

Teatro ao vídeo: algumas imagens

Theatre on video: some images

Dndo. Hélder de Moraes
Pernambuco Agostini de
Matos – PPGF -UFRJ.

Bolsista CNPq.

helderagostini@globo.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7614-560X>

Data de recebimento: 22/09/2020

Data de aceite: 14/10/2020

É bem verdade que diferentemente do cinema, da literatura e da fotografia, por exemplo, o teatro é uma prática artística que ocorre ao vivo. Certa vez foi perguntado a um ator o que o fazia ir ao teatro tantas vezes por semana apresentar a “mesma” peça. Não retomaremos aqui sua resposta, sequer problematizaremos a questão, mas a provocação não deixa de denotar, em amplo sentido, a condição da convivialidade teatral, que, além da fisicalidade característica que envolve a reunião no espaço-tempo, ativa-se na singularidade do momento teatral, algo da ordem sensível da experiência, que se deixaria, talvez, descrever, entre o coeficiente artístico de Duchamp e a suspensão do estado estético para Schiller. Mas ao ressaltar esta condição ao vivo, não pretendemos afirmar uma propriedade distintiva do teatro em relação às outras artes. Tampouco afirmar sua natureza. Trata-se, em contrapartida, de pensar a deriva forçada da produção teatral atual, uma deriva do “ao vivo” para o “ao vídeo”.

Esse jogo de expressões não ambiciona nomear nada de novo, embora a situação atual não seja nada ordinária. Também não faz referência imediata à ampla relação entre teatro e vídeo que instiga práticas e investigações artísticas no contexto da inscrição da imagem virtual na cena teatral. Pretende, antes, assinalar com o simples jogo entre as expressões “ao vivo”/“ao vídeo” o movimento pelo qual fazeres teatrais migram em direção às telas atualmente, durante o confinamento social, operação inevitável, que, para o que aqui nos interessa, traz consigo um potencial imagético. Pode, assim, a encenação manter-se ao vivo por vídeo ou ser filmada e difundida em seguida; em todo caso, não há co-presença espacial. Da fisicalidade palco-público para a virtualidade tela-público, questionamo-nos: como, nas condições atuais, tem-se desdobrado a cena teatral?

A questão é ampla em demasia. Muitas são as obras desde então. Trataremos de duas realizadas no início do confinamento social. Para o que aqui nos ocupa, pensaremos o teatro ao vídeo sob a perspectiva da audiovisualidade, o que descarta, de antemão, qualquer purismo teatral, assim como libera, também, de saída, o flerte e a mistura entre os suportes¹. Quero dizer com isso que o movimento do teatro para as telas é diretamente atravessado pela multiplicidade de feixes inventivos e de composição visual-verbal-sonora, prestando-se com pujança ao campo das imagens: à luz, sobretudo, dos usos da voz/corpo, da escrita (texto, texturas e contextos) e dos diversos aparatos técnicos em meio aos quais projetam-se as criações, a teatralidade atrela-se com mais ou menos densidade, por exemplo, à prática vocal da dublagem e do radialismo, à performance literária e discursiva ou à dança e fisicalidade, enfim, aos distintos meios de operação imagética.

Não se trata, portanto, de compreender o desvio ao vivo/ao vídeo na esteira de uma conversão entre suportes particulares, de marcar a impossibilidade essencial da teatralidade uma vez apartada da convivialidade, ou de inscrevê-la num sistema de hierarquização das artes entre si; não se trata, tampouco, de afirmar a inauguração de algo absolutamente novo (ou ao contrário, como se as obras atuais se reduzissem à lacuna aberta pelo distanciamento social), senão de pensar os jogos da cena e como ela mesma se constitui na intensidade de imagens singulares na rede. Nesse sentido, entenderemos, por ora, com o benefício da amplitude potencial, o teatro ao vídeo como processo cênico com câmera(s) entre jogo e expectativa, tomando a “vídeo-criação” como lugar privilegiado de práticas flutuantes cuja identidade é ela mesma uma problemática inerente a tal fazer-artístico (DUBOIS, 2004).

Pensar a composição cênica no contexto atual significa levar em conta a condição estética que se desdobra do uso de meios plurais de criação de imagem. Condição tal que não se restringe aos meios materiais. A mistura entre as artes é “ideal antes de ser real”, diz Rancière (2003, p. 52), referindo-se à literatura no século XIX: “(...) desde 1830, Balzac povoava seus romances de quadros holandeses, e Victor Hugo transformava um livro em catedral ou uma catedral em livro” (RANCIERE, 2003, p.53). Ao passo que a relação entre as diferentes práticas de arte também considera reflexos mais ou menos explícitos, como aponta Aderbal em sua conferência “Romance-em-cena: questão de gênero” (2018), por exemplo, ressaltando que a invenção do cinema teria ofertado uma contribuição indireta e efetiva ao teatro, na medida em que este investiria, doravante, no potencial de imaginação para além dos limites físicos do palco. Potência de ficção que consiste em forjar modos de legibilidade e enunciação, de apreensão dos eventos e das formas de visibilidade. As imagens traçam coordenadas de alteração do perceptível e de sua apresentação sensível. Sem que se submeta à linguagem e sem que dela prescindia, mas justamente, operando na multiplicidade irresoluta desta articulação, a imagem plasma capacidades da experiência sensível e a isto concerne seu teor estético (RANCIERE, 2005).

Frequência 20.20

Frequência 20.20, na ronda do momento, é o espetáculo de Grace Passô apresentado na rede, no canal Sesc SP, durante o período de distanciamento social. A atriz, dramaturga e encenadora compõe uma peça rádio-teatral na qual revisita trechos de obras próprias, criadas nas duas últimas décadas e às quais afirma permanecer ligada ainda em 2020.

A saudade do teatro é anunciada logo no início do programa radiofônico embalado por um brega-funk (ritmo popular midiático de Pernambuco eferescente nesta década, que mistura o brega jovem com o ritmo carioca): “Ai que saudade de um palco, né, minha filha? De coxia, barulho de público, uma rotunda, hum, um cicloramazinho!”. A premissa se lança entre as idas e vindas da vinheta “Frequência 20.20. Na ronda do momento.”, e trata-se do seguinte: a apresentação consiste em falar pedaços de peças escritas pela própria autora, compor um “documento teatral”. As peças que dão base ao programa são: *Preto* (2017), escrita com

1 As evidentes diferenças materiais intrínsecas à noção de audiovisual, no que compete tanto ao cinema quanto ao vídeo e ao teatro, não impedem, a nosso ver, que seja uma noção profícua para abordar a sensibilidade comum em jogo nestes fazeres. Ao contrário, seja literária, cinematográfica ou teatral, a audiovisualidade é uma relação inerente à arte das imagens e de seus arranjos de visibilidade entre o visual e o dizível.

Márcio Abreu e Nadjá Naira, *Por Elise* (2005) e *Mata teu pai* (2017). Este tríptico documental, que se debruça, de certa maneira, sobre documentos teatrais (não seriam os textos teatrais, em certa medida, documentos que pedem para ser encantados?) compõe-se, precisamente, de um texto que é uma espécie de ode ao fogo preto, em seguida, de uma mulher que há alguns anos plantou um simples pé de abacate no quintal de casa e é capaz de contar histórias e narrar à vizinhança, e, por fim, do momento em que uma mãe, sob o signo de Medeia, se vinga do pai de suas filhas contra as mesmas.

A evidente disparidade das situações não é uma simples extravagância poética. Por um lado, há que se destacar o gesto que retoma os fragmentos da própria obra como matéria mesma do espetáculo; ele traz consigo, evidentemente, uma dimensão curatorial. Voltar a elas é necessariamente revê-las de um outro modo, criar laços que lhes são mais ou menos estranhos, montá-los lado a lado. Neste sentido, não é apenas uma obra sobre escutar de novo mas, mais precisamente, sobre escutar a “ronda do momento”.

A intensidade literária é uma tônica dos trechos em questão. Repleta de visualidade e apelo rítmico, a escrita convoca o prazer da escuta e funda na oralidade seu impulso. A simplicidade da proposta é contundente: tecer imagens, fazer figuras, contar histórias. No caso, a partir de algumas lembranças e fragmentos teatrais que não se aprofundam nas histórias originais mas de certa forma pincelam os temas das obras revisitadas. A palavra dramática é impressa no âmbito radiofônico e a arte consiste em falar, no mínimo, duas vezes: na materialidade do som e no jogo das ideias sugeridas. As situações cênicas e a performance vocal requisitam a escuta atenta do ouvinte tanto quanto lhes suscita imagens pregnantes.

Mas antes de encenar as passagens em foco, a radialista conversa, por meio de ligações telefônicas, com colegas que participaram das obras revisitadas, pedindo que cada um compartilhe uma memória, ou uma imagem, que lhes tenha marcado na realização destes projetos. Num misto de evocação do teatro que não se pode viver durante o confinamento e de expansão da teatralidade para o convívio que os aparatos permitem encenar atualmente, a peça se desdobra como uma rememoração coletiva; rememoração que é, ela mesma, um processo de encenação, uma condensação da experiência coletiva.

O dialogismo das imagens compartilhadas cria contraste em relação à elaboração literária performada pela atriz, que investe nas qualidades vocais de locução, na energia poética e no uso de artefatos manipulados e regulados em cena para performar os fragmentos das peças revisitadas. Se o investimento poético em partituras sonoras e na palavra literária posta em obra é, também, o que se articula na comunidade de memórias, a mudança do registro entre mediação e encenação promove relevância dramatúrgica.

Estes contrastes reafirmam, de uma maneira ou de outra, que falar de teatro é, em *Frequência 20.20*, fazê-lo. Computador, celular, mesa de som, caixa de som, mas também luz de abajur, uma pequena vela e fotos impressas que são expostas à mão somam-se ao radialismo dramatúrgico, cuja primazia sonora é sustentada pelo vídeo estático em que vemos a atriz sentada em meios aos dispositivos. Entre eles, emprega reiterados efeitos de eco e reverberação ao exaltar o “fogo capaz de incendiar qualquer gesto que o apague” (Figura 1).

Figura 1: Grace Passô.

Fonte: Frequência 20.20.

A trilha sonora de Mahal Pita privilegia a paisagem eletrônica e o tom ritualístico. Destaca-se, além do brega-funk inicial, a produção de atmosferas sonoras que acompanham os excertos enunciados pela atriz, ora como composição de espaço subjetivo, ora como sons de situação. Entre os balbucios de uma prece ininterrupta, em língua não-reconhecida, ao som de fundo com o qual se integra a prosa a respeito da busca obstinada pelo “fogo preto” (trecho do espetáculo *Preto*), as notações eletrônicas que dão o tom grave da encenação de um trecho da peça *Mata Teu Pai*, no momento específico em que a personagem vai, “como Medeia”, ao quarto das filhas, e os sons de cachorros latindo “na rua de minha própria casa”, na cena de *Por Elise*, a presença sonora é crucial. A heterogeneidade destes empregos envolve qualidades vibratórias decisivas; ora como ambiência, ora como signo sonoro, constitui além da presença diegética a textualidade de segunda ordem às quais se vincula a vocalização dramática da atriz.

Movimentos de luz, por sua vez, pontuam os momentos visuais do quadro fixo que se estende por toda a obra, composto majoritariamente na dualidade vermelho e azul, no qual a atriz-D.J., no interior de um quarto, como um estúdio particular, monta seu campo sonoro. O impulso poético é elaborado, sobretudo, pela vocalidade, ritmo e concretização da palavra, assim como pela ênfase em frases que sustentam a tensão cênica, como “cuidado com o que planta no mundo, né? Cuidado com o que toca.”, “gostaria que a natureza fosse mais doce” e ainda, “Tem bala aqui ó, de leite e de dor”.

Este documento teatral constitui-se como historicidade de uma voz. Marca-se, no mínimo, de duas maneiras consideráveis. Por um lado, pela teatralidade radiofônica que investe neste trânsito entre uma cena e outra, o radialismo e a performance teatral-literária. Mas também, esta frequência consiste em materializar um registro a partir de um gesto curatorial, tornando indissociáveis reflexividade e criação.

SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra

Ao som de *For India*, um forró-jazz-indiano de João Bittencourt e Nishant Shekar, vemos o encontro de duas paredes brancas, ali onde se forma a quina de um cômodo, possivelmente da sala de um apartamento. Do limite inferior da imagem fixa, o que parece ser o chão da sala, surge Mariana Lima. Opa. Sob ligeiro susto, o que parecia ser o chão é, na verdade, o tampo de uma mesa sob a qual a conferencista recuperava seu isqueiro. Muito bem. A música, que conjuga melodia indiana (*Raag Bhairav*) com zabumba, sanfona e triângulo, silencia-se lentamente em seu dinamismo enquanto a palestrante se desculpa pelos isqueiros que já tomou emprestado e com eles ficou, e também pelos que já deixou. Afirmar ser, ele mesmo, o isqueiro que lhe fora dado há muito tempo, com nome e número (a identidade do fogo?) e que acabara de reaver sob a mesa, uma pessoa: “Que não está naquele plano”, afirma a palestrante, mas que está ali.

Alguns estranhamentos marcam *SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra*, obra atuada e escrita por Mariana Lima; o solo, que é uma aula-performance, ou peça-conferência, oscila entre exposição, relato e divagação, e prospera nessa ambiguidade.

Poderíamos dividi-la em três momentos, cada qual em um cenário diferente no interior do apartamento em que se desenrola a apresentação, sendo eles uma sala com uma mesa, em seguida um espaço interior repleto de plantas e, finalmente, uma cozinha. Decupa-se assim a “conferência para a terra”. Mas dividi-la seria de certa forma rasgá-la a contragosto: “Sim, cérebro, coração”. Quando/onde foi que o cérebro e o coração puderam se separar em alma e carne?

Não é evidente o contexto inicial em que a performer surge debaixo da mesa. A espacialidade indefinida, (as cores de “laboratório” do vídeo branco-azulado remetem a salas científicas ou ambientes hospitalares) em seguida ambientizada por projeções visuais que acompanham a sua fala clara dirigida ao público/câmera (palavras, fotos e arquivos são dispostos na parede sem uma convergência direta com o que é dito), esta indeterminação inicial cria, gradativamente, a situação da exibição: “A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até que se encontre um elemento de colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante”, diz a performer, citando Hilda Hilst, que compara o ato de escrever ao neutrino, partícula subatômica que “não tem carga elétrica nem campo magnético”, mas que aparece por colisão. O contexto da exposição vai se animando com a exposição de um contexto gradativamente encadeado na reunião de ideias aparentemente desarticuladas.

Sim, eis que com preciso destaque, a atriz nos apresenta o cérebro, este órgão que nos permite, por exemplo, pensar, simbolizar, crer e transmitir cultura. Trata-se de ver o seu corpo, o corpo do órgão cerebral. “O que nos singulariza? A memória? Se a memória ela mesma não é fixa, por que o seriam as identidades? Se trocarmos de cérebro trocamos identidades?”, evoca a performer-palestrante, com um grande molde do cérebro nas mãos, ao ressaltar a plasticidade neuronal e algumas questões às quais não podem se furtar as ciências de ponta e os debates da bioética a respeito das potenciais intervenções propiciadas pelo desenvolvimento científico no corpo humano.

Damo-nos conta de que a simplicidade cênica faz parte de uma poética delicada: costurar ciência e teatro através de um *sentipensar*², no compartilhamento de um saber aliado à potência de narração. A performer relata cuidadosamente uma cirurgia de traumatismo craniano, experiência vivida no âmbito de sua residência médica, período de especialização da formação em medicina. Esse movimento é emblemático: da memória como tema expositivo, como dado das capacidades cerebrais da qual nos fala a palestrante, à memória como motivo da atuação cênica (o relato bruto do contato com o cérebro de um menino submetido à cirurgia craniana), da memória voluntária à encenação de uma memória involuntária configura-se o trânsito como-

2 “El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1984) indica que los términos sentipensar y sentipensamiento constituyen el principio de vida de las comunidades de la costa caribeña colombiana que viven en cuencas de río y pantanos. Implican el arte de vivir y pensar con el corazón y con la mente. El escritor uruguayo Eduardo Galeano popularizó el término sentipensamiento como la capacidad de las clases populares de no separar la mente del cuerpo, y la razón de la emoción”. (ESCOBAR, 2015, p. 14)

vente entre exposição e “narrativização”. É neste contexto que a mistura de citações, informações científicas e recordações constitui este princípio compósito, “um possível começo”.

Mas esse começo possível não é simplesmente o início, senão o meio mesmo do desdobramento cênico. A articulação entre elementos diversos (uso de projeções, objetos como isqueiro, cinzeiro, pedra, óculos, caneca, pequeno reservatório transparente...) conduz uma flutuação imbricada entre texto, gestos e objetos, produzindo uma condição múltipla de atenção/expectação. Elabora-se, para tanto, uma minuciosa co-implicação entre as falas da palestrante-performer e as simples ações que realiza concomitantemente, o que promove ao mesmo tempo a sensação de um aparecimento constante de formas e uma presentificação das mesmas no ritmo do relato. O manuseio constante de objetos (limpar os óculos, trocar a caneca de lugar, guardar o isqueiro”), as projeções ao fundo e os endereçamentos múltiplos da fala (que relata percepções singulares e experiências profissionais) desdobram a conferência não em didatismo, mas no sentido de configurar uma paisagem e ao mesmo tempo seu passeio (Figura 2).

Figura 2: Mariana Lima.



Fonte: SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra.

Isto consiste numa poética de tração. Os pequenos gestos parecem conter o próprio avanço, no duplo sentido do termo, a saber, o de “trazer consigo” e “contenção”. Ao mesmo tempo que comporta, retém. Seja a ação contendo a fala, ou, inversamente, a ideia contendo o gesto, seja a própria fala contendo-se entre ideias múltiplas que se engatam não em sucessão, mas em desvios contínuos, trata-se de ativar o espaço palpável da palestra e ficcional da performance tanto pela articulação de modos variados de discurso (relato e ciência, memória e informação, descrição e citação) quanto pela porosidade entre instalação e mobilidade, pensamento e corpo, mostraçã e atravessamento. Promove-se, assim, circulação e movimento constantes entre regimes distintos do visual e do verbal, o que impede a fixação em um modo único de imagem.

Esse efeito não é predominante, no entanto, na segunda parte da obra, embora a variação textual seja, também, uma constante. O laboratório de outrora é agora um jardim interior e a atriz está instalada em uma cadeira de praia entre as diversas plantas ali dispostas.

Não é incomum entre os profissionais da saúde o compartilhamento de casos médicos. Trocam informações a respeito de situações singulares de adoecimento e tratamento, elencam complicações, discutem anamneses, noticiam desenvolvimentos atípicos e distorções protocolares. *Cérebro-coração* se embrenha neste contexto. Mas o faz não na perspectiva técnica ou especializada, senão em uma escalada discursiva acerca das enfermidades psíquicas e os abusos da indústria farmacêutica. Transitando por distintos tipos textuais, lança-se em direção ao esboroamento das fronteiras entre razão e emoção, palestra e performance, espírito e corpo, científico e particular, materialidade e imaterial, monólogo e solilóquio... Com um microfone nas mãos, a performer sonda sons e ruídos que brotam das folhas e caules vegetais. Sons de respiração, ruídos de construção, emissões de alto-falante em estação de trem, barulhos, murmúrios e burburinhos, enfim, uma profusão de sons justapostos emergem como presença sonora das coisas mudas, como realidade sensível daquilo que não fala, enquanto seguimos, em plano sequência, a performer adentrar o apartamento pelos corredores amplificados. Se o coração tem razões que a própria razão desconhece (Pascal), e se a medicina é uma arte na encruzilhada de diversas ciências (Canguilhem), *Cérebro-coração* aborda o envolvimento entre corpo e pensamento no dizer daquilo que nada tem a dizer e, inversamente e sob o mesmo estatuto, no não-dizer daquilo que é dito e daquilo que é ruído. Há uma dedicação a esta esfera, uma dedicação não confusa a esta confusão. Nesse sentido, a cena-palestra está a todo momento a ponto de tornar-se outra coisa além daquilo que apresenta. E, de fato, acontece.

Para terminar, por ora

As obras teatrais têm se multiplicado em distintas plataformas virtuais. As duas que aqui nos ocuparam foram apresentadas em canal online aberto e continuam, até a presente data deste escrito, acessíveis sem restrição.

Interessou-nos apurar, sem pretensões exaustivas, modos de configuração da cena no teatro ao vídeo. Foi no contato com os solos *Frequência 20.20*, de Grace Passô, e *SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra*, de Mariana Lima, que se encaminhou este estudo.

O teatro ao vídeo ocorre ao vivo e tem a tela como mediação, mas não é uma realização televisiva, cinematográfica, de videoarte ou videoclipe. Pode ser atravessado por tais práticas, ou ainda outras, que, elas mesmas, não tenham por primazia a tela como meio de veiculação, como a literatura, a dança, a música... Mas a expressão denota não tanto o surgimento de qualquer natureza nova de práticas artísticas (até porque não se trata de definir a arte pelo suporte, o suporte pela linguagem, etc...) mas, primeiramente, o movimento determinado pela forçosa anulação da copresença espacial e, em seguida, os arranjos singulares da teatralidade no campo audiovisual.

A telatralidade é a esfera imagética destes rearranjos, tomando a tela como mediação cênica e a câmera não apenas como suporte, mas elemento mesmo de composição relacional de imagens. Jogos de escala e profundidade, movimentos da objetiva, deslocamentos óticos de enquadramento, auto filmagem ou filmagem exterior, utilização de imagens eletrônicas e variação cenográfica são algumas das inúmeras linhas de orientação inventiva de figuras da ação teatral no vídeo.

Iluminada pelas obras que nos ocuparam, a telatralidade passa ao largo da imagem do contágio. Tratar-se-ia de tomar a pregnância das imagens não em sua carga viral, mas, segundo a teatralidade radiofônica de Passô, pelo que propagam como frequência de energia. As curvas da frequência sonora de *Frequência 20.20* performam um programa que não presume antecipar os seus efeitos: a carga poética dos trechos encenados investe na potência de imaginação e evoca, pelos artifícios do som e da vocalização, a inserção imageadora do ouvinte. Por outro lado, as variações constantes entre regimes diversos de expressão, realizada na cena-palestra de Mariana Lima, investe na articulação e desarticulação constantes entre gestos e palavras, corporalidades

e ideias, conformando uma poética que demite a visibilidade de bustos-falantes sobre a qual comenta Varas (2020)³, relativa ao enquadramento das interfaces virtuais e das reuniões online em quarentena. Para além da atomização visual e afetiva, *SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra* evoca o pensamento sensível e a sensibilidade pensante como costura teatral entre o discurso científico e a oralidade. Opera delicadamente na zona de indeterminação entre a ficção e a performance, do que decorre, a meu ver, não uma expectativa por expectativa, senão por engajamento. Essa valorização do gesto e da memória põe em cena uma articulação crucial no que diz respeito à capacidade anônima e coletiva de partilha das imagens. “Deveríamos dar mais atenção às exatas”, diz a conferencista para a terra, embrenhada entre as plantas, na inexatidão que essa atenção mesma venha, logo em seguida, percorrer. Navegar é preciso, viver não é preciso, já nos dissera o célebre poeta português. “Temo que remar, mas temo, temo que remar”, enuncia Grace Passô, revisitando-o na abertura de sua peça rádio-teatral. O teatro ao vídeo não é nenhum substituto do teatro. Decerto não vemos a hora de sua reabertura. Mas por um lado, há que se pensar como os espetáculos convocam um uso não convencional da rede. E por outro, como a telatralidade engendra situações singulares a partir desta relação entre o teatro e o vídeo que pode com-versar de mil maneiras.

Neste sentido, destacou-se, no âmbito das obras aqui citadas, a prática cênica de entrelaçamento de sensorialidades heterogêneas: a literatura e o rádio, a exposição e a interpretação, a recordação e a encenação, enfim, a materialização, cada qual à sua maneira, no trânsito desta limiaridade, de paisagens visuais e sonoras que demandam a reconfiguração do olhar. A imagem não é isso também, um *tropos*, uma alteração do olhar, e, ao mesmo tempo, uma articulação de heterogêneos (sem fundi-los), uma reconfiguração do que não teve, em comum, ocasião?

Referências

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RANCIÈRE, J. *O Destino das Imagens*. NETTO, Mônica Costa (Trad.). São Paulo: Contraponto, 2016.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível: estética e política*. NETTO, Mônica Costa (Trad.). São Paulo: Contraponto, 2005.
- ESCOBAR, A. Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. Vol. 11, N. 1, Enero – Abril, 2016, p. 11 - 32. Disponível em: <<http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1101/110102.pdf>>. Acesso em: 20/09/2020.
- RISCO, A. (Org.). *Cuarto encuentro Ciclo Diálogos impertinentes*. Universidad Alberto Hurtado, 2020. Disponível em: <<https://www.uahurtado.cl/cuarto-encuentro-ciclo-dialogos-impertinentes/>>. Acesso em: 20/09/2020.

3 Fala realizada virtualmente no “Cuarto encuentro Ciclo Diálogos impertinentes. Tecnoimágenes y políticas de las pandemias. Facultad de Filosofía y Humanidades”, acessível em <https://www.uahurtado.cl/cuarto-encuentro-ciclo-dialogos-impertinentes/>, minutagem: 35min30s.