

PRÁTICAS ARTÍSTICAS E CRISE CLIMÁTICA NA 22º BIENAL SESC_VIDEOBRASIL¹

ARTISTIC PRACTICES AND CLIMATE CRISIS AT THE 22nd SESC_VIDEOBRASIL BIENNIAL

Ruy Cézar Campos Figueiredo²

Resumo: *O engajamento intencional dos campos da comunicação, dos estudos de mídia e das artes com a crise climática colabora com uma melhor compreensão dos modos de se perceber, compreender e de se relacionar com a construção de sentidos sobre tal fenômeno planetário. O texto opera, nesse sentido, a partir de uma análise de práticas artísticas que abordam o tema em seus textos de apresentação na 22º Bienal Sesc_Videobrasil – A Memória é uma Ilha de Edição, com curadoria de Raphael Fonseca e René Akitelek Mboya. Em foco estão as obras Heat Waves (video, 2021) e Solar Orders (performance, 2023) de Kent Chan; e Mulika (video, 2022) de Maisha Maene. A partir dessa análise, o artigo conecta reflexões sobre as materialidades dos meios e os desafios ecológicos contemporâneos, ampliando um debate interdisciplinar entre comunicação, estudos de mídia e artes.*

Palavras-Chave: Arte 1. Mudanças climáticas 2. Video 3.

Abstract: *The intentional engagement of the fields of communication, media studies, and the arts with the climate crisis contributes to a deeper understanding of how meaning is perceived, constructed, and negotiated in relation to this planetary phenomenon. This article follows this perspective by analyzing artistic practices that address the theme in their curatorial texts at the 22nd Sesc_Videobrasil Biennial – Memory is an Editing Island, curated by Raphael Fonseca and René Akitelek Mboya. The focus is on the works Heat Waves (video installation, 2021) and Solar Orders (performance, 2023) by Kent Chan, as well as Mulika (video installation, 2022) by Maisha Maene. Through this analysis, the article connects reflections on media materialities and contemporary ecological challenges, expanding the interdisciplinary debate between communication, media studies, and the arts.*

Keywords: Art 1. Climate change 2. Video 3.

Introdução

O presente texto está sendo escrito em meio a uma onda de calor. Ainda que o fenômeno seja comum no verão, a frequência de suas ocorrências tem aumentado com as mudanças climáticas (IPCC, 2023). Enquanto escrevo, circulam pelas redes sociais imagens de cones de trânsito derretendo com a temperatura em Santa Maria, no Rio

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói - RJ. 23 a 26 de julho de 2024.

² Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente realiza de pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF, com apoio de bolsa CNPq/FAPERJ. czr.campos@gmail.com

Grande do Sul. São imagens pobres³ como as que estão presentes no vídeo *Heat Wave* (2021) de Kent Chan (Singapura, 1984).



FIGURA 1 – Vídeo de Kent Chan na 22º Bienal Sesc_Videobrasil
FONTE – Arquivo pessoal

Exposto na 22º Bienal Sesc_Videobrasil em dois canais, a montagem é realizada a partir de conteúdos apropriados de mídias tradicionais e sociais, bem como a partir de vídeos originais que refletem sobre o calor e as regiões planetárias associadas a ele:

Ao mesmo tempo em que capta a vibração, a vitalidade e a complexidade visual e cromática comumente inventadas sobre essas regiões, o trabalho faz pensar no modo como o aquecimento global e seus efeitos têm alterado substancialmente não só essas paisagens, como também a vida de seus habitantes (VIDEOBRASIL, 2023).

Para além do vídeo, o artista apresentou em São Paulo a *lecture-performance* Solar-Orders (2023), uma leitura de texto concomitante com uma montagem de projeções audiovisuais e a *dj performance* de Raiany Sinara, abordando questões que envolvem os climas tropicais do futuro e a cosmovisão de sociedades que veneram o sol.

O calor, as enchentes, bem como as práticas artísticas e epistemológicas em torno do tema da crise climática tem se presentificado mais constantemente na nossa experiência perceptiva e cognitiva, tanto convocando para maior capacidade de resiliência e inventividade, quanto demandando mudança de atitudes que chamam o pensamento e as práticas a ser mais situados pelos corpos e pelos territórios.

Nos campos da comunicação e dos estudos de mídia, a discussão sobre o clima tem florescido em meio às reflexões sobre materialidades, entendendo-se as mídias mais como

³ Steyerl (2017) ressignifica teoricamente as imagens altamente comprimidas e velocemente circuláveis das redes sociais ao argumentar que sua precariedade técnica não as torna menos relevantes que as imagens de alta definição da indústria e teoria cinematográfica, entendendo as "imagens pobres" como um fenômeno político que abre novas possibilidades para a arte e a comunicação crítica.

“extensão da terra” do que “extensão do homem” (SMITHSON, 1996; PARIKKA, 2015), incorporando-se mesmo a mineralidade ou a temperatura das tecnologias e infraestruturas no campo de pesquisa (PARIKKA, 2015; STAROSIELSKI, 2021). Práticas artísticas como a videoinstalação *Mulika* (2022), de Maisha Maene (Congo, 1998) – também exposta na 22º Bienal_Videobrasil -, colaboram nesse sentido. O artista faz uma crítica, por meio de ficção especulativa, ao extrativismo de minerais raros que seu país sofre para a produção tecnológica:

Filmado em 2021, nos dias que se seguiram a uma erupção vulcânica sem precedentes, *Mulika* nos convida a entrar em uma paisagem piroclástica na cidade congolesa de Goma. Um extraterrestre, um aeronauta, cai com sua nave espacial na vertente do monte Nyiragongo, na cratera do maior lago de lava do mundo. O aeronauta perambula até a cidade, contemplando suas próprias origens, perdidas em um longo legado de exploração ambiental e em uma sucessão de crimes climáticos (VIDEOBRASIL, 2023).

Ao mobilizar o calor, a extração mineral e as paisagens do Sul Global em mutação, as obras acima citadas se dirigem diretamente à crise climática em seus modos de apresentação, sugerindo formas sensíveis de percepção e engajamento com o tema. Por meio de imagens apropriadas, da performance e da ficção especulativa, esses trabalhos articulam diferentes modos de pensar questões ecológicas, situados por questões de território.

O texto aqui desenvolvido operará, assim, a partir desses três trabalhos que fizeram parte da 22º Bienal Sesc_Videobrasil – A Memória é uma Ilha de Edição, com curadoria de Raphael Fonseca e René Akitelek Mboya. O objetivo do texto é conectar tais obras com debates teóricos dos estudos de mídia (PARIKKA, 2015) e da comunicação (DOYLE, 2019, 2020), complexificando modos de compreender a crise climática. Ainda que pensar as questões climáticas seja urgente, tal debate no campo da comunicação no Brasil ainda é tímido⁴, o que justifica a relevância (e também certos limites) do texto.

Práticas artísticas, ecologia, clima e comunicação

Como ponto de partida, é relevante definir um entendimento sobre práticas artísticas e realçar qual a relevância de tais práticas para os estudos sobre crise climática. O filósofo Jacques Ranciére definiu práticas artísticas como maneiras de fazer “que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÉRE, 2009, P. 17).

⁴ Ao se digitar as palavras-chave “clima”, “climático” e “mudanças climáticas” nas páginas de busca dos anais da Compós da 27º à 33º edição, encontra-se apenas 2 trabalhos apresentados em 2024.

A partir de tal definição, pode-se entender que a arte proporciona modos de engajamento com a própria distribuição da ordem sensível, o que ocorre através de processos de *poiesis*, “o ato de trazer alguma coisa à existência no mundo, criando-se um modo de estar e de se estar fazendo” (LARKIN, 2018, p. 176; tradução nossa) e de *aisthesis*, “o como essas coisas, ao serem trazidas à existência, produzem modos de experiência sensível” (id.).

Assim, práticas artísticas abrem um campo de atuação em uma dimensão política da estética de um sistema cujas “evidências sensíveis” tocam, ao mesmo tempo, no âmbito “de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÉRE, 2009, p. 09). Estética é vista, aí, como um domínio através do qual o político é constituído e opera. Política, por vez, não é entendida como uma disputa por poder, mas como uma “repartição das partes e dos lugares” que tem como fundamento uma “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÉRE, 2009, p. 09).

Práticas artísticas jogam com um modo de política, desse modo, como modos de experiência estética definidores de como se partilham lugares para percepção e atuação em relação ao *comum*. Hardt e Negri (2009, p. 39) discutem o *comum* como uma infraestrutura social que faz referência a hábitos, gestos, afetos e códigos: “o comum não é só a terra que nós compartilhamos, mas também a linguagem que criamos, as práticas sociais que estabelecemos e os modos de socialização que definem nossas relações”. Complementa-se, ainda, com Dragona (2021, p. 124; tradução nossa) quando afirma que o *comum* pode se referir aos “recursos culturais, naturais e digitais e às relações necessárias para a sua criação e manutenção”, além de ser também aquilo que “realça as características afetivas dos atos que o constituem [*commoning*], apontando para o seu potencial em construir e apoiar múltiplos mundos, dando-se conhecimento de suas diferenças e interdependências” (DRAGONA, 2021, p. 124).

As práticas artísticas, assim, podem ser pensadas também como modos de experiência capazes de abrir novos espaços para transformação e disruptão entre lugares de exercício da intersubjetividade e (*re*-)distribuição do sensível. Compreender práticas artísticas a partir de um viés político-estético em torno do *comum*, importa, especialmente, para as questões que envolvem justiça e crise climática.

Autoras como Schneider (2021) e Doyle (2019) tem apontado como o clima e as mudanças climáticas levantam um problema de percepção e comunicação, especialmente

nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas urbanizadas deficitárias de conexão direta com florestas, rios, biodiversidade, animais não domesticados, etc. As autoras apontam como o clima, por sua própria definição científica, não é um fenômeno diretamente perceptível, mas um conceito abstrato, construído a partir de dados estatísticos e medições realizadas ao longo do tempo. A experiência cotidiana dos indivíduos está mais relacionada a eventos meteorológicos isolados, enquanto o clima se manifesta através de médias globais e tendências a longo prazo – ainda que a velocidade de climas estranhos e das forças da terra em transformação esteja acelerando mais do que o previsto anteriormente (IPCC, 2023).

Essa desconexão tem sido apontada, na última década (DOYLE, 2019; SCHNEIDER, 2021), como dificultadora para a sensibilização sobre a urgência da crise climática, tornando essencial a busca por formas de redistribuir a ordem sensível em torno do fenômeno. Na década atual isso pode estar mudando. Penso que as forças da terra em transformação pelas mudanças climáticas têm o maior potencial de afetar a percepção sobre tal fenômeno, e escrevo isso com a testa suada em meio a uma prolongada onda de calor – a quarta apenas em 2025 e que castiga especialmente o Rio Grande do Sul, estado inundado traumáticamente entre maio, abril e junho de 2024 (BORGES, 2025).

Isso não torna menos significativa e urgente, todavia, práticas artísticas que possam colaborar com uma diversificação de modos de perceber e compreender tal fenômeno. A arte tem sido posicionada, na última década, como um meio capaz de imaginar e praticar modos de redistribuir posições nessa ordem, ampliando as formas de compreensão e percepção de questões climáticas. Enquanto os relatórios científicos do IPCC (2023) oferecem representações numéricas e diagramáticas, a arte pode criar experiências afetivas que estimulam respostas emocionais e corporais.

Os trabalhos de arte analisados aqui envolvem práticas de vídeo e performance, trabalhando com imagens cuja potência está na produção de outros imaginários ecológicos situados pela experiência de território que cada artista traz consigo. Mitchell (2009), nesse sentido, defende que as imagens sejam levadas a sério não apenas pelo seu potencial de reprodução e representação, mas por serem uma “coisa viva” (MITCHELL, 2009, p. 137).

Dito isso, devemos considerar que a atual geração de práticas artísticas que tratam de questões ecológicas e climáticas seguem caminhos que foram abertos a partir de redistribuições feitas no campo das artes desde os anos 1970, por meio do que

internacionalmente ficou conhecido como *environmental art* e *ecological art* através das práticas artísticas de Hans Haacke, Harrison Studio, Patrícia Johanson, etc.

Haans Hacke, por exemplo, tratou da interconexão entre sistemas naturais e institucionais em *Rheinwasseraufbereitung* (1972), onde canalizou água poluída do rio Reno para dentro do *Museum Haus Lange*, na Alemanha. O sistema desenvolvido dentro do espaço expositivo purificava a água em tempo real, transformando a galeria em um organismo funcional que evidenciava os impactos da poluição e da intervenção humana nos ciclos naturais.

O Harrison Studio, formado por Newton e Helen Mayer Harrison, desenvolveu projetos como o *Art Park: Spoils' Pile Reclamation, 1976-1978: Ongoing*, em que reabilitaram uma pilha de rejeitos de uma área degradada e poluída por atividades industriais, como a mineração ou a construção. O projeto envolveu a plantação de vegetação específica e a criação de um sistema ecológico autossustentável para regenerar a área ao longo do tempo.

Patrícia Johanson, por sua vez, inseriu sua prática artística diretamente em processos de restauração ambiental. Em *Fair Park Lagoon* (1981), projetou uma intervenção paisagística que combinava formas escultóricas com a revitalização de um ecossistema urbano em Dallas, Texas. Sua obra não era apenas estética, mas também funcional: ao criar habitats para diversas espécies e melhorar a qualidade da água da lagoa, Johanson antecipou abordagens contemporâneas que integram arte pública e infraestrutura ecológica, demonstrando como a arte pode operar como ferramenta de recuperação ambiental.

Tais abordagens chamaram atenção para a degradação ambiental, propuseram medidas regenerativas e demandaram mudanças institucionais, políticas e legislativas, estabelecendo bases fundamentais tanto para a crítica quanto para a prática artística contemporânea que lidam com a crise climática. Para Boettger (2017, p. 252), no que concerne à arte e comunicação climática, uma “abordagem de ressonância afetiva que se inspira e se direciona para a experiência corporal, sensorial e pré-cognitiva” é mais importante do que abordagens discursivas que enfatizam as dimensões da crise por meio de declarações, ênfase em informação ou na demonstração de engajamento do artista.

As catástrofes ambientais em curso ao nosso redor demonstram que, assim como a apresentação de dados, a lógica da urgência não tem sido muito persuasiva. Toda concepção de arte implica uma construção do espectador. Modos que são predominantemente científicos e demonstrativos ou retoricamente polêmicos apelam para a capacidade analítica dedutiva dos espectadores ou para sua possível indignação. É hora de mudar a percepção

dos profissionais da arte sobre o público — promover obras que abordem modos de comunicação além do racional, não para “resgatar um senso de esperança no futuro” (pois nada justifica isso, exceto a vontade de ter esperança), mas para impactar indivíduos que, então, possam pressionar por políticas governamentais (BOETTGER, 2021, p. 254; tradução nossa).

A teórica da comunicação Susan Doyle compartilha de tal pensamento, ao criticar modos de representar a crise climática por meio de uma visão distanciadora e imagens de ursos polares, enchentes e geleiras derretidas. Para ela, tais imagens

Tornaram-se onipresentes e pouco contribuem para promover um engajamento mais ativo ou corporificado [...] Essas figurações podem levar a uma sensação de desconexão em relação ao nosso ambiente, fazendo com que as mudanças climáticas sejam percebidas como algo distante e futuro, em vez de uma realidade imediata. Como as artes visuais podem oferecer diferentes maneiras de (re)imaginar as mudanças climáticas, ativando sentidos e experiências para além do visual?” (DOYLE, 2019, p. 40; tradução nossa).

Doyle tem publicado desde a década de 2000 estudos sobre a mediação da percepção das mudanças climáticas, fazendo a análise de conteúdo no cinema (DOYLE, 2022), nas estratégias de *branding* (DOYLE, 2011), nos movimentos sociais (DOYLE, 2007, 2009) e na cultura de celebridades (DOYLE et. al, 2018). Foi no campo das artes visuais, curiosamente, que ela apontou para modos criativos e imaginativos de se lidar com tal questão. Ao tomar como pergunta de pesquisa se as artes visuais ajudam a re(imaginar) tanto as nossas realidades sociais atuais e se facilitam uma resposta mais imediata e corporificada às mudanças climáticas, Doyle (2019, p. 40) defendeu que as práticas artísticas podem mobilizar o nosso senso de pertencimento a outros indivíduos, comunidades, culturas, locais, nações e ao mundo, alertando-nos para a “contingência do nosso senso de si e identidade em nossos entornos geográficos e nas redes sociopolíticas em que estamos relacionados” (DOYLE, 2017, p. 42). Acredito que isso fica muito evidente nos trabalhos analisados a seguir.

Os estudos de mídia, por vez, têm mobilizado parte de suas discussões sobre materialidade se impulsionando através diversas práticas artísticas. A geologia das mídias de Jussi Parikka, por exemplo, é epistemologicamente mobilizada por meio de experiências corporificadas e afetivas da ambientalidade que marcam uma época geológica que deve ser compreendida e definida por sua condição tecnológica, ou mais, pelo emaranhamento entre a ecologia e questões tecnológicas, noções de subjetividade e agência não humana:

A geologia é desterritorializada nas formas concretas em que o metal e os minerais se tornam móveis, permitindo a mobilidade tecnológica: as palavras de Benjamin Bratton não poderiam ser melhores, quando ele escreve sobre

como carregamos pequenos pedaços da África em nossos bolsos, referindo-se ao papel, por vez, da columbita-tantalita nas tecnologias de mídia (PARIKKA, 2015, p. 178, trad. nossa).

Nessa abordagem geológica, considera-se como a própria materialidade das tecnologias como *smartphones*, chips e câmeras é composta por minerais e químicos, além de que tanto o corpo do minerador quanto o corpo da Terra são superfícies afetadas pelas tecnologias da informação, e, portanto, também objeto de investigação de teóricos das mídias. O filme de Maisha Maine, analisado a seguir, joga justamente com tais questões. Parikka (2015, p. 94) defende tais corpos como objetos epistêmicos dos estudos de mídia conforme registram a materialidade da produção da tecnologia de informação em seus sistemas (pulmonares, nervosos, tecno-orgânicos, etc.) e nos estratos geológicos.

A expectativa de pesquisadoras como Doyle e Parikka é de que os artistas possam oferecer espaços imaginativos através dos quais possamos refletir sobre nosso papel de humanos em um mundo com mudanças climáticas, mais do que apenas mobilizar mudança comportamental através mensagens e estratégias de comunicação. Nos espaços imaginativos, a complexidade temporal e espacial que envolvem as escalas de percepção das mudanças climáticas pode se tornar menos distanciada e menos orientada a um tempo que não será vivido pelas gerações atuais.

Como um desdobramento prático, Doyle e Parikka tem pesquisado questões de teoria das mídias e comunicação fazendo uso de metodologias baseadas em arte.

Parikka, por exemplo, realizou a exposição *Weather Engines* (2022), em co-curatoria com Daphne Dragona. A investigação discute relações entre clima e tecnologias de imagem, apontando que a mediação tecnológica da meteorologia não apenas observa o clima, mas também o interpreta e molda culturalmente. Clima é entendido como um sistema tecnopolítico sob influência de práticas humanas, imagens de satélite e infraestrutura de dados. Artistas que trabalham com imagens de satélite e extração de dados metereológicos sobre mudanças climáticas são expostos para tecer o argumento, que amplia a discussão sobre como as mídias moldam a experiência ambiental e como a arte pode oferecer novas formas de pensar sobre a crise climática.

Doyle (BELLWOOD-HOWARD et. al, 2022), por vez, participou do Citizen Voice Project, um projeto de dois anos realizado no Mali, Senegal e Mauritânia, que investigou o papel da arte como meio de engajamento entre cidadãos e formuladores de políticas no Sahel Ocidental. O objetivo foi compreender até que ponto as práticas artísticas podem contribuir para a construção conjunta de conhecimento sobre desafios ambientais e para

a implementação de soluções na prática. Além disso, o projeto buscou estabelecer uma rede de pessoas interessadas em utilizar a arte para promover iniciativas ambientais na região.

O projeto teve como metodologia práticas de diálogo baseado em artes como alternativa às formas convencionais de deliberação e tomada de decisão. Esse tipo de diálogo é concebido como um espaço imaginativo, onde ideias não racionais, inesperadas ou até aparentemente absurdas podem ser expressas sem restrições (Edwards et al., 2016). Diferente de abordagens que buscam uma única solução ou consenso, o diálogo artístico aceita a multiplicidade de perspectivas e pode ser utilizado em conjunto com métodos convencionais, como prospecção de futuros e construção de cenários (TYSZCZUK e SMITH, 2018; DOYLE, 2020). A metodologia também reconhece a diversidade de enquadramentos para essas práticas, dependendo do grau de envolvimento dos atores nos campos da arte, ativismo e pesquisa. Assim, as interações podem ocorrer dentro de diferentes formatos, como ativismo cultural, arte relacional ou pesquisa artística participativa, promovendo intercâmbios entre artistas, cidadãos e formuladores de políticas em múltiplas configurações.

A conclusão do projeto e do artigo (BELLWOOD-HOWARD et. al, 2022) destaca que a noção de cidadania e identidades locais, nacionais ou étnicas muitas vezes se relaciona com a percepção de responsabilidade para promover mudanças. O apego ao lugar e identidades baseadas no território podem motivar um senso de responsabilidade ambiental. Nesse contexto, Golonu (2013) sugere que a arte pode desempenhar um papel fundamental ao evocar identidades culturais como estratégia para fortalecer a consciência ecológica.

Diante dos desafios impostos pela crise climática, torna-se essencial que a área da comunicação amplie seus horizontes para além das abordagens informativas e discursivas, incorporando práticas artísticas como formas de sensibilização e engajamento. A arte, ao redistribuir o sensível, permite explorar modos de comunicação que vão além da lógica racional e argumentativa, mobilizando afetos, experiências corporificadas e relações intersubjetivas.

Nesse sentido, artistas e pesquisadores têm apontado para a necessidade de deslocar a crise climática de uma narrativa abstrata e distante para formas de representação que envolvam os indivíduos em sua cotidianidade. Projetos como o *Citizen Voice Project* demonstram como metodologias baseadas em arte podem facilitar o diálogo entre

diferentes atores sociais, promovendo formas alternativas de deliberação e construção de conhecimento.

Assim, cabe à comunicação reconhecer e incorporar essas estratégias, investigando como imagens, performances, exposições e narrativas sensoriais podem contribuir para ampliar a percepção pública e acadêmica sobre a crise ambiental. Mais do que apenas transmitir informações e analisar significados, o campo da comunicação tem o potencial de construir novas formas de participação e pertencimento, articulando a arte como um meio fundamental para repensar entendimentos sobre crise e justiça climática.

Mulika (2022), de Maisha Maene

Quem sou eu? Eu sou um ser singular como você. Desde criança eu vejo a vida do meu povo ser destruída. O corpo do meu povo enterrado sob o entulho de metais preciosos destinados a novas tecnologias (MAENE, 2022).

Com tais palavras de uma voz *off* somos introduzidos ao universo de *Mulika*, curta-metragem de 14 minutos com trânsito em exposições de arte e festivais de cinema como Locarno e Sundance. Na língua Swahili, *Mulika* significa iluminar ou lançar luz sobre algo, tanto em sentido literal quanto metafórico. No contexto do filme de Maene, podemos interpretar o título como uma convocatória para que sejam iluminadas as histórias ocultas do passado colonial do Congo e seus desdobramentos no contexto pós-colonial de extrativismo e guerra civil em benefício da produção tecnológica de celulares, computadores, microchips e outras tecnologias contemporâneas que sustentam a cultura digital.

Ao utilizar elementos da ficção científica, *Mulika* expõe a contradição entre a fascinação do gênero pela tecnologia e as condições materiais necessárias para sua produção dentro da lógica capitalista. Dessa forma, o filme se constrói como um retrato melancólico sobre a realidade do povo congolês e a contínua exploração de seus recursos por agentes externos.

Desde janeiro de 2025, estima-se que 3.000 pessoas foram assassinadas em Goma, cidade em que o filme foi rodado, de nascença do artista e onde ele estudou sobre cinema e afrofuturismo. As mortes se deram após invasão de um grupo rebelde que tomou campos de minério. Em razão da extração de minério para a produção tecnológica que sustenta o mundo digital, o Congo vive uma violenta guerra civil (REUTERS, 2025). Pensando o filme a partir da questão racial, é importante enfatizar como o impacto da crise climática não é distribuída de forma igualitária e atinge comunidades racializadas de forma mais intensa – um dos problemas de justiça climática entre o Norte e o Sul global.

O cineasta reivindica a estética afrofuturista como inspiração para o filme, mas prefere afirmar que seu trabalho é de futurismo africano. Cunhada por Mark Dery no início dos anos 1990, a expressão afrofuturismo se referia inicialmente ao uso de ficção especulativa para tratar de temas afro-americanos no contexto da emergência da cultura tecnológica do final do século XX. Como apontado por Freitas e Messias (2018), desde então “o afrofuturismo passou por uma série de redefinições – sobretudo no sentido de ampliar o pensamento do universo cultural restrito aos negros dos EUA para um pensamento negro africano e diaspórico mundial. Nesse sentido, o futurismo africano tem ganhado força como uma abordagem variante dessa estética cultural. O termo, cunhado pela escritora nigeriano-americana Nnedi Okarafor em 2019, busca deslocar a centralidade do afrofuturismo da experiência afro-americana para uma perspectiva mais centrada no continente africano e suas realidades sociopolíticas – como o drama extrativista ecológico do Congo.

Em *Mulika*, uma nave pousa na cratera do vulcão Nyiragongo, que entrou em erupção meses antes do período de filmagem, em 2021. Nos minutos iniciais, vemos planos abertos e voos de drone do vulcão em erupção e do aeronauta saindo de sua nave e caminhando por essa paisagem de terra escura, fumaça e cercada por minas de extração de metais.



FIGURA 2 – Still de *Mulika*

Sua roupa não é a de um astronauta moderno, mas uma roupa reciclada com celulares e laptops com a materialidade dos minerais extraídos do Congo, de modo a dar

maior definição e conexão entre o astronauta e o país para o qual ele retorna. Como declarado por Maene em entrevista para o *Festival des Cinémas d'Afrique du Pays d'Apt* (2023), o filme trata de retomada de identidade, de cultura e de consciência da parte de alguém que chega de fora da Terra e encontra um problema persistente no seu país.

Após caminhar e investigar o entorno do vulcão, o afronauta sai andando pelas ruas da cidade de Goma.



FIGURA 3 – Still de Mulika

Ao perambular pelas ruas de Goma, o afronauta é cercado por pessoas do lugar, em uma cena gravada com câmera na mão e que exercita a prática de borrar fronteiras entre ficção e documentário. O filme aproveita ruas que foram invadidas por lava seca durante a erupção do Monte Nyiragongo, tornando a estética mais surreal em meio as reações espontâneas das pessoas diante da figura do afronauta: “Ele é um humano como eu”, “Meu amigo, ele é incrível”, “O robô voltou para Goma” são algumas das frases expressas pelos adultos e crianças curiosas que acompanham a personagem principal. Escutamos, também, alguém explicar que a figura está em uma missão de salvar a humanidade “dos abutres que transformam a África em um pesadelo na terra”.

Ao longo do filme, o protagonista expressa o desejo de oferecer esperança ao seu povo e, eventualmente, descolonizar a exploração mineral no Congo, uma vez que a população local, como era de se esperar, não se beneficia das riquezas extraídas de seu próprio solo. Tal ideia é repetida por Maene em diversas entrevistas e falas suas compartilhadas online, o que traz uma mensagem de confiança, esperança e crença no futuro, ao invés de uma narrativa meramente apocalíptica.

Esse sentimento se fortalece, na narrativa, quando na segunda metade do filme ele adentra em um cômodo para receber a benção dos ancestrais da região e que lhe oferecem um encantamento poderoso e indestrutível. Ao remover seu capacete, ele é saudado por um homem mais velho, trajando vestes tradicionais (possivelmente um sacerdote), que proclama: “Se hoje é o passado de amanhã, podemos mudar o amanhã. E se hoje é o futuro de ontem, já estamos no futuro.” Essas palavras são proferidas como um mantra e assumem o caráter de um chamado à ação. É nesse instante que ele se direciona para o Lago Kivu, nos arredores de Goma e a partir daí caminha sobre a água vestindo não mais as tecnologias que dependem da extração de minérios, mas uma roupa tradicional como a dos seus ancestrais, retornando para fora da terra. Fechando um certo ciclo de forças da terra, o filme começa com ele caindo no fogo e termina com ele entrando na água.



FIGURA 4 – Still de Mulika

Para du Preez (2024), o filme de Maene oferece um eco-imaginário que corporifica uma disposição particular e geograficamente situada no que concerne as mudanças climáticas, construindo a figura de um “astronauta exilado” que experencia “solastalgia”, termo cunhado pelo filósofo ambiental Glenn Albrecht (2019) para descrever a angústia psicológica e emocional causada pela transformação ou destruição do ambiente familiar devido a crises ambientais, como desmatamento, urbanização descontrolada e mudanças climáticas. Diferente da nostalgie, que é a saudade de um lugar distante no tempo ou no espaço, a “solastalgia” refere-se ao sofrimento causado pela deterioração do lugar em que a pessoa ainda vive e que deixa de ser o que era de costume.

O conceito é particularmente relevante nos debates sobre crise climática e justiça ambiental, pois evidencia os impactos subjetivos das transformações ecológicas, especialmente em comunidades que dependem diretamente do meio ambiente para sua identidade e sustento. Ele tem sido amplamente utilizado em estudos interdisciplinares que envolvem ecologia, saúde mental e cultura, incluindo práticas artísticas que exploram as conexões entre território, afeto e deslocamento forçado.

Mulika se insere, assim em um contexto expandido da teoria das mídias ao evidenciar como a materialidade da tecnologia está intrinsecamente ligada a dinâmicas coloniais e ambientais. A exploração de minérios como cobalto e tântalo, extraídos do solo congolês para a fabricação de dispositivos eletrônicos, ilustra o que Jussi Parikka, em *A Geology of Media*, descreve como a relação entre mídia e ecossistemas geológicos: a tecnologia digital não é etérea, mas um sistema ancorado na extração de recursos naturais, com impactos ambientais e políticos profundos. A roupa do aeronauta, confeccionada com peças de celulares e laptops descartados, torna-se um comentário visual e tátil sobre essa circularidade da matéria—o que um dia foi mineral na terra, transformou-se em dispositivo tecnológico e, agora, retorna ao corpo do viajante espacial como um vestígio de uma história de exploração.

Ao mesmo tempo, a experiência sensorial evocada por *Mulika* se relaciona com a abordagem de Nicole Starosielski em *Media Hot and Cold*, que discute como diferentes infraestruturas midiáticas operam através de circuitos térmicos e fluxos de calor. O filme de Maene se ancora nos elementos naturais do Monte Nyiragongo e do Lago Kivu, trabalhando uma estética que oscila entre o fogo e a água, a terra e o céu. O calor da erupção vulcânica, que molda a paisagem inicial do filme, dialoga com a dimensão quente das infraestruturas midiáticas descritas por Starosielski—sistemas tecnológicos que operam por meio da extração de calor, energia e recursos ambientais. Em contrapartida, a cena final do protagonista caminhando sobre as águas desloca essa lógica extrativista para um gesto de reconciliação com o território.

Nesse sentido, *Mulika* não apenas ilumina os impactos do colonialismo mineral e sua ligação com a cultura digital contemporânea, mas também propõe um espaço imaginativo para repensar futuros alternativos. Ao conectar ancestralidade, espiritualidade e especulação futurista africana, Maene constrói uma narrativa que não se limita à denúncia da exploração, mas sugere caminhos para uma justiça climática e tecnológica baseada em pertencimento, memória e reconexão com a terra.

Heat Waves (2021) e Solar Order (2022), de Kent Chan

O vídeo Heat Waves (2021), de Kent Chan (Singapura, 1984), possui 22 minutos e se constitui de uma montagem com imagens apropriadas, mas também produzidas pelo próprio artista. É uma montagem com vídeos do Youtube, tiktok, vlogs, publicidade, pinturas, quadrinhos, filmes ficcionais, documentários, arquivos, discursos políticos, performances de *dj*, videoclipes, imagens de satélites, Minecraft, etc.

O que há em comum entre tais imagens são os imaginários que orbitam em torno dos trópicos e seu clima, uma investigação sobre o que o artista chama de “vocabulário dos trópicos que, historicamente, por centenas e milhares de anos, sempre significou que as pessoas sabem como lidar com o calor” (CHAN, 2024). Chan, afirma, assim, sua recusa de que os trópicos possam ser inabitáveis diante das cada vez mais frequentes ondas de calor, preferindo pensar que os trópicos são um lugar onde as pessoas adquirem conhecimento ao lidar com o calor e com situações climáticas extremas.

A montagem começa com vídeos de festa e dança, mas logo em seguida vemos reproduções 3D de Aristóteles e um mapa, enquanto escutamos um áudio que nos informa sobre como tal filósofo entendia o celestial e o terrestre, sendo o último composto pela terra, a lua e o espaço entremeio. Daí, temos um corte repentino para a imagem de uma pessoa passeando de *jet ski* na tela direita, enquanto na tela esquerda vemos a inserção gráfica *Torrid Zone* por cima de um mapa com uma divisão do globo terrestre por zonas climáticas. Em seguida, entra um vídeo, com características de documentário, em que escutamos uma pessoa falar

As convulsões do fim do império. Um colonizador relutante perdendo suas terras. O sol havia se posto para descansar. Era a hora em que a terra e o povo se despediam do império. Oh, este trópico. Que lugar táctil. O sol que não se pode ignorar. Sua respiração pesada como nossa selva densa. Impenetrável. Esta floresta chamada *jungle*, vinda do sânscrito *jangala*. Uma majestade além do vocabulário inglês. Nomeada e renomeada. Eles chamavam nossa natureza de mágica. (CHAN, 2021)

Após isso, as telas ficam escuras. Quando as imagens voltam, vemos novamente o título do vídeo, agora sobreposto a diferentes cartazes representando a Jamaica, fragmentos de videoclipes, *vlogs*, imagens de bancos de dados de pessoas pulando de uma rocha para o mar, pinturas históricas representando povos colonizados, filmes hollywoodianos, capas de quadrinhos, noticiários sobre furacões e tempestades tropicais,

imagens de satélite, depoimentos de pessoas afetadas por desastres, cores quentes ocupando toda a tela, etc.

Em seguida, vemos o recital da poesia *Tropical Depression*, de Sarah McCauley, que explora temas de trauma intergeracional, resistência feminina e a relação simbólica entre mulheres e forças naturais destrutivas, como furacões. A poesia, lida em uma tela e graficamente inserida em outra, ressignifica o conceito de tempestades tropicais como uma forma de poder feminino e herança ancestral, onde a destruição não é apenas caos, mas um ato de reivindicação e sobrevivência. A narrativa acompanha gerações de mulheres que desafiaram normas patriarcais, sendo chamadas de bruxas por sua independência e força, e culmina na poeta reconhecendo sua própria luta emocional (a "depressão tropical") como parte dessa continuidade histórica.

Após o recital, Chan coloca uma música de Marina Lima ao fundo, enquanto vemos o trecho de um documentário que menciona artistas indonésios que viajaram juntos pelo país em 1952 e que foram fundamentais para o desenvolvimento do Nanyang Style, um movimento que mesclava influências ocidentais com temáticas e técnicas do sudeste asiático.

O vídeo segue, assim, fluindo entre diferentes regimes de imagem, abordando os trópicos como berço e museu de espécies, local de ampla variedade de plantas psicoativas e psicodélicas, marcado por criatividade arquitetônica no que concerne a circulação do vento, local de projeção de futuro a partir de experiências de urbanismo como os jardins de Singapura ou a entrada da Índia como uma potência de exploração espacial (o que conduz o vídeo para imagens de colonialismo do passado sobrepostas a imagens que pensam o futuro da exploração espacial), performances de *djs* do sul global transmitidas no Youtube em meio a florestas, etc.

A partir do que compartilha o artista em entrevista, fica evidente tais associações como uma crítica a apropriação (atual e futura) de uma estética tropical do sul global pelo norte global

"[...] Há um certo tipo de inteligência ou criatividade nos trópicos e no mundo em desenvolvimento que falta ao Ocidente. [...] 'A necessidade é a mãe da invenção.' [...] Uma das razões para criar *Heat Waves* é que essas ideias estão sendo apropriadas. Por exemplo, empresas farmacêuticas [...] enviam antropólogos a comunidades tropicais para identificar plantas medicinais e depois patenteá-las, impedindo as próprias comunidades de usá-las. [...] Isso ocorre em outras indústrias, como na música pop, onde gêneros latinos entram no mainstream americano. [...] Essas estéticas vêm da relação com o calor. [...] Com o mundo aquecendo, o Ocidente começará a reivindicá-las ainda mais.

[...] *Heat Waves* funciona como um marco, afirmando que essas influências têm uma origem." (CHAN, 2024)

As poucas imagens presentes no vídeo e que foram produzidas pelo próprio artista são primeiros planos de pessoas falando sobre o sol em um sentido místico, de modo breve, depois da metade do vídeo.

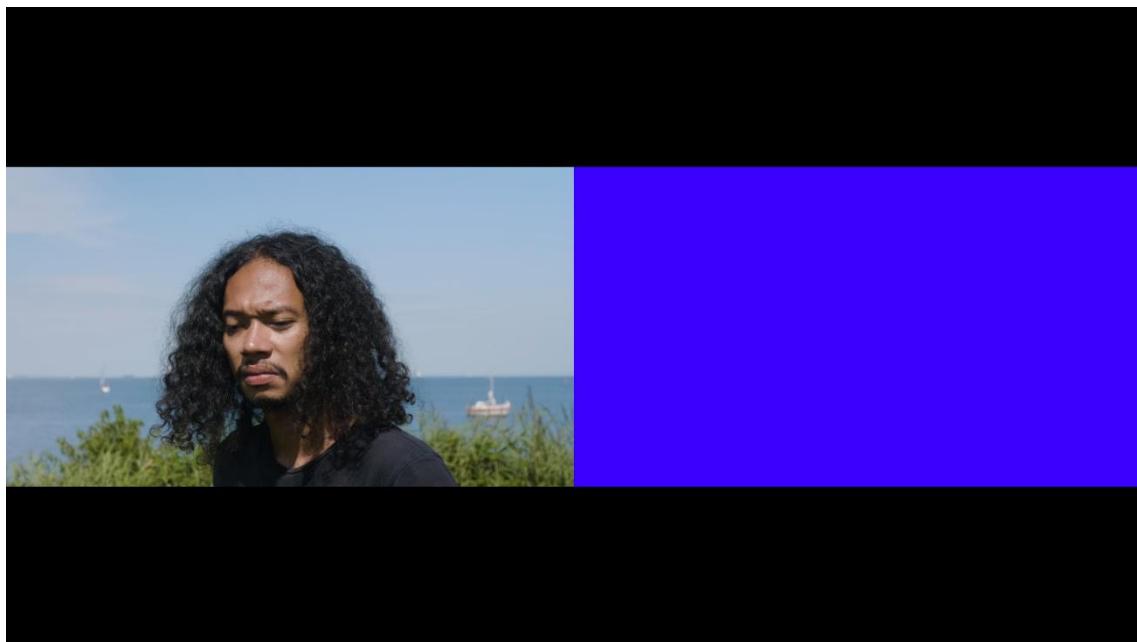


FIGURA 5 – Still de Heat Waves

Tais cenas trazem uma indicação de um trabalho subsequente do artista que circulou no formato de vídeo, mas que foi apresentado em São Paulo como parte de uma *lecture-performance*. Sobre esse meio de apresentação no campo das artes, podemos dizer que tem sido praticado desde os anos 1960 e coincide com a academicização e institucionalização das artes, tornando-se uma prática que ajuda a “imaginar como o conhecimento pode ser produzido e disseminado fora da academia: dentro de outros tipos de instituição, para além das formas de comunicação autorizadas e através de modos corporificados de performatividade’ (FIRUNTS, 2016, p. 19). Os artistas jogam com o caráter acadêmico da leitura de um texto de modo híbrido, combinando uma apresentação funcional com performance artística,

Baseia-se em métodos históricos, mas, ao mesmo tempo, reflete sobre o papel da arte em nosso mundo. Ao fazer isso, desafia noções convencionais de produção de conhecimento, comunicação e crítica. Devido à sua evolução, a lecture performance, enquanto meio de apresentação, disseminação e tratamento discursivo de questões e posicionamentos contemporâneos, deixou de ser uma prática restrita aos artistas, sendo também adotada por críticos de

arte, historiadores da arte e teóricos da arte no contexto acadêmico. (DELBECKE, 2017, p. 74-75; tradução nossa)

O texto performado por Kent Chan em São Paulo entrelaça mitologia, ciência, mudanças climáticas, geopolítica e filosofia com um caráter performático e poético. Há um fluxo cíclico de ideias, reforçando a relação entre passado, presente e futuro, bem como a interconectividade entre tudo aquilo que existe na terra e no universo que orbita. Chan parte de mitologias solares para refletir sobre o papel do sol na história humana, de referências científicas para reforçar a noção do tempo em escalas cósmicas e climáticas, de metáforas e paradoxos para desafiar interpretações lineares da história.

O sol é a peça central do texto, representando as funções de divindade - em deuses como Arne (hindu), Amaterasu (xintoísta), Inti (inca) e Ra (egípcio) -, de fonte de vida na sua importância para a agricultura e diferentes civilizações, e de força da terra transformadora, considerando as mutações históricas da relação humana com tal estrela, sendo um exemplo atual o seu uso em parques solares como fonte de energia.

O texto menciona também como os trópicos estão se expandindo, um fenômeno observado no aquecimento global. Através de uma abordagem ficcional, ele apresenta pessoas que seriam refugiados climáticos do sul global habitantes das futuras florestas tropicais da Europa e que, juntos, constituem ordens solares. Ele sugere, assim que, conforme os trópicos avançam, uma nova organização social emergirá, composta por migrantes climáticos e populações que aprenderam a viver em harmonia com o sol.

O artista apresenta, durante a performance, como a relação entre os trópicos e as mudanças climáticas pode mudar ao longo do tempo. Ele menciona que, no passado, florestas semi-tropicais existiam perto do Polo Norte, sugerindo que os climas podem se deslocar geograficamente. No entanto, como também apresentado em Heat Waves (2021), ele expõe achar difícil imaginar um futuro em que os próprios trópicos se tornem inhabitáveis, apesar do risco do aumento da umidade extrema. Como afirmado no texto, os trópicos possuem um *vocabulário próprio* de adaptação ao calor, exemplificado na arquitetura tropical, que prioriza ventilação e circulação de ar. Ele rejeita, assim, a ideia de inhabitabilidade, preferindo vê-los como um espaço de aprendizado e resiliência diante de condições climáticas extremas.

O texto destaca, ainda, a importância da recursividade nas relações dos humanos com as forças da terra. O sol, em sua abundância e generosidade, traria em si mesmo uma contraposição ao extrativismo da economia capitalista – “o sol oferece sua energia sem

esperar algo em troca” – um contraste com os sistemas capitalistas que dependem de exploração e acumulação.

As ordens solares ficcionais apresentadas, assim, são compostas por pessoas que adotaram um modo de vida baseado na abundância e na generosidade do sol, em uma virada de mentalidade no que concerne a concepção capitalista de mundo baseada na extração e na escassez. Isso se reflete na ideia de “*gifting*” (dar sem esperar algo em troca), que aparece na relação entre fazendas solares (grandes parques infraestruturais de captação de energia solar) e agricultores.



FIGURA 6 – Registro da performance Solar Orders na 22º Bienal Sesc_Videobrasil

No final da performance, o artista e a *dj* realizam um gesto corporal que evoca a ideia de eclipse – ressaltando que o eclipse foi visto por diversas sociedades como um evento ameaçador, algo que deveria ser combatido com sons e cantos. Esse simbolismo é resgatado para sugerir que a humanidade ainda busca formas de dialogar com o sol. Eclipsando, Chan lança a provocação “*seja como o sol*”, propondo um ideal de vida onde se doa sem esperar reciprocidade – uma inversão dos princípios econômicos tradicionais. Logo em seguida, fala para Dj Hainy – aí apresentada como uma integrante de ordem solar, refugiada climática - “*Deixe a música soar*” - como um convite para agir – como se a música fosse uma resposta ativa ao colapso climático e às mudanças globais.

Dessa forma, as práticas artísticas de Chan na Bienal Sesc_Videobrasil não apenas refletem sobre a crise climática, mas também desestabilizam narrativas hegemônicas que historicamente subalternizaram os trópicos e seus saberes. Ao resgatar e reinscrever esses territórios como espaços de conhecimento e agência, essas obras operam em uma

perspectiva decolonial, deslocando a centralidade das leituras ocidentais da crise ambiental e reivindicando perspectivas situadas, enraizadas nos contextos e modos de vida que já há séculos lidam com a instabilidade climática.

No caso de Kent Chan, sua abordagem sugere que a crise climática não deve ser pensada apenas como um fenômeno global e abstrato, mas sim como um campo de disputa política e histórica, profundamente marcado por desigualdades geopolíticas e pela continuidade do extrativismo colonial. *Heat Waves* e *Solar Orders* propõem espaços imaginativos que rompem com a lógica do colapso inevitável, enfatizando formas de resistência, adaptação e produção de futuro desde os trópicos. Ao destacar como esses territórios sempre desenvolveram formas de lidar com o calor e suas transformações, Chan não apenas desafia os enquadramentos ocidentais da crise ambiental, mas também propõe um horizonte de justiça climática que passa pelo reconhecimento da interdependência planetária e da necessidade de redistribuir o sensível, o conhecimento e os recursos de forma equitativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras apresentadas e brevemente analisadas neste texto demonstram que a crise climática, longe de ser uma abstração globalizada e desterritorializada, deve ser compreendida a partir de experiências situadas, enraizadas nas realidades materiais e históricas específicas de cada território. Ao rejeitarem narrativas catastróficas que frequentemente desempoderam indivíduos e comunidades ao retratar o colapso ambiental como um fenômeno inevitável, essas práticas artísticas reafirmam a possibilidade de agência diante da crise e reivindicam um olhar crítico sobre as relações desiguais que estruturam a distribuição dos impactos climáticos. Produzidas a partir do Sul Global, elas deslocam o eixo dominante das representações sobre a crise climática, tradicionalmente centradas na experiência do Norte Global, ao trazer para o debate perspectivas que articulam colonialismo, extrativismo e resistência sociopolítica. A partir dessa posição geopolítica específica (que é o recorte de seleção da própria Bienal Sesc_Videobrasil), esses trabalhos não apenas abordam a devastação ambiental, mas também evidenciam como as infraestruturas tecnológicas contemporâneas – responsáveis por mediar e representar a crise – são constituídas por dinâmicas de exploração material e territorial, tal como analisado por Jussi Parikka e Nicole Starosielski.

A intersecção entre ecologia e tecnologia, tematizada em obras como *Mulika*, permite um deslocamento da compreensão das mídias digitais como fenômenos imateriais

para uma perspectiva que as reconhece como profundamente enraizadas em processos geológicos e políticos. Ao mesmo tempo, essas produções artísticas expandem os modos de comunicação da crise climática, não apenas informando sobre seus impactos, mas convocando experiências sensoriais e afetivas que ampliam as possibilidades de engajamento, tal como discutido por Julie Doyle em seus estudos sobre a mediação das mudanças climáticas. A evocação do conceito de solastalgia, entendido como a angústia psíquica e emocional diante da destruição do ambiente familiar, reforça a importância dessas obras como dispositivos de percepção e elaboração subjetiva da crise, permitindo que aspectos muitas vezes negligenciados nas abordagens científicas e midiáticas sejam experienciados de forma mais direta.

Embora o alcance das artes visuais ainda seja restrito a determinados circuitos e públicos, o potencial dessas produções reside na sua capacidade de formular novos imaginários e de propor alternativas sensíveis e críticas aos imaginários predominantes da crise climática.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Glenn. **Earth Emotions: New Words for a New World**. Ithaca: Cornell University Press, 2019.

BELLWOOD-HOWARD, Imogen; TAYLOR, Peter; DOYLE, Julie; NIANG, Aminata; NDIAYE, Haoussa; SOW, Fatoumata; SOUNTOURA, Lansine. **Citizen Voice and the Arts: Opportunities and Challenges for Citizen–Policy Engagement on Environmental Issues in Sahelian West Africa**. Brighton, UK. 63 p. 2022. Disponível em: <https://research.brighton.ac.uk/en/publications/citizen-voice-and-the-arts-opportunities-and-challenges-for-citiz>. Acesso em 15 fev. 2025.

BOETTGER, Susan. "Ways of Saying: Rhetorical Strategies of Environmentalist Imaging." In: DEMOS, T.J.; SCOTT, Emily Eliza; BANERJEE, Subhankar, eds. **Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change**, p. 252-262. 2021.

BORGES, Guilherme. Calor não dá trégua: quarta onda de calor se instala no Brasil. ClimaTempo, São Paulo, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://www.climatempo.com.br/noticia/calor/calor-nao-da-tregua-quarta-onda-de-calor-se-instala-no-brasil>. Acesso em: 23 fev. 2025.

CHAN, Kent. **Heat Waves**. [S.l.]: [s.n.], 2021. 1 vídeo (22 min).

CHAN, Kent. Entrevista concedida a **Foundwork Dialogues**. Entrevistador Christopher Ray Perez. *Foundwork*, [s.l.], 2024. Disponível em: <https://foundwork.art/dialogues/kent-chan>. Acesso em 23 fev. 2025

DOYLE, Julie. "Where has all the oil gone? BP branding and the discursive elimination of climate change risk." **Culture, environment and ecopolitics**, Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 200-225.

DOYLE, J.; FARRELL, N.; GOODMAN, M. Celebrities and climate change: history, politics and the promise of emotional witness. In: **NISBET, M.** (Org.). **The Oxford Encyclopedia of Climate Change Communication**. Oxford: Oxford University Press, 2018. ISBN 9780190498986. Disponível em: <https://centaur.reading.ac.uk/75631/>. Acesso em: [18 fev. 2024]

DOYLE, Julie. "Imaginative engagements: Critical reflections on visual arts and climate change." In: **Art, theory and practice in the Anthropocene**. Vernon Press, 2019.

DOYLE, Julie. "Creative communication approaches to youth climate engagement: Using speculative fiction and participatory play to facilitate young people's multidimensional engagement with climate change." **International Journal of Communication**, v. 14, p. 2749-2772, 2020.

DELBECKE, Jasper. "The lecture-performance, where science and art intertwine." **THEATRE ABOUT SCIENCE. THEORY AND PRACTICE**, 2023, p. 8.

DRAGONA, Daphne. **Commoning the commons: Revisiting the Role of Art in Times of Crisis**. In: SOLLFRANK, Cornelia; STALDER, Felix; NIEERBERGER, Shusha. **Aesthetics of the Commons**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

du PREEZ, Amanda. "Between Eco-Anxiety and Solastalgia: Aspirational and Exiled Astronaut Eco-Imaginaries." **Environmental Communication**, v. 19, n. 1, p. 12-28, 2024.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. "O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente." **Imagofagia**, v. 17, p. 402-424, 2018.

FIRUNTS, Mashinka. Staging professionalization: lecture-performances and para-institutional pedagogies, from the postwar to the present. **Performance Research**, v. 21, n. 6, p. 19-25, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1240924>.

EDWARDS, D. M.; COLLINS, T. M.; GOTO, R. "An Arts-Led Dialogue to Elicit Shared, Plural and Cultural Values of Ecosystems." **Ecosystem Services**, v. 21, pt. B, p. 319–28, 2016. DOI: 10.1016/j.ecoser.2016.09.018.

Festival des Cinémas d'Afrique du Pays d'Apt. Rencontre#3 avec Beru Tessema et Maisha Maene 2023. Youtube. 21 nov. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MupXAxyMQmE>. Acesso em 23 fev. 2025

IPCC. Climate Change 2023: Synthesis Report, Summary for Policymakers. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. CORE WRITING TEAM, H. Lee and J. Romero (eds.). IPCC, Geneva, Switzerland, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/sirene/publicacoes/relatorios-do-ipcc/arquivos/pdf/copy_of_IPCC_Longer_Report_2023_Portugues.pdf. Acesso em: 10 mar. 2024.

GOLONU, B. "Activism Rooted in Tradition." **Third Text**, v. 27, n. 1, p. 54–64, 2013. DOI: 10.1080/09528822.2013.752204.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

LARKIN, Brian. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure." In: **The Promise of Infrastructure**. Durham: Duke University Press, 2018. p. 175-202.

MAENE, Maisha. **Mulika**. [S.l.]: [s.n.], 2022. 1 curta-metragem (14 min)

MITCHELL, W. J. T. "The future of the image: Rancière's road not taken." **Culture, Theory and Critique**, v. 50, n. 2-3, p. 133-144, 2009. DOI: 10.1080/14735780903240091.

PARIKKA, Jussi. **A Geology of Media** (Vol. 46). Minneapolis: U of Minnesota Press, 2015.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REUTERS. 7.000 mortos desde janeiro em confrontos na República Democrática do Congo, afirma primeiro-ministro do Congo. **Reuters**, 24 fev. 2025. Disponível em: <https://www.reuters.com/world/africa/7000-killed-since-january-fighting-drc-says-congo-prime-minister-2025-02-24/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

SCHNEIDER, Birgit. "Sublime Aesthetics in the Era of Climate Crisis?: A Critique." In: **The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change**. Routledge, 2021. p. 263-273.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

STAROSIELSKI, Nicole. **Media Hot and Cold**. Durham: Duke University Press, 2021.

STEYERL, Hito. **Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War**. London: Verso Books, 2017

TYSZCZUK, R.; SMITH, J. "Culture and Climate Change Scenarios: The Role and Potential of the Arts and Humanities in Responding to the '1.5 Degrees Target'."

Current Opinion in Environmental Sustainability, v. 31, p. 56–64, 2018. DOI: 10.1016/j.cosust.2017.12.007.

VIDEOBRASIL. **22º Bienal Sesc_Videobrasil. A memória é uma ilha de edição**. São Paulo: Sesc São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2023.

YOUTUBE. **Rencontre#3 avec Beru Tessema et Maisha Maene**. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/MupXAxyMQmE?si=cmQPd7RU1-60WAih>. Acesso em: 24 fev. 2025.