destaca André Lepecki (2001, p.48), o próprio urbano surge como “espaço de contenção arquitetônica e legal” da efemeridade e imprevisibilidade ontológica da política – “do agir que tem como produto apenas o agir”. No entanto, quando se veem ameaçadas por uma rede de interação que expande os espaços físicos tradicionais de associação, as instituições de poder se encontram em uma situação de dilema: por um lado, podem seguir o exemplo do governo egípcio e bloquear o acesso à contraparte virtual desse espaço em rede, impedindo o acesso e a articulação dos manifestantes. Essa abordagem, contudo, é auto-prejudicial, sendo insustentável, pois todos os imperativos mercadológicos dependem do contínuo e acelerado fluxo de capital e mercadoria (LEPECKI, 2001), tendo o ciberespaço se tornado sua espinha-dorsal. A outra alternativa, portanto, seria limitar ainda mais as possibilidades de ação da contraparte material dessa sociedade em rede: os corpos no contexto urbano – e é nessa direção que muitos governos investem seus esforços.

Sob a lógica da segurança absoluta, “perversão que concebe todo o comum como objeto de controle”, diversos países – como o Brasil e a Espanha, ainda recentemente – põem em votação medidas mais duras de “antiterrorismo” e “contra-insurgência” (HARDT & NEGRI, 2004, p. 264), voltadas para facilitar a criminalização de manifestantes e legitimar atitudes arbitrárias dos mecanismos de coerção. Entretanto, a recorrência à intangibilidade da lei (LEPECKI, 2001), mais que intensificar a repressão policial, busca desqualificar o potencial político transformacional das multidões sob rótulos de “vandalismo”, “irracionalidade” e “atentado”. Assim, respaldados pelos aparatos tradicionais de representação midiática – que ainda possuem forte poder de penetração ideológica –, as elites políticas e financeiras projetam reviravoltas para formular uma nova narrativa capaz de resgatar sua credibilidade representativa e reafirmar sua autoridade, ao mesmo tempo em que obstruem o processo de retroalimentação da comunicação em rede.

De certo modo, ameaçados em nossa integridade e fragilidade física, encontramos na segurança compartilhada das comunidades digitais um espaço afastado dos perigos ordinários (LÉVY, 1996) e das forças tangíveis de controle dos corpos. Entretanto, no âmbito do ativismo em rede, esse arrefecimento das manifestações à ocupação da *pólis* provoca um sufocamento do intercâmbio entre as experiências sensíveis e as interações virtuais, fazendo com que estas passem a se desdobrar cada vez mais sobre si mesmas em um discurso aparentemente esquizofrênico que, cadenciadamente, promove uma desconfiança acerca da validade dessas imagens e discursos em contraponto ao “real”. Portanto, tendo em mente que o espaço público é eminentemente o lugar do espaço político (HABERMAS apud GOMES, 2002), é precisamente nesse contexto de fantasmagorização e apagamento da vibratibilidade dos corpos que uma engenhosidade artística se faz necessária, (re)apropriando-se da extensividade híbrida da atual paisagem urbana como um palco para a transformação social.

O processo de mediatização introduz novos papéis aos indivíduos e novas funções para as mídias (PLUTA, 2011), de modo que, reprogramando e distorcendo as funções ideológicas e utilitárias embutidas nos dispositivos, o artista obriga-os a funcionarem além dos parâmetros conhecidos (MACHADO, 2004), resultando em um engajamento que não se encontra nos temas ou nem tanto na tentativa de revisitar mensagens “engajadas”, mas antes, na maquinação de iniciativas que permitam “virtualizar a virtualização”, retomando o fluxo dialético entre uma “saída do aqui e agora e a sua exaltação sensual” (LÉVY, 1996, p.79). Isto é, uma linguagem pós-midiática – que proponha uma reapropriação tecnopolítica de ferramentas e veículos de participação existentes, permitindo interações de pessoas sem agentes intermediários (CASTELLS, 2013) – e pós-virtual – integrado a uma cultura na qual as redes se abrangem indiscriminadamente por dentro e por fora do digital (BEIGUELMAN, 2013). Em suma, uma estética que não se limite aos temas “politizados”, mas que provoque, através da introdução do insólito, uma revolução no olhar capaz de subverter a “percepção ordenada pela sociedade do consumo e pelas mídias da informação” (FERNANDES, 2012, p.58).

### 3. ESPECTROS NAS RUAS

Após uma série de manifestações ocorridas na Espanha desde 2011 a partir do movimento 15-M – deflagrado pelo impacto da crise europeia no país e em comunhão com a irrupção de outros protestos no continente –, o Congresso espanhol aprova, em março de 2015, a “Nova Lei de Segurança Cidadã”. Agindo no sentido de interditar o

uso e a ocupação política de espaços coletivos, essa norma surge como nítida resposta das elites políticas conservadoras<sup>1</sup> às insurgências e militâncias que emergiram com o movimento 15-M, colidindo diretamente com a liberdade de expressão, organização e manifestação dos atores sociais – atributo intrínseco à dinâmica democrática. Remetendo-se aos regimes autoritários que marcaram a história europeia do século XX (dentre eles o Franquismo na Espanha), o Estado espanhol, na ânsia de controlar o potencial do ativismo em rede e seus fluxos de retroalimentação, age de forma draconiana, atingindo a articulação física dos indivíduos e coibindo publicação de diversos tipos de imagens ou ações julgadas por este organismo como subversivas da ordem nacional. A lei em questão proíbe as mobilizações sociais em espaços públicos (reais ou virtuais), protestos em frente ao congresso, monumentos ou qualquer outro espaço sem autorização prévia; impede fotografar, gravar, publicar imagens de policiais em ação; torna mais rigorosa as regras de imigração e mais restritivas as normas de porte de arma, penalizando severamente o infrator com multas e prisões conforme a modalidade da infração<sup>2</sup> marcando assim a forte tensão entre o poder político e econômico e os indivíduos que vinham se manifestando sistematicamente desde 2011 na Espanha.

Diante desse cenário (presente e futuro) impossível – no qual entidades internacionais protestaram seu descontentamento contra o cerceamento de “direitos fundamentais” e a inviabilização da “sociedade civil protestar pacificamente”<sup>3</sup> –, a Plataforma “No Somos Delito” surge, ainda em 2013 (no início das reformas do Código Penal), em combate à sucessão de propostas altamente repressivas que ameaçavam a integridade do Estado Democrático de Direito. Reunindo mais de 100 coletivos, a plataforma se desdobra em diferentes linhas de ação, como a análise das leis por um grupo de juristas, estratégias de comunicação “pedagógica” dessas implicações legais e pressão sobre os partidos políticos da oposição para manifestarem seu rechaço às medidas; também, a tentativa de romper a “barreira midiática” e reafirmar o direito ao protesto. São nesses últimos objetivos que o grupo recorre não só à insubordinação, mobilizando a presença física nas ruas da cidade, como a uma certa teatralidade, seja, por exemplo, pelo simples uso de mordanças pelos manifestantes, seja pela prática do “Teatro Denúncia”, que investe em outras estéticas discursivas e de relação com a sociedade – como uma procissão de “cortejo fúnebre pelos direitos humanos”.

1 A proposta, apresentada em novembro de 2013 pelo Partido Popular (PP), fora aprovada pelo Parlamento, em dezembro de 2014, apenas com votos do próprio PP – que possui maioria absoluta (O GLOBO, 2015). O PP, histórico partido de direita espanhol, sofreu fortes perdas de poder territorial após o movimento dos indignados, cedendo espaço para bases políticas de esquerda.

2 <http://oglobo.globo.com/mundo/lei-da-mordaca-entra-em-vigor-na-espanha-16645187>

3 <http://noticias.terra.com.br/mundo/europa/aprovacao-de-lei-de-seguranca-cidada-gera-criticas-na-espanha,ce936224ab75c410VgnCLD200000b1bf46d0RCRD.html>

Em 10 de abril desse ano, contudo, os esforços de produção e estratégias de visibilidade da plataforma atingiram uma repercussão excepcional: a “primeira marcha holográfica do mundo” foi manchete em noticiários de todo o mundo, superando mesmo o silêncio da mídia nacional. Investindo em uma narratividade futurista e tecnicamente inovadora, o projeto *Hologramas por La Libertad* subverte uma das premissas básicas das manifestações, a presença dos corpos no espaço, a “carne” das multidões (HARDT & NEGRI, 2004). Nesse ato, realizado diante do Congresso dos Deputados, não estiveram presentes pessoas físicas e sim seus hologramas, recriando a imagem típica de uma manifestação, com porta-vozes discursando sobre as implicações contra a liberdade impostas pela nova lei – que, efetivamente, entrou em vigor a partir de 1 de julho de 2015. Na contramão de uma aparente submissão a essa norma, essa holografia não se constitui enquanto uma reação sintomática à avatarização das relações sociais nem como uma tentativa substitutiva do caráter vibrátil das mobilizações sociais, e sim como um “golpe simbólico ao governo de dentro dos confins da nova lei”<sup>4</sup>. Por isso a escolha do Congresso como palco: além de ser o local onde ocorreria a votação da lei, ele é um edifício carregado de poder simbólico, o que reafirma a posição reivindicatória da marcha frente a um espaço representativo do poder constituído.

Historicamente reapropriados enquanto referência para manifestações, esses espaços são mais que elementos formais e construídos; são edificações também metafóricas, que ativam a memória coletiva e dialogam com o contexto histórico e social no qual estão inseridos. A *pólis* é um espaço de constante reescritura: ao ocupar a arquitetura urbana os cidadãos reivindicam sua própria cidade. Portanto, também enquanto manifestações políticas, as intervenções artísticas acolhem a cidade e se integram as mídias digitais na ocupação criativa desse espaço público marcado pelo hibridismo, mas sempre objetivando uma ação transformadora e inventora de outros possíveis (ROLNIK, 2006) que escapam à retórica verbal, mas que afetam o receptor psico-sensorialmente no conjunto de seus sentidos. Além de inúmeras performances e grafismos, vários são os artistas que se utilizam de técnicas de projeção de imagem simples, mapeadas ou holográficas em edificações, ruas, etc., para transfigurar a fisionomia do espaço urbano em outras tantas camadas perceptivas.

No caso de *Hologramas por La Libertad*, o uso da imagem holográfica teve grande repercussão na imprensa e nas redes sociais pelo investimento técnico, pelo caráter inovador no uso desta linguagem no campo da luta política e pela emoção estética que foi capaz de evocar. Tecnicamente, o holograma da manifestação consistiu em uma projeção (sobre superfície de tecido semitransparente de sete metros) de um conjunto

4 [Http://www.newyorker.com/news-desk/protest-by-holograms](http://www.newyorker.com/news-desk/protest-by-holograms)

de imagens de estúdio, mensagens de voz, vídeos e fotografia enviadas por manifestantes de 50 países através do site com filmagens realizadas em Paracuellos, localidade próxima a Madrid, de forma a situar as imagens no espaço de uma rua – facilitando a integração da mesma com o local onde ocorreria a projeção. Para além do desfile dos manifestantes virtuais, uma outra estrutura foi montada para a transformação holográfica dos porta-vozes, jornalistas e algumas pessoas do público em tempo real: ilusões ópticas geradas para evidenciar que o direito de palavra estava proibido em qualquer instância física, se tornando possível apenas pelo agenciamento e interfaceamento maquínico.

Partindo da iniciativa do publicitário Javier Urbaneja, o projeto se desenvolveu em conjunto com empresas de comunicação e tecnologia para a elaboração de uma forte estratégia propagandística, com planejamento de divulgação, desenvolvimento do *web-site* e captação de recursos<sup>5</sup> para levantar os equipamentos necessários. Portanto, se, por um lado, é evidente o esforço técnico necessário para viabilizar esse acontecimento, por outro, é inegável o investimento criativo para constituição e êxito dessa proposta, dependente, igualmente, de uma precisa ação publicitária e de uma perspicaz abordagem estética. Nesse sentido, para além da mensagem objetiva que a marcha holográfica carrega – os textos (falados e grafados) contra a atitude opressora do governo –, o seu potencial político reside nessas três premissas: de produção, de comunicação e de arte.

Acerca da produção, a questão que se impõe diz respeito à contraparte material que, implicitamente, possibilita a luta perpetrada pela manifestação de espectros, negando uma atitude subserviente à repressão estatal da ocupação dos corpos no espaço. Isto é, embora haja uma desmaterialização dos atores sociais visíveis na passeata, isso só se torna possível pela ação prévia de outros tantos agentes encarregados desde a construção do site até a captura das imagens e, sobretudo, pela ação presencial de ativistas dedicados à preparação e coordenação das projeções no espaço urbano de exibição. Principalmente neste último caso, as reivindicações pela liberdade de expressão e apropriação da *pólis* se tangibilizam em um ato claro de desobediência pacífica – mesmo que camuflado dos holofotes.

Sobre a comunicação, a politização das atividades integradas à “sociedade em rede” tanto situam o protesto na cultura de participação e na ética da generosidade digital, como ocasionam sua exibição nos veículos jornalístico tradicionais da grande mídia. Ou seja, inicialmente, uma das características fundamentais do *Hologramas por La Libertad* é a enfática convocatória de pessoas de todo o mundo a integrarem essa

5 A estimativa de custos foi de pelo menos cem mil euros mas a maioria das empresas ofereceram de graça seus serviços por se tratar de uma iniciativa inédita e politicamente geradora de forte empatia social.

campanha. No site do projeto<sup>6</sup> (que continua ativo ainda hoje), usuários de diferentes nacionalidades podem assinar uma petição em apoio a causa, deixar uma mensagem de texto, vídeo ou voz, até mesmo habilitar que sua imagem seja capturada e transformada em holograma para as projeções. Excedendo o controle habitual das instituições de poder nacionais, essa cibercultura de compartilhamento e visibilidade transnacionais põe em sinergia um trabalho colaborativo que independe das afiliações culturais e/ou indenitárias (LEMOS, 2004). É essa mentalidade de participação solidária que propõe outros modos de associação política que se afastam de agentes intermediários e representativos e se voltam à valorização, no patamar micropolítico, das conexões individuais (CASTELLS, 2013).

Ainda nesse princípio, um outro aspecto fundamental foi a criatividade publicitária na elaboração de uma narrativa capaz de viralizar não apenas entre as redes de comunicação pós-mídia, mas, sobretudo, se infiltrar nos meios de comunicação em massa. Partindo de um enredo aparentemente futurista e distópico, uma existência opressiva onde os cidadãos não podem se expressar de outra forma que não como hologramas, a plataforma apresenta essa ficção como uma realidade iminente, e de resultados catastróficos, com um tom intencionalmente trágico e teatral. Essa abordagem – juntamente com o apelo à inovação técnica – mostra a habilidade na concepção do projeto em jogar com uma dramaturgia tanto recorrente à muitas imagens e histórias de ficção científica, quanto de fácil “digestão” e rentabilidade pelo modelo das narrativas midiáticas mais recorrentes.

Enfim, pensando no potencial artístico da obra, seu caráter político não reside tanto em seus argumentos “éticos” – seu destino (uso e efeito) social (RANCIÈRE, 2005) –, mas o que se faz com essa “informação política”; a maneira como esse tema é trabalhado em direção ao estranhamento, a uma nova percepção do real (LEHMANN, 2009). Dessa maneira, assumindo uma postura metalinguística, a derradeira crítica da performance imagética proposta não é totalmente contemplada nem pela simulação do protesto, nem pelos manifestos, gritos e cartazes contra uma lei opressora, mas no conjunto desses elementos textuais em contraponto à forma e ao contexto de recepção. Assim, levando essa manifestação virtual às ruas, em um exercício que tende ao cênico tanto quanto ao cinematográfico, a insolidéz espectral propõe um fluxo simultâneo de encantamento e de distanciamento do espectador-passante, e é nessa clivagem que se insere a ironia da sua mensagem.

De início, é possível verificar nesse processo uma notável preocupação com uma verossimilhança entre a imagem projetada e uma marcha real em manifestação.

6 <http://www.hologramasporlalibertad.org>

De certo modo, essa escolha ressoa com uma tendência à valorização do realismo na representatividade artística – seja na prática popularizada de um teatro realista e dramático (COHEN, 2002), seja na teleologia das “máquinas de imagem” (fotografia, cinema, televisão, computação) que seguem um aumento contínuo de analogia com o real (DUBOIS, 2004), inspirando, mesmo, um hiper-realismo nas artes como pintura, escultura e games. Contudo, dentro dessa encenação holográfica, a busca por uma rígida imitação visual segue propósitos espetaculares de ilusão – uma tentativa de imersão dos espectadores daquela cena na “realidade” artificial apresentada (COHEN, 2002, p.127) –, mas não com um intuito de engodo ou sedução voyerista, e sim de visibilização da presença de corpos ausentes. Essa digitalização da tangibilidade do mundo, através da teatralidade e da figuração tridimensional dos espectros, induz a um processo de identificação física pelo espectador e, conseqüentemente, de espelhamento da sua humanidade naqueles fantasmas (COELHO, 2012), como se estes fossem as “projeções astrais” daqueles que ele poderia ser.

Essa provocação de dissenso existencial só é adequadamente alcançada devido ao fator holográfico da linguagem de exibição. Esse detalhe – que mais parece com um apelo a uma cultura tecnicista, que alardeia qualquer ideia de “novidade” (DUBOIS, 2004) –, assume uma importância estética indispensável: ocupar, virtualmente, a fisicalidade do espaço. Diferente de uma projeção bidimensional em tela, ou mesmo da exibição do vídeo do protesto em celulares e computadores, a exibição *in loco* dos hologramas evidencia uma recusa, por parte da imagem, da sua própria “realidade”: ela insiste em fazer parte de um espaço e de um tempo ao qual ela não pertence. A falta de uma interatividade simultânea entre as pessoas físicas e digitais é compensada por essa profundidade, que passa da figuração da virtualidade a transfiguração da atualidade afirmada pela prerrogativa tridimensional, através da qual a imagem se emancipa enquanto signo cênico (COHEN, 2002) e passa, ela própria, a performar.

No contexto dessa “montagem-espacializada” (DUBOIS, 2014, p.138), os espectadores e as projeções se integram em uma relação que tende à uma coexistência “mítica” – uma vivência e um pertencimento em comum àquela cena (COHEN, 2002) –, mas que é constantemente quebrada pela transparência imaterial dos espectros. Ambos parecem se encontrar em suspensão, em um estado “liminar” de existência, uma vez que “escapam á rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural [...]; não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei” (TURNER, 1974, p.117). Esse dissenso, segundo Jacques Rancière (2004), é aquilo que aproxima as questões estéticas e políticas: reconfigurando o mapa sensível do comum, a obra *Hologramas por La Libertad*

redefine as competências que permitem tomar parte na partilha dos espaços – pessoas de todo mundo podem estar “presentes” em um único lugar –, dos tempos – diferentes instantes, estáticos e cinéticos, convivem em um mesmo momento – e das atividades – nem limitações físicas impedem qualquer um de ir a rua e protestar.

Finalmente, é contextualizado nas ruas, em frente ao Parlamento, em desacato às medidas repressoras e aos políticos corruptos, que a metalinguagem da “marcha holográfica” se evidencia sob a forma de uma “presentificação da ausência” (COELHO, 2012): o vazio da matéria, inserido metaforicamente nas silhuetas espectrais, ganha peso na medida em que sua própria inexistência se evidencia na distopia de uma política descorporificada. Por isso, é dentro do paradoxo dessa existência fantasmagórica, tanto vida quanto morte, que se traduz o recado: por um lado, uma sensação de apagamento das relações e da liberdade, que evidencia os mecanismos de dominação que visam subjugar os corpos (para melhor manipular as mentes); por outro, um sentimento de resistência e cooperação, e os gritos assombrosos contra um sistema que “não irá nos silenciar”.

#### 4. POR UMA ESTÉTICA DO REMIX

Quando indagada sobre a possibilidade de mais protestos holográficos, uma das porta-vozes da plataforma No Somos Delito, Cristina Flesher Fominaya, declarou que este era um ato simbólico isolado, voltado para conscientização dos cidadãos sobre as questões que vinham ameaçando os direitos humanos básicos de uma democracia (DEMOCRACIA ABIERTA, 2015). Segundo Fominaya, a manifestação digital não é de tão difícil reprodução – além de permitir que pessoas fisicamente distantes possam expressar sua oposição à Lei Mordaça – mas que o objetivo central do grupo é reafirmar a necessidade das pessoas comparecerem às ruas em luta pelos seus direitos. Da mesma maneira, outro porta-voz, Carlos Escaño, lembra que a “manifestação com hologramas é uma ironia”<sup>7</sup>, expressando seu desejo de que esta fosse a primeira e a última da história, reiterando a necessidade de que as liberdades e direitos de expressão e manifestação pacífica não fossem reprimidos. Para reforçar esse caráter de efemeridade, a marcha surge súbita e impactantemente, mas esvai-se com a mesma fluidez que seus espectros se desfizeram.

De fato, pensadas enquanto uma prática que pudesse substituir uma mobilização presencial, a passeata holográfica parece menos efetiva. Em uma primeira instância, ela tende a um apagamento das individualidades, uma em relação a outra, como se

7 [Http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d](http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d)

os sujeitos se comportassem tal qual as engrenagens de uma máquina (CASTELLS, 2013). São um extremo residual do biopoder, que impõem uma “mortificação sobrevivencialista”; carcaças que, impedidas de morrer e viver, são relegadas a uma sobrevivência (PELBART, 2007), uma imobilidade fantasmagórica. Na realidade, embora haja uma subjetividade que antecede essas imagens, na prática, após sua digitalização, toda sua autonomia é transferida para aqueles que farão uso delas. A perda de vibratibilidade desses corpos é proporcional a uma maior homogeneidade da “manifestação” e, portanto, uma perda do potencial vital da multidão que toma forma (HARDT & NEGRI, 2004). Nesse sentido, o caráter “comportado” desse protesto provoca um achatamento das singularidades que, ao invés de excederem e abalarem os “corpos político-econômicos tradicionais” (*ibidem*, p.192), reafirmam uma suposta estabilidade identitária e ideológica (ROLNIK, 2006).

Esse aspecto ordenado e artificializado acerca das manifestações se torna mais problemático, no contexto das práticas de insubordinação, devido a seu caráter intangível. Mesmo com equipamentos e uma equipe agindo fisicamente para que o evento ocorra, a ocupação que esses espectros promovem perturba pouco, ou quase nada, a “fantasia político-cinética da contemporaneidade” urbana (LEPECKI, 2001, p.48). Ou seja, diferente da carne “monstruosa” das multidões (HARDT & NEGRI, 2004), que interfere no trânsito, nos sons, nos fluxos de pessoas e mercadorias, as holografias exercem sobre o imperativo de circulação, na melhor das hipóteses, um aglomerado de espectadores-passantes que, extraviados pela curiosidade, decidem observar o espetáculo que se desenrola à sua frente. Sem dúvida, essa intervenção é considerável e eficaz, mas as limitações de mobilidade e interatividade das representações reduz, sensivelmente, sua imprevisibilidade e capacidade de improvisação, perdendo, em contágio e ativação emocional (CASTELLS, 2013), aquilo que elas ganham em clareza de comunicação dos seus objetivos.

Diante dessa perspectiva, é compreensível quando os porta vozes da plataforma afirmam que uma manifestação de hologramas é mais interessante para as instituições de poder do que uma de carne e osso<sup>8</sup>. Entretanto, no contexto dos movimentos sociais, pensar no potencial simbólico dessa e outras linguagens como secundário à materialidade dos corpos na rua é limitar as possibilidades latentes de uma sociedade cada vez mais híbrida (*online* e *offline*) e interpenetrada por modos de existência multi e midiáticos (BEIGUELMAN, 2003). Para além da crítica por meio da “presentificação da ausência”, o projeto *Hologramas por La Libertad* promove uma “avatarização” de uma presença impalpável e invisível: os novos arranjos virtuais interativos em rede, palco

8 <http://nosomosdelito.net/article/2015/04/01/una-manifestacion-de-hologramas-el-colmo-de-las-leyesmordaza>

de “efervescências sociais” e de associações mentais (LEMOS, 2004). Mais que uma luta simbólica, as intervenções projetivas audiovisuais podem ser utilizadas como modos sensoriais de visibilidade que, além de conscientizar, redefinem a percepção, assim como os usos e propósitos da arquitetura urbana, inventando novos possíveis através da ação artística (ROLNIK, 2006).

Transformando a cidade em espaço conceitual, essas intervenções artísticas transformam as manifestações políticas em experiências estéticas, gerando, por sua própria condição, grande impacto sobre o público. Para além disso ela se reapropria da dinâmica e da paisagem urbana enquanto cenário, recontextualizando seus transeuntes em espectadores e interlocutores de uma cena que se transmuta em epifania: a experiência enquanto momento de intensidade, vivenciada como um todo por sua simultaneidade, indiscriminável, entre efeitos de presença e de sentido (GUMBRECHT, 2015). Nesse sentido, o emprego dessas tecnologias em direção a uma “realidade mista” (LEMOS, 2013) permite uma atualização das práticas de resistência e ocupação da *pólis*, introduzindo diferentes camadas de visibilidade social que invadem o cotidiano e recuperam ou impregnam-no de sensibilidades particulares. Essa prática não se limita, obviamente, aos hologramas, mas se aplica – em suas devidas proporções –, por exemplo, às exposições audiovisuais do Coletivo Projetação<sup>9</sup>, que, desde as manifestações brasileiras de 2013, utilizam-se de projeções no espaço público como forma de ocupação e expressão política. Exercendo um papel específico, mas complementar à presença humana, essas imagens reconfiguram o potencial de intervenção das multidões, expandindo e verticalizando sua área de influência: redesenham a fachada de monumentos, acrescentam mensagens à rua, “escalam” e ocupam paredes inteiras de prédios, invadem áreas particulares ou mesmo bloqueadas, acrescentam profundidade a divisões planejadas, fazem ver o invisível.

O cenário que essas experiências apresentam é um de abertura de possibilidades criativas, mas também de possibilidades interativas, nas quais “as mudanças nos dispositivos de visualização produzem nova relação das imagens e dos dados na configuração das cidades” (BENTES, 2013,p.181). Seguindo o exemplo de diversas obras de *web art* e realidade aumentada, é possível se vislumbrar um auspicioso recurso linguístico de intervenção política na cidade, em que as imagens, ocupando simultaneamente os topos geográficos e as redes de comunicação, propõe uma refuncionalização dos dispositivos e dos meios. Contudo, não em uma perspectiva espetacular de intermediação das relações, e sim de coexistência suplementar entre objetos físicos e virtuais, criando-se alternativas de diálogo e comunicação em um exercício de criatividade que

9 <http://projetacao.org>

“estanca o fermento ao mesmo tempo em que ostenta a sua presença” (BEIGUELMAN, 2013, p.164).

Finalmente, quanto mais alinhadas essas abordagens se mantiverem com uma “estética das redes” – entre a encenação, a programação e o acontecimento (BENTES, 2013) –, mais se torna possível compor uma experiência que se aproxime de uma “multiplicidade de singularidades da multidão” em contraponto a uma “unidade indiferenciada do povo” (HARDT & NEGRI, 2004). Permitindo que os sujeitos componham, modifiquem e colaborem ativamente para a construção de um mosaico de dados e imagens, integradas à mobilidade e à presença vibrátil nos espaços, as manifestações podem alcançar um patamar de hipercorpos coletivos, onde cada célula híbrida – um indivíduo atravessado pelas anacronias do pós-virtual – não se submete a um apagamento em função do todo, mas o compõe rizomaticamente em um movimento de constante atualização desse organismo político biocibernético. Portanto, justamente nessa lógica da remixagem, onde os elementos são reapropriados e refuncionalizados performaticamente, mas também, onde diferenças se encostam sem se anularem, que se torna possível reprogramar as organizações políticas, inventando novos modos de ser e acionando a conexão entre diferentes redes de mudança social.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expandindo as fronteiras físicas da arquitetura urbana, os movimentos sociais, nos últimos anos, alastraram sua atuação para um espaço público híbrido, que se forma e transforma por uma interação dialética com a sua contraparte na arquitetura digital (CASTELLS, 2013). Como anota Giselle Beiguelman (2013, p.159), “nada mais contundente sobre essa discussão acerca do esmaecimento dos limites entre real e virtual que as manifestações políticas recentes, como a Primavera Árabe, o 15M espanhol, Occupy Wall Street entre outros”. Segundo a autora, a cultura híbrida desses levantes denota um enxame de contestações que rivalizam com as relações de poder institucionalizadas, promovendo um novo eixo, móvel e adaptável, de variáveis de interação. Em um devir paradoxal, as relações turbilhoadas pela internet e as redes sociais tanto resguardam seus usuários – permitindo que escapem às narrativas dos órgãos oficiais de comunicação e se articulem à sombra do controle governamental – quanto os vulnerabilizam – expondo seus dados e sua intimidade ao interesse das agências de inteligência, do Estado, das grandes empresas de tecnologia e marketing digital, segmentando seus alvos com uma precisão que nenhum sistema totalitário no mundo foi capaz de criar.

Pensando nessa estética das redes, da constituição indiscriminadas de contatos e do fluxo ininterrupto de conteúdos (BENTES, 2013), o projeto *Hologramas por La Libertad* propôs uma campanha colaborativa que pudesse, em uma articulação transnacional, rivalizar com as redes constituídas dos poderes clássicos. Nesse sentido, convoca-se a participação de indivíduos ao redor do mundo, dispostos a emprestar suas imagens e mensagens contra a infame “Lei Mordaça”, uma afronta não só a liberdade dos manifestantes espanhóis, mas aos direitos básicos dos cidadãos de qualquer democracia. Nesse ritmo de uma ética da solidariedade, o projeto consegue visibilizar todo um arranjo interativo de conexões entre sujeitos que independe de localidade ou espaço físico, de lócus cultural e/ou identitário (LEMOS, 2004).

Desafiando fronteiras em todos os sentidos, a obra potencializa a produção de um coletivo de subjetividades que ultrapassa o controle coercitivo do Estado-Nação e reativa o efeito de retroalimentação cívica ao ocupar, sincronicamente, a localidade urbana, a esfera midiática e a ubiquidade virtual. Rearticulando as premissas que definem os tempos, os espaços e as atividades do comum e do sensível (RANCIÈRE, 2005), a “marcha holográfica” põe o mundo em obra através de sua ação artística (ROLNIK, 2006). Nesse sentido, ao permitir um encantamento estético e uma identificação com a humanidade ali representada, essa “presentificação da ausência” (COELHO, 2012) também impõe sua distância, reafirma sua inacessibilidade por mais próxima que esteja, determinando a experiência de um “diante-dentro” (DIDI-HUBERMAN, 1998), isto é, um contato suspenso: real, mas que jamais pode ser efetivado carne a carne. Enfim, pela produção desse insólito familiar, a obra faz o espectador ver além (LEHMANN, 2009); no choque dessa in-existência, uma fantasmagoria se afigura, por um lado, em força renovada, por outro, em perturbação macabra, mas, em todo caso, a mensagem é clara: “não vamos parar de lutar”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEIGUELMAN, Giselle. Admirável mundo cívico. In: ALZAMORA, G.;

BRASIL, A. (orgs.). **Webjornalismos**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-virtual: criação e agenciamento no tempo da Internet das Coisas e da próxima natureza. In: PESSOA, Fernando (org). **Cyber-arte-cultura**. Vila Velha (ES): Museu Vale, 2013.

BENTES, Ivana. Estéticas das redes: regimes de visualização no capitalismo cognitivo. In: PESSOA, Fernando (org). **Cyber-arte-cultura**. Vila Velha (ES): Museu Vale, 2013.

- CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- COELHO, . **A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em os cegos de Maurice Maeterlinck**. 170f. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34 letras, 2010.
- DUBOIS, Philippe. A Questão Da “Forma-Tela”: Espaço, Luz, Narração, Espectador. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 123-158.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- GUATTARI, Félix. O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular. In: **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GUMBRECHT, Hans U. **Nosso presente amplo: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2015.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2.3 Traces of the Multitude. In: **Multitude: War and Democracy in the Age of Empire**. New York: The Penguin Press, 2004. p. 189-218.
- LEMOS, André. Realidad aumentada: Narrativa y médios de georreferencia. In: SÁNCHEZ, Amaranta (org). **MóBILE: Reflexión y experimentación en torno a los médios locativos en el arte contemporâneo en México**. México: CENART, 2013. p. 85-103.
- LEMOS, André. Cibercultura, cultura e identidade: Em direção a uma “Cultura Copyleft”? In: **Contemporanea**, vol.2, no 2, dez. 2004. p 9-22.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: **Ilha Revista de Antropologia**. V. 13, n. 1,2. Florianópolis: UFSC, 2001.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: **Revista Sala Preta**, v. 7. São Paulo: PPGAC; Universidade de São Paulo, 2007.

PLUTA, Isabella. **L'acteur et l'intermédialité: les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique.** Lausanne, Suíça: Editions L'Age d'homme, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROLNIK, Suewy. **Geopolítica da cafetinagem.** Conferência, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Pós-humano, porque?** In: REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007.

TURNER, Victor. Cap. 3 Liminaridade e 'communitas'. In: **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974. p. 116-159.