

ISABELLA OLIVEIRA SANTANA

CAMPOS DO TERROR CONTEMPORÂNEO
(RES)SIGNIFICADOS NO *TOPOS* DA PERFORMANCE
ART

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Mestre em Artes. Área de
concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa59c	Santana, Isabella Oliveira. Campos do terror contemporâneo (res)significados no topos da performance art. / Isabella Oliveira Santana. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Dr. Arthur Hunold Lara. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Performance art. 2. Meios de comunicação de massa. 3. Terror. 4. Ritual. I. Lara, Arthur Hunold. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Fields of contemporary terror broached at the topos of performance art.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Performance art ; mass media ; terror ; trauma ; Ritual.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

Profª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Marco Antonio Scarassati.

Prof. Dr. Antônio Carlos Amorim (suplente)

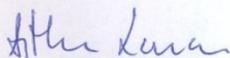
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca (suplente)

Data da Defesa: 24-08-2009

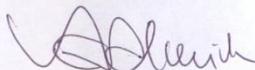
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

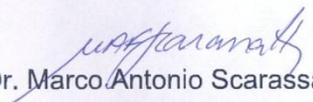
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Isabella Oliveira Santana - RA 67761 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Prof. Dr. Marco Antonio Scarassatti
Titular

RESUMO

Este trabalho de caráter teórico-prático na área da *performance art*, tem como escopo (res)significar estudos realizados acerca de notícias e imagens de terror veiculadas nos meios de comunicação de massa – principalmente na rede internet – no *topos* da *performance art*. Constatamos que as notícias e imagens de terror propagadas nos meios massivos, assim como também as vivências traumáticas, podem ocasionar disfunções psicológicas e fisiológicas nas pessoas. Além disso, a mensagens midiáticas imediatistas, editadas e banalizadas da televisão e, mais recentemente da internet, podem ocasionar um embotamento das nossas sensibilidades diminuindo conseqüentemente nosso poder de reflexão e percepção. O psicólogo norte-americano Timothy Leary (1920-1996), que fez estudos com substâncias psicoativas para observar as capacidades expansivas da consciência, nos fala sobre como as mensagens e imagens transmitidas na tela podem formar e controlar nossa mente através da visão e audição. É a partir daí e da vivência do nosso corpo com a prática da *performance*, que questionamos como esta pode funcionar como a lente de aumento que irá mostrar onde está a imagem e onde está o simulacro, alargando deste modo as capacidades perceptivas do homem. Notamos ainda, o poder de transmutação próprio do ato criativo, a mudança emocional que ele gera além do estado fisiológico do corpo diferente daquele do cotidiano. Deste modo, aliar o tema do terror ao da prática performática nos faz averiguar a funcionalidade da *performance* enquanto agente de transmutação, tanto no *performer*, como no espectador. Neste caso, foi fundamental pesquisarmos o tema do trauma e da cura, assim como retomarmos o conceito de catarse, que estão de certa maneira vinculados ao tema que nos propomos a (res)significar no *topos* da ação. A metodologia a ser aplicada e a precisão dos resultados são um tanto difíceis no

campo das artes, principalmente no que tange ao processo de criação artística, pelo fato de lidarmos com questões muito subjetivas que estão no âmbito da emoção, da sensação. Por isso, ao invés de utilizarmos de metodologias mais precisas como os questionários, optamos por fazer a nossa pesquisa baseando-se em estudos bibliográficos para que assim complementassem o conhecimento obtido através da própria vivência artística em processo. Dentre os teóricos que nos detemos a pesquisar destacamos o diretor teatral Richard Schechner, que se dedicou ao estudo da teoria da *performance*, abordando os aspectos antropológicos que esta linguagem abarca e trazendo significativas contribuições às pesquisas do campo da *performance art*. Além disso, tivemos como referência estudos na área dos meios de comunicação de massa, psicologia, antropologia e sociologia. Concomitante à pesquisa teórica, realizamos sete apresentações artísticas que fortaleceram as nossas hipóteses acerca das potencialidades da *performance art* enquanto agente de transmutação. Por fim, conjecturamos que o paradigma holográfico pode funcionar como a espoleta do *stress* do terror e que a visão periférica está para o pedaço holográfico da memória e pode tanto despertar o terror quanto curá-lo.

Palavras-chave: *Performance art*, terror, rede internet, trauma, ritual.

ABSTRACT

This theoretical and practical research in the speciality of *performance art*, has the purpose to (re)signify studies about terror news and images transmitted by the mass media – mainly on the internet – on the *topos* of *performance art*. We verify that the news and images of terror diffused at the mass media, as well as traumatic experiences, may cause psychological and physiological disturb on people. Besides, the immediate, edited and banal news transmitted on television, and nowadays on the internet, may decrease our sensibility and our power of reflection and perception. The north-American psychologist Timothy Leary (1920-1996), who studied psychoactive substances with the purpose to observe the consciousness expansion capacities, talk about how messages and images on the screen may form and control our mind through vision and hearing. It is through it and the experience of our body in performance art practice that we question how performance may function as the lens that will show us the image and the simulacrum helping to amplify the human perception. We also realize, the transformation power of creative acting, the emotional changing that its beget besides the different physiological body state from that we use in our daily life. Thereby, combine terror subject with performance practice make us verify performance function as a transformation agent in the performer and in the spectator. On this case, it was fundamental that we research the trauma and the cure subject, as we needed to retake *catharsis* concept, which are linked with the subject that we propose to (re)mean at the *topos* of the action. The method applied and the precision of the results are so difficult in arts field, mainly when we treat about artistic creative process, by the fact that we lead with subjective questions in the ambit of emotion and sensation. That's why we chose to make our research founded in bibliographical studies that could complement

the knowledge we obtained through our own artistic experience, instead of make use of more precise methods as questionnaires. One of the researchers that we choose to analyze is the theater director Richard Schechner, who dedicates studies to performance theory broaching anthropological aspects of this artistic language and bringing to us significant contributions to *performance art* researches. Moreover, we use as reference studies from mass media, psychology, anthropology and sociology fields. Concomitant theory research, we presented seven performances that strengthen our hypothesis about transformation power of performance art. Besides, we suppose that holographic paradigm may function as the agent of terror stress and that periphery vision is related to the holographic memory piece and must as excite terror as cure it.

Keywords: Performance art; terror; internet; trauma; ritual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura “Medusa” do artista Caravaggio, 1597	17
Figura 2 – Um único feijão é duplicado, triplicado e fortalecido.....	22
Figura 3 – Desenho de Leonardo da Vinci do músculo anal.....	23
Figura 4 - O cômico na Idade Média - A bandeira da mãe louca, séc. XV ou XVI, Dijon.....	27
Figura 5 - O obsceno na Idade Média. Tricouillard, Angers, Casa de madeira do séc. XV.....	28
Figura 6 - Cartaz de divulgação de uma apresentação do Harry Houdini....	31
Figura 7 - Armer CausaIED2.....	33
Figura 8 - Foto dos gângsters.....	41
Figura 9 - Gravura feita por Andreas Vesalius.....	49
Figura 10 - Invocação a Príapo, séc. I d.C., Pompéia, Casa dei Vettii.....	53
Figura 11 - Fotografia da Performance Desjejum.....	54
Figura 12 - Fotografia da Performance Desjejum.....	54
Figura 13 - Fotografia da Performance Pulo! apresentada na caixa d’agua do ciclo básico da Unicamp em 2006.....	58
Figura 14 - Material fotográfico enviado por Cho Seung Hui a rede MSNbc News antes do massacre.....	62
Figura 15 - Material fotográfico enviado por Cho Seung Hui a rede MSNbcNews antes do massacre.....	62
Figura 16 - Foto da Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007.	63
Figura 17 - Foto da Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007	63
Figura 18 - Foto da Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007	65
Figura 19 - Foto da Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007	65
Figura 20 - Ayman Zawahiri e Osama Bin Laden.....	70
Figura 21 - Cartaz do homem-bomba Ahmad Qasir.....	70
Figura 22 - Wafa Idris – primeira mulher-bomba a se matar no conflito Israel-Palestino.....	71
Figura 23 - Don’t forget – trabalho da dupla holandesa Karen Lancel e Hermen Maat.....	76
Figura 24 - Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat.....	76
Figura 25 - Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat.....	76
Figura 26 - Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat.....	77
Figura 27 - Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat.....	77
Figura 28 - Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat.....	77
Figura 29 - Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007....	77
Figura 30 - The rape of Proserpina, recorte fotográfico da escultura do escultor Gian Lorenzo Bernini.....	80
Figura 31 - Hot Room! Performance apresentada em Campinas em 2008.	81

Figura 32 - Deusa indiana Kali (A Negra).....	82
Figura 33 - Hot Room! Performance apresentada em Campinas em 2008.	83
Figura 34 - Arquipélago N.01 – Performance apresentada pelo coletivo arquipélago na Unicamp em 2008.....	84
Figura 35 Arquipélago N.01 – Performance apresentada pelo coletivo arquipélago na Unicamp em 2008.....	85
Figura 36 Performance Psicodelia, apresentada em Aracaju em 2009.	91
Figura 37 Performance Psicodelia, apresentada em Aracaju em 2009.	90
Figura 38 Tribo dos nagalook.....	93

SUMÁRIO

1.0. Introdução.....	13
2.0. Parte I: Percurso Histórico.....	19
2.1.O mito Pitagórico do feijão.....	19
2.2. A Idade Média – o medo; o interdito ao riso.....	24
2.3.A alegoria da Caverna de Platão e a deformação do corpo humano.....	29
2.4. O espetáculo: dos suplícios públicos aos <i>mass media</i>	30
2.5. A guerra em rede ou <i>netwar</i>	34
2.6.A relação horror-humor: os folhetins; os gângsteres dos E.U.A; os narradores do grotesco.....	41
2.7. O trauma.....	42
2.8.Algumas teorias sobre os efeitos da violência.....	46
3.0. Parte II: Storyboard.....	51
4.0. Conclusão.....	95
Referências.....	97
Anexos.....	103

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema foi para mim um desafio, o de realizar um trabalho que entra num território que muitas vezes é rejeitado pelo público. Por outro lado, abarcar através da interdisciplinaridade, diversos campos que incluem o das artes, comunicação, antropologia, neurociências e psicologia, torna a nossa pesquisa um tanto mais complexa, atentando ainda ao fato de que os assuntos que nos propomos a pesquisar são pouco explorados e as discussões em torno deles muito controversas.

Esta dissertação com foco na linguagem do terror aliada ao estudo da *performance art*¹, no corpo como lugar de experiência, traz à luz no *topos*² da ação performática reflexões acerca do terror disseminado atualmente nos meios de comunicação de massa, principalmente na rede internet, relacionando-o à pesquisas sobre a memória, o trauma, a cura, ao paradigma holográfico³ e a mente holotrópica. Procuramos entender o que é o terror contemporâneo, aquilo que ele herdou do seu passado, o modo como se transformou e como se apresenta no nosso tempo. Com a evolução do trabalho sentimos que a palavra terror perdeu o verdadeiro peso da sua origem, do latim “tripaliare” que quer dizer torturar e adotou a ela certa banalização cinematográfica. Tentaremos apontar o que é esta tortura que nos invade diariamente, de múltiplos modos e a forma como ela se deposita no cérebro,

¹ A *performance art* consolida-se como linguagem artística principalmente a partir dos anos 1960 quando artistas plásticos passaram a utilizar o corpo como forma de encenação. O embrião desta linguagem pode ser encontrado no início do século XX, nas *Seratas* realizadas pelos futuristas e em atos performáticos apresentados por artistas dadaístas como Marcel Duchamp, André Breton, entre outros. No final dos anos 50 surgiu no Japão um grupo de ações artísticas intitulado Gutai, articulado pelo japonês Jiro Yoshihara. Os componentes do Gutai, influenciados pela *action painting* de Jackson Pollock, produziam o que havia de contemporâneo em termos de linguagem artística naquele momento, inserindo-se também o corpo, no contexto de suas produções plásticas. Já em meados dos anos 60 e 70, verificam-se a emergência de coletivos de realização de *performances* como os grupos: *Fluxus* e o *Aktionismus*, dando seqüência ao surgimento de ações individuais de artistas performáticos como Joseph Beuys, Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Orlan, Stelarc, entre muitos outros.

² No contexto da retórica clássica grega, *topos* (literalmente "um lugar"; plural: *topoi*) refere-se a um determinado método de construir ou tratar um argumento. Contudo, o significado o qual abordamos neste texto é o aplicado pelo encenador brasileiro Renato Cohen, que remete a um lugar físico, e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico e que podemos aplicar ao espaço onde se desenrolam as *performances*. É nesse *topos* que se darão as relações encenador-público. Cf. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. p. 116.

³ O Holograma é uma reprodução tridimensional feita com a ajuda de laser e alguns cientistas passaram a acreditar que o universo é uma espécie de holograma gigante, uma ilusão esplendidamente detalhada. Ou seja, existem evidências de que nosso mundo e tudo que nele existe – desde os flocos de neve até as maiores árvores, das estrelas cadentes aos elétrons em rotação – também são apenas imagens espectrais, projeções provenientes de um nível de realidade muito além da nossa própria, literalmente fora do alcance do espaço e do tempo. Uns dos desenvolvedores desta idéia foram o físico quântico David Bohm e o neurofisiologista Karl Pribram. Cf. TALBOT, Michael. *O universo holográfico*. 1991.

como uma valsa lenta e que nos retira qualidade de vida. O estudo do terror cotidiano apresentado na internet aliado à pesquisa da teoria da *performance*⁴ e (res)significados no *topos* da ação performática, vem contribuir para a compreensão do espetáculo da sociedade que se dá no corpo. Neste caso, a *performance* entra como evidência do presente, como a lente de aumento que vai mostrar onde está a imagem e onde está o simulacro⁵, para que de alguma forma, uma transformação⁶ seja possível. Além disso, assimilar o estudo do terror midiático ao estudo do paradigma holográfico e à vivência da *performance* servirá como arcabouço para ratificarmos as potencialidades de transmutação dos traumas⁷, de cura, propiciada pela ação performática intermediada com o público participativo.

A metodologia a ser aplicada e a precisão dos resultados são um tanto difíceis no campo das artes, principalmente no que tange ao processo de criação artística, pelo fato de lidarmos com questões muito subjetivas que estão no âmbito da emoção, da sensação. Assim, o processo e a recepção da obra são muito subjetivos e os signos artísticos, se caracterizam pela ambigüidade de significados⁸. Por isso, ao invés de utilizarmos de metodologias mais precisas como os questionários, optamos por fazer a nossa pesquisa

⁴ *Performance* é um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito, um espetáculo acrobático (GLUSBERG, 1987, p. 72). Assim, o conceito de *performance* está inserido em diversos setores da vida social, seja no shamanismo; ritos; cerimônias; erupção e resolução de crises; performance do dia-a-dia, esportes, entretenimento; jogos; processo de criação artística; ritualização. Cf. SCHECHNER, Richard. 1994. p. XVIII.

⁵ De acordo com Mario Perniola, o simulacro não é ícone nem visão; ele não mantém uma relação de identidade com o original, com o protótipo, nem implica a laceração de todas as aparências e a revelação de uma verdade pura, substancial. O simulacro é uma imagem que não possui protótipo, é a imagem de algo que não existe. Iconófilos e iconoclastas consideram-no sinônimo de *ídolo* e, como tal, *prope nihilc* – quase nada. Essa avaliação depreciativa depende inteiramente da pretensão metafísica de capturar uma realidade absoluta presente ou futura. Por essa razão, os iconófilos condenaram a idolatria tanto quanto os iconoclastas; para eles, fixar uma linha de demarcação precisa entre imagens verdadeiras e falsas, entre ícones e ídolos, constituiu uma premissa essencial, uma garantia de identidade. Cf. PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. P. 134.

⁶ Richard Schechner localiza o drama em seu poder de transformação – em como as pessoas utilizam o teatro como uma forma de experimentar com, agir, e ratificar mudança. As transformações no teatro de acordo com Schechner ocorrem em três locais diferentes, e em três níveis diferentes: 1) no drama, isto é, na história; 2) nos performers, cuja especial tarefa passa por um rearranjo especial de seus corpos/mentes, o que ele chama de “*transportation*”; 3) na audiência, onde as alterações podem ser temporárias (entretenimento) ou permanentes (ritual)... Se a transformação funcionar, cada espectador irá experimentar conscientemente ou não, alteração no humor; essas mudanças são geralmente temporárias mas às vezes podem ser permanentes, como é o caso das performances dos ritos de passagem, que realizam uma mudança permanente na posição social do participante. Cf. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. P. 170-171.

⁷ Os traumas são uma constante na vida humana desde o nascimento.

⁸ Cf. LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. 1991. (Série Teses).

baseando-se em estudos bibliográficos para que assim complementassem o conhecimento obtido através da vivência artística em processo.

Buscamos apoio nas pesquisas da teoria da *performance*, destacando as realizadas pelo antropólogo e diretor teatral Richard Schechner, assim como também, em leituras do campo do paradigma holográfico, dentre as quais salientamos a do pesquisador Stanislav Grof⁹, além de destacar a pesquisa de Timothy Leary¹⁰, Michael Talbot, para melhor entendimento das possibilidades de cura promovidas pela ação da mente holotrópica e pelos estados não comuns de consciência.

Esta pesquisa nos é bastante propícia por revelar algumas interconexões dentre os conceitos a serem abordados aqui: ritual, *performance*, corpo amplificado, espetáculo, imagem e simulacro. Chama-nos atenção principalmente, o atual espetáculo performático ritualístico verificado nas ações dos homens-bombas, que se utilizam como apoio, dos meios de comunicação massivos, e atualmente, da internet, para disseminação de sua ideologia. Deste modo, pretendemos também refletir a questão do consumo, comunhão e interação do público, para com este tipo de abordagem. Os vídeos de decepamento de civis e as fotografias dos corpos deformados de mártires e civis pós atentados suicidas disponibilizados no espaço virtual, por exemplo, pode ser metaforizado ao lixo do consumo, que a sociedade costuma absorver sem questionar.

Na primeira parte desta dissertação, faremos um percurso histórico de manifestações de horror, de terror e do grotesco, sendo que a escolha de alguns temas foram detonados pela prática artística, como é o caso da leitura da obra de Mikhail Bakhtin sobre a manifestação do grotesco na literatura da Idade Média. Além disso, referenciamos a obra de

⁹ Psiquiatra tcheco nascido em 1931 desenvolveu nos EUA pesquisa sobre os estados alterados de consciência, através de utilização do ácido lisérgico (LSD-25). Mais tarde desenvolveu uma técnica chamada respiração holotrópica, através da qual é possível atingir os mesmos estados de consciência através da respiração, abandonando assim, a utilização do LSD. Ele foi chefe de pesquisa psiquiátrica no Centro de Pesquisa Psiquiátrica Maryland e professor-assistente de psiquiatria na Faculdade de Medicina da Universidade John Hopkins.

¹⁰ Timothy Francis Leary (1920-1996) foi escritor norte-americano, psicólogo e defensor da utilização de substâncias psicoativas, como o LSD-25, com finalidade de tratamento. Timothy Leary se dedicou à pesquisa da expansão da consciência e à divulgação em prol da libertação das mentes desde o início dos anos 1960 até os anos 90, quando faleceu vítima de câncer. Contribuíram nesse trabalho os seus amigos e colegas de Harvard Ralph Metzner e Rick Alpert. Leary e seus colegas foram duramente perseguidos pelas autoridades governamentais norte-americanas, cujo primeiro passo foi tornar ilegal o LSD, que ironicamente vinha sendo utilizado secretamente pela CIA num projeto de controle da mente, vários anos antes do início da pesquisa psicodélica de Timothy Leary, que passou boa parte de sua vida preso ou no exílio, por defender a libertação do ser humano de suas prisões psicológicas.

Michel Foucault, Vigiar e Punir, por tratar dos suplícios públicos que ocorriam no século XVIII e que a nosso ver, se atualiza na contemporaneidade através do papel desempenhado pelos *mass media*, porém, com técnicas muito mais sutis e subliminares que as utilizadas na época das execuções penais. Tratamos também do horror-humor no início dos meios de comunicação de massa com os folhetins e, as fotos de gângsteres de Nova York que eram estampadas nos jornais da época, até o espectador do horror-humor de hoje. Para finalizar a primeira parte desta dissertação, apontamos algumas questões colocadas no artigo de Michele Zanini e Sean Edwards¹¹ sobre o a revolução da informação, o surgimento do cyberterrorismo e seus mecanismos de funcionamento.

No segundo trecho de nossa pesquisa, faremos um *storyboard* tecendo conexões entre a prática artística e os estudos teóricos que foram realizados, assim como também, correlacionando ao trabalho de artistas que nos inspiraram, destacando o da dupla holandesa Karen Lancel e Hermen Maat.

A relevância desta pesquisa está em apontar a potencialidade da *performance art* enquanto transformação e cura a partir da perspectiva do paradigma holográfico e dos estudos em torno da expansão da consciência. Ao lidarmos com a *performance*, objetivamos desconstruir paradigmas, ao mesmo tempo que, amplificar as capacidades perceptivas do homem, atingindo seus sentidos e conseqüentemente estimulando seu poder de reflexão. O paradigma holográfico, por sua vez, nos ajuda a aplicar dentro da ação artística a idéia de que – como compreende o neurocientista austríaco Karl Pribram (1919 -) – a realidade possa ser um *maya*¹², uma ilusão. Se a realidade, a partir do modelo holográfico, é considerada uma ilusão, poderíamos considerar os *mass media*, como a ilusão duplicada da ilusão? O fato de o holograma criar a ilusão de que as coisas estão localizadas onde não estão nos faz assim remeter a esta característica também alcançada pelos meios massivos.

Conjeturamos que o paradigma holográfico possa assim funcionar como a espoleta do *stress* do terror e que a visão periférica está para o pedaço holográfico da memória e pode tanto despertar o terror quanto curá-lo.

¹¹ Cf. ZANINI, Michele; EDWARDS, Sean J. A. *Redes terroristas em la era de la información*. In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David. *Redes y guerra en red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político*. Trad. Castellana de Francisco Muñoz de Bustillo. Madrid: Alianza, 2003. p. 57-84.

¹² Palavra em sânscrito que significa ilusão.



Figura 1 – Pintura “Medusa” do artista Caravaggio, 1597.
Fonte: Site da rede internet

PARTE I – O PERCURSO HISTÓRICO

Antes de iniciar o texto, gostaria de destacar a diferença semântica entre a palavra terror e horror e ressaltar que no percurso de toda dissertação utilizaremos tanto a palavra terror como horror, por estarmos lidando com ambos os conceitos.

Com base nos indícios de caráter etimológico a palavra *terror* está associada a termos como “terra”, “território” (e derivações), enquanto a palavra *horror* se vê unida a vocábulos como “homem” e “hora”. A exploração etimológica muito oferece como ilustração: o *terror* é de caráter “espacial”; o *horror* é de cunho “temporal”. Daí que se torna possível a formação da palavra “terrorismo”. Todavia, não é imaginável, em nenhuma língua, o que seria a formação análoga da palavra “horrorismo”. Por ser a palavra “terror” ligada ao sentido de “espaço” é que ela se presta à relação entre “acontecimento” e “ideologia”. Já a palavra “horror”, por ser integrada ao conceito de “tempo”, apenas agrega o significado relativo a “impacto temporal”, ou seja, o “horror” representa a dimensão da “duração subjetiva”, motivada por uma violência exterior. Por conseguinte, acredita-se que a conexão mídia/terrorismo não se possa desvincular de angulações em torno dessa fronteira entre o *terror* (gerado pelo “outro”) e o *horror* (vivenciado pelo “eu”)¹³.

O horror, manifestado de diversas formas, é um sentimento intrínseco à condição humana, basta atentarmos para acontecimentos históricos e representações simbólicas em torno do tema, desde os primórdios até a atualidade, que isso será constatado. Assim, podemos citar a *Ilíada*, as tragédias gregas, a bíblia, a arte cristã retratando os martírios de Cristo e dos santos, até as obras dos pintores Hieronymus Bosch e Goya, a *Guernica* de Pablo Picasso, as obras cinematográficas de Robert Wiene, F. W. Murnau, entre outros.

Por um longo período os seguidores de Pitágoras ou, os Pitagóricos, foram preparados para proteger o segredo do feijão¹⁴. Iamblichus¹⁵ relata a história de como os pitagóricos foram caçados e preferiram morrer a ter que fugir por entre um campo de

¹³Cf. LUCCHESI, Ivo. *O desafio ante a justa medida*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=410JDB005>>. Acesso em: 19 Jan 2009.

¹⁴ NICHOLSON, Ben. *Horror Vacui: The desire to fill space*. Disponível em: <http://www.iit.edu/~beans/HorrorVacuii.htm>. Acesso em: 24 Jun 2009.

¹⁵ Iamblichus (c. A.D. 250-325) é considerado um dos mais importantes filósofos da escola do Neoplatonismo

feijões. Antes do último sobrevivente, Timycha¹⁶ foi torturada para revelar porque os feijões eram tão importantes para Pitágoras, ela preferiu cortar a própria língua e lançar no tirano Dionísio ao invés de divulgar o segredo dos feijões. Assim, os pitagóricos mantiveram um formidável acordo em não revelar este mistério. Em *Natural History*¹⁷, Plínio inclui uma longa descrição sobre as propriedades físicas do feijão, assim como menciona as condenações feitas por Pitágoras contra a ingestão de feijões, pois se acreditava que estes continham as almas dos mortos. Isto pode explicar porque os pitagóricos refutavam caminhar sobre plantações de feijões, por temerem perturbar as inúmeras almas suspensas pelos seus troncos. É por causa disto também, que os feijões eram utilizados nos banquetes funerais da Parentalia¹⁸.

Muitos foram os mitos que giravam em torno do feijão naquela época. Diogenes Laertius¹⁹ descreve em suas pesquisas, que o caráter de flatulência gerado pela ingestão de feijões está relacionado com a presença do diabo no corpo, além disso, o estômago fica bem melhor ao evitá-los e, tal abstinência faz com que as visões que aparecem durante o sono sejam brandas e livres de agitação.

Aristóteles em seu tratado sobre os Pitagóricos observa a estrutura desta planta, a qual leva alguém a acreditar que ele está usando a fisionomia dela para indicar suas intenções diabólicas. Menciona que as plantas que não possuem junção, que se direcionam da terra ao céu num movimento espiralar, são metáforas apropriadas para a conexão entre o céu e o inferno. Enfim, são vários os motivos relatados por Aristóteles neste tratado, em torno das proibições de Pitágoras para com a ingestão de feijões. Ou a proibição se dá pelo fato desta semente assemelhar-se aos genitais, ou porque os feijões secam outras plantas, ou pelo fato deles representarem a natureza universal, ou por eles serem utilizados nas eleições durante os governos oligárquicos²⁰.

Outro aspecto interessante analisado por Ben Nicholson gira em torno da matemática e da geometria do feijão. Adjacente às entradas do feijão, gases, sexo e religião nos escritos de Pitágoras, são passagens sobre a qualidade dos números. Esta não é

¹⁶ Timycha foi membro do grupo de filósofos pitagóricos que foram atacados por soldados sicilianos.

¹⁷ *Naturalis Historia* (palavra latina para “Natural History” ou “História Natural”) é uma enciclopédia publicada por volta de AD 77-79 por Pliny The Elder, ou Plínio o Ancião.

¹⁸ Era um festival religioso da Roma Antiga que honrava os mortos.

¹⁹ Diogenes Laertius (200-250) foi historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos.

²⁰ Os Gregos e Romanos da Antiguidade utilizavam os feijões para reunir os votos da população, e para a eleição dos magistrados. Um feijão branco significava absolvição, e um feijão preto condenação.

coincidentalmente uma justaposição, para o número é a essência da criação. As provas de Euclid, e a linguagem codificada da matemática contemporânea, dificulta acessar a beleza do número: entretanto o feijão oferece uma perspectiva muito acessível quando observado diretamente.

Se um feijão é enterrado na terra quente e úmida a pequena raiz brota, separando as duas metades do feijão; de um feijão emerge duas partes, e com o passar das estações (e toda difícil circunstância da vida da planta) a videira torna-se coberta de vagens, cada qual é preenchida com um número fixo de feijões. Uma vagem pode armazenar um feijão, dois, três, quatro, cinco, seis ou sete feijões. Que um feijão pode gerar um número fixo de vagens, com a quantidade de 1, 2, 3, 4, 5, 6 ou 7 feijões em cada vagem, não deixou de ser percebido por Pitágoras. O feijão hermafrodita, com todos genitais e sem cabeça, completou a medida do ciclo; tem sido gerado da seqüência de números fixos de um único feijão, emprestando credibilidade ao ato de criação através de materialidade quantificável: Número afirma Criação.

Um único feijão é agora selecionado para descobrir suas qualidades. Se for olhado fixadamente, cutucado, admirado, a curiosidade inevitavelmente ira tratar de cortá-lo. O feijão naturalmente divide-se em duas partes iguais; o que uma vez era uma parte inteira agora são duas, esta ação mostra que dois é latente em um. Para estender essa lógica do físico para o conceitual, se um torna-se dois, dois pode tornar-se quatro, e quatro pode virar oito. Se a anatomia do feijão naturalmente conduz de um a dois, há alguma razão porque o mesmo princípio de duplicação não pode ser estendido conceitualmente, e o feijão tornar-se três: se você pode dobrar alguma coisa, então porque não triplicar, ou estabelecê-la à força de qualquer número que interesse. E desse modo, se um feijão torna-se três feijões segue que três pode ser triplicado pra se tornar nove e, por sua vez, nove pode se tornar vinte e sete.

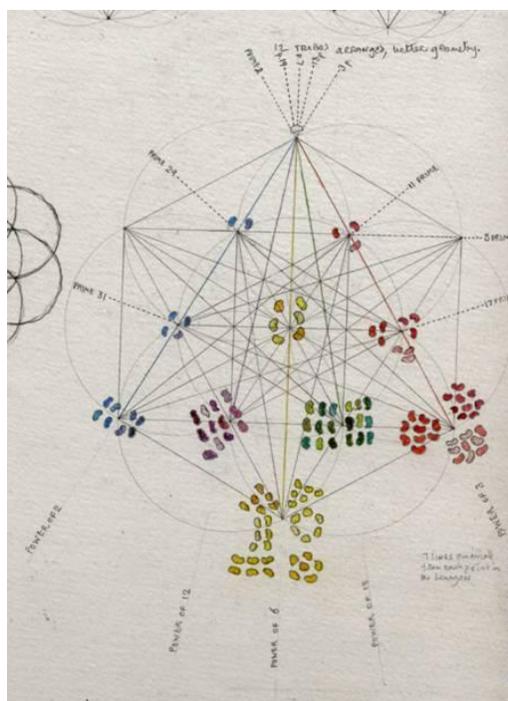


Figura 2 – Um único feijão é duplicado, triplicado e fortalecido
 Fonte: <http://www.iit.edu/~beans/HorrorVacuii.htm>

Este é o pacote da criação que inclui o par de duas metades que apresenta a idéia de que um (A Mônada) e o dois (A Díade) são difíceis de partir uma da outra. Necessariamente o número masculino e o número feminino são presentes ao mesmo tempo. Em sua “Introdução a Aritmética”, escrita em 100 AD, Nicomachus da Gerasa fala sobre a natureza inseparável do um e do dois, ele sugere que é melhor começar o número pelo três, a conjunção do macho Mônada e a fêmea Díade.

Se as pequenas pilhas de feijões são juntas em linhas, forma-se uma simples grade triangular a qual pode ser coberta com linhas que projeta mais associações. Novas qualidades emergem: se a pilha de dois feijões é adicionada à pilha de três feijões elas somam cinco feijões. Se os números adjacentes são adicionados nas linhas paralelas abaixo, ($6+9=15$ e $18+27=45$) será notado que todos os números adjacentes situados nas linhas paralelas à linha formada por $2+3$ são fatorados por 5 ($15=3 \times 5$, $45=9 \times 5$).

Numa estrutura triangular, cujos membros são formados por 1, 2, 4, 8 e 1, 3, 9, 27, os fatores dos números adjacentes podem compor os primos 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, e 29. Somente 23 é ausente, mas irá ressurgir se a grade for estendida. Assim, dentro de um feijão, a mônada, um universo de números emerge, primos e todos.

Essa grade triangular de números, gerados da mônada do feijão, tem outra qualidade que demonstra a medida do infinito. Se a grade é gerada para fora e uma linha é desenhada no espaço, aquela linha será paralela àquela que passa através de dois pontos na grade estendida: assim criar empecilho para um primo ou será fatorado por um primo. Assim, qualquer linha reta desenhada em qualquer ângulo em duas grades dimensionais é identificado com um número primo, assim o conceito de direção randômica é inextricavelmente ligado ao número primo.

É fácil alcar-se pela lógica narcótica do número considerando as propriedades do feijão, mas porque tanta tinta derramada pelos povos antigos no tema da flatulência? Os Pitagóricos são considerados de terem jurado a lealdade deles pelo símbolo do pentágono, sem dúvida porque a estrela pentagonal é permeada com o meio termo, a moderação. Um dos mais curiosos desenhos de Leonardo da Vinci trata da forma externa anal composta de cinco partes de músculo, na qual ele desenhou com o ponto em direção a parte de trás do torso.

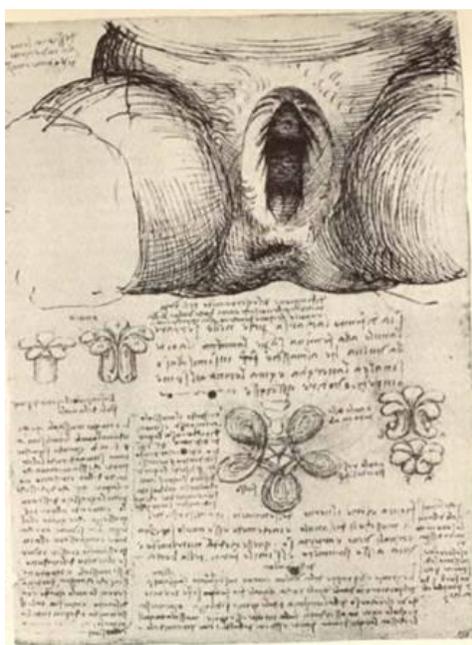


Figura 3 – Desenho de Leonardo da Vinci do músculo anal.

Fonte: http://www.iit.edu/~beans/HorrorVacuii.htm#_ftn5

Quem poderia imaginar que o ânus é um pedaço de geometria complicado, e quando nós fazemos nossas necessidades matinais, o ontem passou por uma matriz

pentagonal que possui a forma áurea. Nos estudos de Leonardo da Vinci e Fra Paciolo no que tange a divina proporção, o feijão se tornou instrumento que uniu tudo.

Ao falarmos sobre feijão, estômago e visões, lembramos uma passagem do filósofo inglês Thomas Hobbes (1588-1679) na obra “Leviatã”, acerca da imaginação (memória, sonhos, aparições ou visões, entendimento). Hobbes diz que os sonhos são provocados pela perturbação de algumas das partes internas do corpo. Assim sendo, por exemplo, estar deitado com frio provoca sonhos de terror e faz surgir o pensamento e a imagem de alguns objetos temerosos sendo recíproco o movimento do cérebro para as partes internas, e das partes internas para o cérebro. Do mesmo modo, os medrosos e supersticiosos, caso se encontrem sugestionados por contos de horror e estiverem sozinhos no escuro, estão sujeitos a tais ilusões e julgam ver espíritos e fantasmas de pessoas mortas passeando nos cemitérios. É nesta ocasião que Hobbes aponta a malícia dos homens do poder para com a gente simples, através da religião e inclusive nas escolas, ignoravam que fosse a imaginação ou a sensação aquilo que recebemos e, ao invés disto, ensinavam que os bons pensamentos são infundidos no homem por Deus, e os maus pensamentos pelo Diabo²¹.

A Idade Média, por sua vez, nos chama atenção especial pelo fato de se caracterizar como um período marcado por grandes desenvolvimentos na prática, filosofia e tecnologia de guerra, nas regiões do Médio Oriente e da Península Ibérica, áreas que desde muito cedo se tornaram palcos de violentas batalhas entre mouros e cristãos²².

Constatamos neste mesmo período, a realização de obras como o poema épico e teológico do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), “A Divina Comédia”, significante por expressar pensamentos da teologia cristã, tão influentes e determinantes até hoje, no que tange aos modos de comportamento humano e valores morais sociais. Esta obra literária nos é exemplar por demonstrar o fulcro da cultura medieval, baseada em quatro virtudes cardeais, força, justiça, prudência e temperança, em conjunção com as três virtudes teológicas, fé, esperança e caridade, únicas que conduzem a Deus. Estas foram utilizadas pela instituição religiosa cristã como forma de manipulação ideológica, assim como também, funcionava como terror psicológico, ainda tão presentes no pensamento da doutrina moral religiosa de hoje. Uma das grandes forças da Comédia reside na

²¹ HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. P. 21-26.

²² Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade_M%C3%A9dia. Acesso em: 1 Out 2008.

“inigualável força imaginativa do autor ao dar à realidade, nos seus infinitos aspectos, uma figura plástico-simbólica...adquirindo uma plasticidade de formas que se imprimem de modo indelével na fantasia e na memória de todo leitor”²³. Nesta ocasião, podemos perceber como a literatura aliada a teologia de Dante, e o seu mérito de pensar por imagens, assim como toda a moral ideológica cristã da Idade Média reverberava de tal modo na imaginação popular funcionando, de acordo com Marilena Chauí, como *phantásma*²⁴, assim como os faz hoje os *mass media* através de imagens e notícias de horror.

A distorção e a deformação das imagens produzem a passagem do *simulacrum* ao *phantásma*: nossa fantasia cria imagens de seres inexistentes. Ora, como o *phantásma* é a imagem de algo percebido que permanece em nós, ou seja, a imagem interior que é imediatamente dada sem que nada se interponha entre ela e nós, não podemos deixar de acreditar nela. Passamos, assim, a crer na existência de seres inexistentes porque formamos interiormente imagens deles. Uma vez que as imagens percebidas estão distorcidas e deformadas e que, permanecendo em nós depois da percepção, se tornam fantasmas, estes, por seu aspecto incomum ou inusitado, nos apavoram e aterrorizam. Desse medo, diz Lucrécio, nascem a superstição e a religião.²⁵

É válido lembrar, que a maneira de definir e localizar o medo se alterou profundamente concomitante à discussão filosófico-política sobre os direitos do homem. O medo nas sociedades aristocráticas, essencialmente guerreiras, estava vinculado geralmente à covardia, algo natural e essencial à temerosa plebe, enquanto que a coragem e a virtude eram próprias dos guerreiros, ou seja, da aristocracia²⁶. Na sociedade burguesa, por sua vez, a noção de medo, simultânea a mudança dos valores éticos e sociais, deixa de ser característica da plebe para tornar-se um sentimento comum a todos os homens, surgindo então, a imagem dos indivíduos iguais, como forma de ocultar a divisão social de classes pela imagem da igualdade natural de seus membros. Deste modo, a sociedade burguesa tendeu a universalizar as paixões, os vícios e as virtudes, afirmando desde então, que todos os indivíduos estão sujeitos ao medo.

²³ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. P. 14-15.

²⁴ “*Phantásma* é a imagem percebida que permanece em nós, vinda diretamente da coisa percebida e guardada na *phantásia*...o *phantásma* é a presença imediata em nós da coisa-em-imagem, sem mediação; ou seja, entre a coisa e nós nada se interpõe... *phantásma* está referida às imagens que permanecem em nós depois da percepção das coisas externas. O *phantásma* é imagem interior e justamente por isso nada se interpõe entre ela e nós. Donde a importância que, séculos mais tarde, a psicanálise dará aos fantasmas, pois são eles que habitam nosso inconsciente e são mesmo formados por nosso inconsciente e a partir de imagens percebidas e esquecidas ou censuradas”. Cf. CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 80-81.

²⁵ CHAUÍ, Marilena. *Op. Cit.* p. 84-85.

²⁶ Para maiores informações sobre este assunto conferir: CHAUÍ, Marilena. *Op. Cit.* p. 87-113.

No período medieval, as hierarquias sociais através do sistema de vassalagem e servidão, eram justificadas pela vontade divina e o medo não residia nas mudanças da ordem jurídica e hierárquica, sendo estas fixadas por Deus. O medo, por outro lado, se manifestava através do diabo e do tirano, sendo este último considerado um homem diabólico. Além do medo do tirano e do diabo, os homens também tinham medo de Deus, já que este castigava através da fome, peste, guerra e morte, cólera diante da qual o homem era impotente. Além disso, os homens desta sociedade temiam tudo aquilo que se considerava obra do Demônio como, feiticeiras, magos, bruxos, hereges, ateus, livre-pensadores. Ou seja, a moral cristã naquela época impunha sua ideologia como forma de dominação sobre a massa da sociedade civil, deixando-a conformada diante de sua condição de vida desfavorável em relação à burguesia.

Com o advento da sociedade moderna e a mudança no pensamento de que o social, o político e a história não são obras de Deus ou do Diabo e sim, dos próprios homens, coexistente ao medo de Deus, do Diabo e da natureza, os homens passam a temer uns aos outros, ou seja, o próprio homem. Diante disto, como diria Marilena Chauí, o medo desloca-se para o interior da própria sociedade, ou seja, “o medo, antes teológico-político, torna-se medo sociopolítico, medo do humano”, fazendo desta forma, nascer o pensamento moderno sobre os direitos do homem e do cidadão²⁷. Estes fatos irão demonstrar a vertiginosa co-relação de dependência entre o medo e a manutenção das instituições religiosas na Idade Média e, como veremos mais adiante, a utilização do poder através da política do medo terá na contemporaneidade mais um aliado de disseminação, os meios de comunicação de massa.

Durante a “Inquisição Medieval”, regime adotado pela igreja católica por mais de quatro séculos, destacamos um aspecto interessante no que tange ao interdito ao riso. Na Idade Média o riso estava relacionando ao mau, ao pecado, emanção do Diabo. Assim, a seriedade do cristão simbolizava o arrependimento e a dor que sentia na expiação de seus pecados e, por outro lado, o riso estava relacionado ao que se denominava de mau, ou seja, à bruxaria, feitiçaria; assim o sofrimento daquele que era bom, era recompensado e o riso daquele que era mau era castigado.

No que tange ao riso, o lingüista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) diz:

²⁷ CHAUI, Marilena. Op. Cit. p. 87-113.

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo, o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. De uma maneira um pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso²⁸.

Na teologia medieval, o humor tende a profanar o sagrado

O humor questiona as *verdades absolutas*, os dogmas e as autoridades que as encarnam. Isto, é claro, tem a resistência dos que interpretam os textos sagrados e falam em *Nome de Deus*. Não é por acaso que os ditadores não admitem o humor dos escritores e chargistas. O poder da charge cria e destrói ícones com seu simbolismo exacerbado. A função do humor é questionar o poder a todo o momento. Por isso, é altamente revolucionário, afirma José Alberto Lovetro, presidente da *Associação dos Cartunistas do Brasil*.²⁹



Figura 4 – O cômico na Idade Média – A bandeira da mãe louca, séc. XV ou XVI, Dijon

Fonte: Eco, 2007.

²⁸ CF. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin*. p. 57-58.

²⁹ SILVA, Antônio Ozaí da. *Entre o sagrado e o profano: o interdito ao riso*. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/058/58ozai.htm#_ftnref5. Acesso em: 26 Out 2008.



Figura 5 – O obsceno na Idade Média.
Tricouillard, Angers, Casa de madeira do séc. XV
Fonte: Eco, 2007.

Uma passagem do livro “O Nome da Rosa” do escritor, filósofo e lingüista italiano Umberto Eco (1932 -), também é bastante ilustrativa no que tange ao interdito ao riso na Idade Média.

O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda e afortunadamente operação do ventre. Que o riso é próprio do homem é sinal do nosso limite de pecadores. Mas deste livro quantas mentes corrompidas com a tua tirariam o silogismo extremo, pelo qual o riso é a finalidade do homem! O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo próprio medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. E deste livro poderia partir a fagulha luciferina que atearia no mundo inteiro um novo incêndio: e o riso seria designado como arte nova, desconhecida até de Prometeu, para anular o medo. Para o aldeão que rir, naquele momento, não lhe importa morrer: mas depois, acabada sua licença, e a liturgia impõe-lhe de novo, de acordo com o desígnio divino, o medo da morte. E deste livro poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E o que queremos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos³⁰.

³⁰ Ibid, ECO apud. SILVA, Antônio Ozaí da. *Entre o sagrado e o profano: o interdito ao riso*. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/058/58ozai.htm#_ftnref5. Acesso em: 26 Out 2008.

A alegoria da caverna de Platão e a distinção fundamental do pensamento platônico entre o ser e o parecer, metaforiza o atual papel desempenhado pelos meios de comunicação de massa, em que tomamos por real, por verdadeiro, aquilo que é tão-somente sombra, aparência³¹, ou seja, imagens deformadas da realidade. Deste modo, notamos que a representação do corpo humano, a sua sombra e conseqüentemente sua deformação é uma característica que vai da caverna de Platão a caverna de Osama Bin Laden.

Observamos com o decorrer dos nossos estudos a extrema importância que o conceito de *performance* abarca em nosso tempo, fazendo-nos refletir o espetáculo da sociedade que se dá no corpo, adquirindo este uma nova dimensão amplificada, propiciada pelos novos meios de comunicação de massa.

Sabemos através de registros históricos que os homens utilizam-se do corpo para expressar e comunicar desde os primórdios da humanidade, do shamanismo às *performances* contemporâneas das tribos dos homens-bombas, os ritos ou atos simbólicos são constantes;

Extraídos de um campo limitado de referências, os ritos ou atos simbólicos têm estruturas fixas, os rituais nunca são novos: são reinventados, otimizados, traduzidos e até caçados entre as culturas das sociedades marcadas pelo espetáculo. Em sua ativação pela mídia os rituais criam um êxtase coletivo e temporal que perdura enquanto as forças simulacrais estiverem agindo. Podem assumir caracteres que vão do banal ao frívolo ou do religioso ao multi-sensorial... A globalização promove a destruição e a compressão das culturas locais pelos mercados internacionais, que modificam os costumes e o cotidiano. Os rituais e as singularidades perdem a sua identidade ou são massificados, gerando induções a comportamentos e necessidades coletivizantes ligadas a movimentos internacionais, que movimentam grandes fortunas com os lucros advindos do consumo e da distribuição do “novo comportamento”. Dos carros computadorizados às bebidas energéticas, das músicas hipnóticas das festas *rave* ao hambúrguer *light*, das passarelas da moda às discotecas, o consumo global procura dar ao corpo uma maximização individualizada de suas potencialidades, solitária e desconectada da cultura e da sua própria identidade local³².

Nos primórdios da humanidade, o corpo humano adquiria novos significados através de sua representação na arte das cavernas, no Paleolítico, por exemplo, o corpo humano é exagerado, distorcido, transformado, mascarado, e abstrato³³. Já no grotesco medieval, dentre os personagens da literatura de François Rabelais, e dentre aqueles representados em algumas obras de arte visuais (escultura, pintura e desenho) da época, o

³¹ GUINSBURG, J. org. *A República de Platão*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

³² Cf. LARA, A. H. *Tribos Urbanas: transcendências, rituais, corporalidades e (re)significações*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002. p. 121-141.

³³ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. p. 229

princípio material e corporal triunfa através da exuberância, prevalecendo um hiperbolismo das imagens materiais e corporais, são imagens exageradas e hipertrofiadas. Já no cinema estes efeitos de deformação são obtidos durante o período do expressionismo alemão no início do século XX, com diretores como Robert Wiene e F.W. Murnau através de artifícios de luz e sombra, maquiagem, cenário e ângulos de câmeras distorcidos.

Em suas diversas épocas, a sociedade consome formas de horror sem questioná-las. Os suplícios públicos, atos de torturas que ocorriam no século XVIII, muito bem analisados pelo filósofo Michel Foucault³⁴, nos são exemplares pelo fato de abranger um misto de ritual e espetáculo performático que agregava multidões em torno do cadafalso para presenciar esta cerimônia penal aterrorizante.

A punição não precisa, portanto utilizar o corpo, mas a representação. Ou antes, se ela tem que utilizar o corpo, isto o será na medida em que ele não é tanto o sujeito de um sofrimento quanto o objeto de uma representação: a lembrança de uma dor pode impedir a reincidência, do mesmo modo que o espetáculo, mesmo artificial, de uma pena física pode prevenir o contágio do crime³⁵.

No final do século XIX, o ilusionista húngaro radicado nos E.U.A – que se nomeou artisticamente como Harry Houdini, ou se preferir, “escape artist” (artista escapista) – se destacou por suas apresentações de magia insólitas e, por algumas de suas criações, como a “Chinese water torture cell”. Os truques de Houdini incluíam tomar banho em água gelada, escapar de celas, algemas e correntes em baixo d’água, pisar em camisa-de-força, entre outros. Os trabalhos de Houdini eram um desafio à morte, o que demonstra a curiosidade que tanto estes despertavam. Num dos slogans utilizados nos cartazes para divulgar a apresentação deste ilusionista a provocação é feita: “Houdinis death defying mystery: failure means a drowning death”³⁶.

³⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 1987.

³⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. Op.Cit. P. 80.

³⁶ Tradução: O mistério de Holding desafiando a morte: falha significa morrer afogado.



Figura 6 – Cartaz de divulgação de uma apresentação do Harry Houdini

Fonte: Site da rede internet

É interessante notar, a noção do espetáculo que o ilusionista atingiu ao conseguir agregar multidões em espaços públicos, como no Rio Siena na França, para presenciar as fugas que fazia, algumas delas registradas fotograficamente. Estes atos praticados pelo ilusionista, no final do século XIX e início do século XX, anunciam aspectos da nossa sociedade do espetáculo. Podemos remeter igualmente, o aspecto arriscado desenvolvido por Houdini em seus ilusionismos performáticos espetaculares, à curiosidade despertada por acidentes, mortes e ferimentos no trânsito, guerras, notícias televisas de horror, assim como também, aos comportamentos de risco ao volante, as efervescências *31erséf* a aos excessos festivos característicos da nossa atualidade³⁷.

O que temos de novo na contemporaneidade em termos de representação está no que Guy Debord³⁸ chama de sociedade do espetáculo propiciada pelo aparato da reprodutibilidade técnica da imagem. O surgimento das novas tecnologias audiovisuais faz

³⁷ Cf. MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo – resumo da subversão pós-moderna*. 2004.

³⁸ O teórico francês Guy Debord, foi um dos pensadores da Internacional Situacionista e teve como trabalho de destaque o livro *A Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1997. Nesta obra, Debord desenvolve as noções de “reificação” e “fetichismo das mercadorias”, introduzidas por Karl Marx em sua obra “O Capital”, comprovando as raízes históricas, econômicas e psicológicas da “mídia”. O ponto central de suas teorias é que a alienação é mais do que uma descrição de emoções ou um aspecto psicológico individual. É a consequência da forma mercantil de organização social que atinge o seu clímax no atual capitalismo. É uma constituição moderna da luta de classes, desta forma, o espetáculo é uma forma mercantil de dominação burguesa sobre o proletariado, as duas classes revolucionárias. Debord mostra algumas estratégias que buscam resistir à alienação através da supressão ou derivação da realidade espetacular, destruindo os valores burgueses.

com que cada vez mais manifestações de horror ganhem espaço para sua difusão e banalização.

Em 1938 Orson Welles³⁹ (1915-1985) transmitiu numa rádio de Nova York o romance de Herbert George Wells “A guerra dos mundos”, que narra intencionalmente num tom dramático e jornalístico, a invasão da Terra por marcianos provocando verdadeiro pânico nos ouvintes que não sabiam se tratar de uma obra ficcional. Consideramos emblemática mencionar esta transmissão midiática, por ser talvez a única a mobilizar as pessoas atemorizadas a fugir de suas casas, procurando trens, ônibus, metrô e automóveis para escapar à ameaça. O medo foi tamanho, chegando a repercutir em todo o país, tornando-se assim necessária a intervenção do governo e exército norte-americanos para acalmar a população. O caso da transmissão radiofônica realizada por Orson Welles é ilustrativo por demonstrar a capacidade mobilizadora dos meios de comunicação de massa e seu poder de persuasão e convencimento, estratégia a ser utilizada pelo nazismo e outras ideologias políticas totalitárias durante a Segunda Guerra Mundial⁴⁰.

O desenvolvimento das novas tecnologias e novos meios para registro e depósito de imagens, por sua vez, faz com que os homens-bombas se apropriem cada vez mais da internet, para disseminarem sua ideologia e terror. Através dos vídeos-testamentos estes homens aparecem lendo cartas deixadas para a família e narrando sua trajetória antes de praticar atos suicidas como parte de um evento extremamente performático e ritualístico. Além disso, os navegadores da internet compartilham fotos e vídeos de corpos de civis e homens-bombas mutilados pós os atentados, contribuindo para a banalização da informação.

³⁹ Foi um cineasta, diretor, roteirista, produtor e ator estadunidense.

⁴⁰ Neste período inicia-se a era da informação e comunicação de massa.

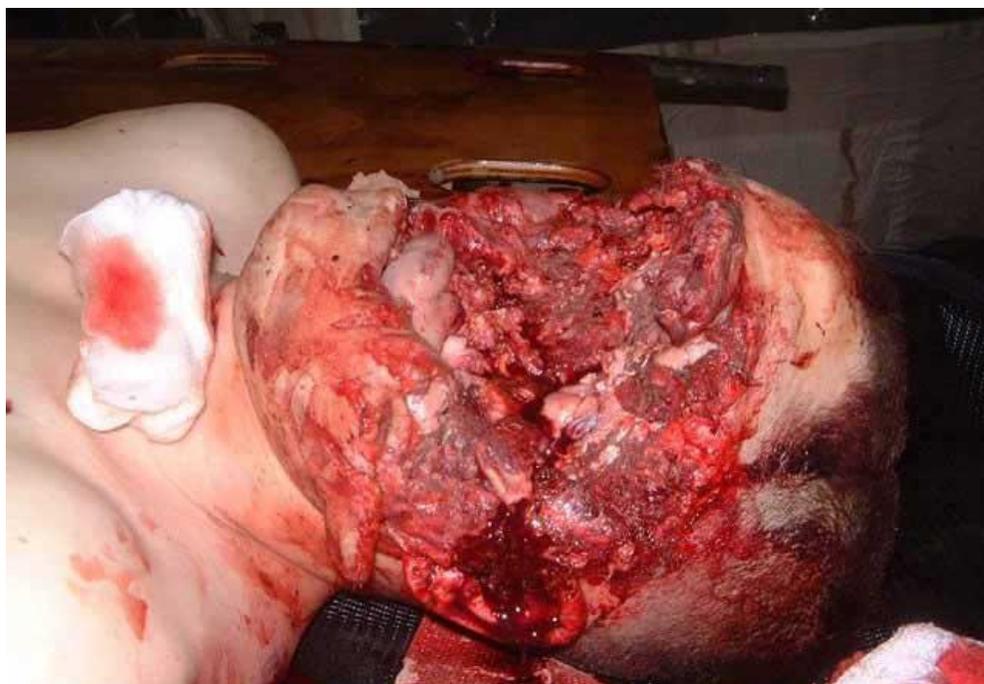


Figura 7 – Armer CausaIED2

Fonte: Site da rede internet intitulado Face War

De acordo com K. Young, a técnica do terror “baseia-se principalmente no emprego do medo”⁴¹, estas técnicas, por sua vez, variaram bastante em cada época, se aperfeiçoando a partir das descobertas no campo das ciências e utilizando-se de artifícios que vão desde as torturas mais refinadas até o uso de materiais químicos ou físicos. Com a diversificação dos meios ao longo dos tempos, nos deparamos atualmente com uma enxurrada de manifestações, em *sites*, *blogs* e, vídeos e fotografias disponibilizados na rede internet, em prol de disseminação de terror manifestando poderio econômico, bélico, ideologias, fundamentalismos. Além disto, uma série de materiais fotográficos e em vídeo disponibilizados no espaço virtual põe em xeque a veracidade dos registros. Assim o simulacro, esta “imagem sem identidade”⁴² a ser veiculada e banalizada nos meios massivos, vem a contribuir para o engano.

O século XX é marcado por imensas transformações, microafetações recíprocas, entre e, no campo social, artístico, tecnológico, científico, econômico, político, religioso e, individual, constituindo-se no que Michel Foucault denominou por microfísica do poder ou,

⁴¹ NETTO, Antonio Garcia de Miranda. *Dicionário de Ciências Sociais*. P. 1229.

⁴² Termo utilizado por Mario Perniola. Cf. PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. 2000.

no que Deleuze atualizando esta denominação Foucaultiana conceituou por dobras⁴³. Assim, catástrofes e experiências extremas vividas e sofridas pelos homens durante o Holocausto, essa reversão da linha de fuga em linha de destruição⁴⁴, Primeira e Segunda Guerras e, logo depois a Guerra Fria, por sua vez, funcionaram como dispositivos de forças que fomentaram o surgimento de vanguardas artísticas e, novas descobertas em diversos campos do saber científico, tecnológico, entre outros.

Adentramos no século XXI e as estatísticas dos acontecimentos aterrorizantes só crescem gradativamente, tragédias, atos extremistas de terroristas (11 de setembro, terrorismo no Iraque), violência urbana, entre outros, fazem do trauma uma marca das últimas décadas. Os meios de comunicação de massa (televisão, internet) surgidos com o desenvolvimento de novas tecnologias irão, por sua vez, funcionar como virtualizadores e potencializadores destes acontecimentos, a partir do momento em que revelam, tornam públicos, problemáticas locais e, ao mesmo tempo globais, gerando, por conseguinte, estados de pânico generalizados.

Por outro lado, um novo tipo de conflito está a emergir, a guerra em rede (*netwar*). A revolução da informação está transformando as características de todo tipo de conflitos, em que fortalece ligeiramente as formas de organização estruturadas em rede, contribuindo para que cada vez mais os conflitos estejam mais organizados por redes que por hierarquias. Nestes grupos, podemos incluir terroristas transnacionais, traficantes do mercado negro de armas de destruição massiva, organizações de narcotráfico e delinqüência, movimentos fundamentalistas e nacionalistas étnicos, piratas de propriedade intelectual e redes de contrabando de imigrantes e refugiados.

Porém, é válido ressaltar que as formas de organização estruturadas em rede, é consequência parcial da revolução da informação computadorizada. Para desenvolver seu

⁴³ “O conceito Deleuzeano de dobra é uma importante ferramenta teórica para se pensar a experiência subjetiva contemporânea. A dobra exprime tanto um território subjetivo quanto o processo de produção desse território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constitui assim tanto a subjetividade, enquanto território existencial, quanto a subjetivação, entendida aqui como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica... A idéia de dobra é, portanto, fundamental para entendermos o que vem a ser um processo de subjetivação. Ela torna-se um importante operador conceitual para pensar a produção, ao longo da história, de diferentes modos de constituição da relação consigo e com o mundo, ou seja, dos diferentes modos de produção da subjetividade”. Disponível em: SILVA, Rosane Neves. *A dobra Deleuzeana: políticas de subjetivação*. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>> Acesso: 28 Nov 2007.

⁴⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*; trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 115.

potencial, uma rede completamente interconectada necessita ter a capacidade de hospedar fluxos de informação e comunicações densos e constantes mais que outras formas de organização, como as hierárquicas⁴⁵. Esta capacidade consegue-se devido às últimas tecnologias da informação e comunicação: telefones móveis, fax, correio eletrônico, *sites* da web e conferências mediante computador. Apesar das novas tecnologias possibilitarem a organização em rede, elas não são absolutamente necessárias para um agente de guerra em rede, pois as tecnologias mais antigas, como o correio, podem servir em algumas situações, quando combinados sistemas novos e antigos. Também é importante dizer, que a guerra em rede não é simplesmente função da internet, não se desenvolve somente no ciberespaço. Algumas batalhas se desenvolvem em seu domínio, mas normalmente a direção e o resultado da guerra dependem mais do que ocorre “no mundo real”, que, em geral, seguirá prevalecendo o que acontece no ciberespaço.

De acordo com Michele Zanini e Sean Edwards⁴⁶, cada vez mais os conflitos estarão organizados por redes e menos por hierarquias como aconteceu no passado, por exemplo, para construir movimentos revolucionários centralizados como o marxismo. Além disso, com o avanço da revolução da informação, a gestão e o resultado dos conflitos dependerão cada vez mais da informação e comunicações. Na atualidade, os conflitos se relacionam com o conhecimento e com a utilização do “*poder blando*”⁴⁷ (soft 35ersé ou poder suave), mais que nunca. Deste modo os transtornos psicológicos podem chegar a ser um objetivo tão importante como a destruição física. Assim, as ameaças da era da informação tendem a ser mais difusas, dispersas, multidimensionais e ambíguas que as ameaças da era industrial.

De acordo com Zanini e Edwards, na atualidade, no mundo dos negócios, as organizações virtuais ou em rede se proclamam como alternativas efetivas às burocracias tradicionais por conta de sua inerente flexibilidade, adaptabilidade e capacidade para capitalizar o talento de todos os seus membros. Estas características que têm surgido no

⁴⁵ Cf. ARQUILLA, John; RONFELDT, David. *Redes y guerras em red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político*. Ed. Alianza. 2003. p. 41-42.

⁴⁶ ZANINI, Michele; EDWARDS, Sean J. A. *Redes terroristas em la era de la información*. In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David. *Redes y guerra em red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político*. Trad. Castellana de Francisco Muñoz de Bustillo. Madrid: Alianza, 2003. p. 59.

⁴⁷ Termo introduzido por Joseph Nye em 1990, em seu livro “Bound to lead: the changing nature of American Power” e que descreve, a habilidade de um ator político, como por exemplo, um estado, para incidir nas ações o interesse de outros atores valendo-se de meios culturais, ideológicos. Ou seja, o poder suave reside na capacidade de atrair e convencer mais do que coagir.

mundo empresarial se mostram agora nas estruturas organizativas dos grupos terroristas mais recentes e mais ativos, os quais têm adotado as estruturas em rede descentralizadas e flexíveis.

Decorreremos então sobre alguns aspectos levantados no artigo de Michele Zanini e Sean J. A. Edwards⁴⁸, no qual eles discutem até que ponto e de que maneira os grupos terroristas conectados em rede, particularmente no Oriente Médio, estão utilizando as tecnologias da informação. A análise revisa as tendências do passado e oferece hipóteses sobre o modo em que essas tendências evoluirão no futuro.

Em primeiro plano, eles discutem as implicações organizativas da guerra em rede, especialmente até que ponto as tecnologias da informação estão possibilitando diferentes formas de estruturas terroristas e afetando seus sistemas de comando, controle e comunicações. No Oriente Médio, por exemplo, as organizações terroristas têm diferentes origens, ideologias e estruturas organizativas, podendo se enquadrar em duas categorias: grupos tradicionais e de nova geração. Os primeiros procedem do final da década dos anos 1960 e início dos 70 e que a maioria estava formal ou informalmente ligada a Organização para a Libertação da Palestina (OLP). Em geral, são também burocráticos e conservam um programa nacionalista ou marxista. Pelo contrário, os grupos mais recentes e menos hierárquicos (como Hamás; Yihad Palestina Islâmica; o Grupo Islâmico Armado de Argélia; o Grupo Islâmico Egípcio e a rede terrorista de Osama Bin Laden, Al-Qaeda) tem se configurado como organizações mais ativas. Nestes grupos organizados de forma menos estrita, com motivações religiosas e ideológicas, os comandos operativos são parte de uma rede que se baseia não tanto em autorizações burocráticas como em valores compartilhados e mecanismos de coordenação horizontal para alcançarem seus objetivos. Os grupos desta nova geração do Oriente Médio, mais ativos, operam tanto dentro como fora da região, manifestando-se também através de diversos atentados suicidas. Em diferentes escalas, estes grupos compartilham os princípios da organização em rede: relativa igualdade, descentralização e delegação da autoridade para tomar decisões, e conexões laterais pouco rígidas entre grupos e indivíduos dispersos. Por exemplo, o Hezbollah⁴⁹, organização pró

⁴⁸ ZANINI, Michele; EDWARDS, Sean J. A. *Redes terroristas em la era de la información*. In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David. *Op. Cit.* p. 57-84.

⁴⁹ Hezbollah ou “Partido de Deus” é uma organização política e militar dos muçulmanos xiitas do Líbano, criada em 1982.

Irão atua no sul do Líbano proporcionando cobertura aos grupos radicais xiitas e, em muitos aspectos, é um híbrido de estruturas hierárquicas e em rede; embora a organização tenha uma estrutura formal, as interações entre seus membros são voláteis e não seguem linhas rígidas de controle.

Talvez o exemplo mais interessante de participante terrorista na guerra em rede seja a complexa rede de Osama Bin Laden, formada por grupos relativamente autônomos financiados por fontes privadas. Apesar de Bin Laden financiar a Al-Qaeda (utilizando uma fortuna de vários milhões de dólares, segundo estimativas do Departamento de Estado dos Estados Unidos) e dirigir algumas de suas operações, aparentemente não desempenha um papel de mando e controle sobre as operações. Este é mais uma figura determinante na coordenação e apoio a vários núcleos dispersos. A estrutura de controle e mando da Al-Qaeda inclui um conselho (*majlis 37e shura*), que discute e aprova as principais empresas, e provavelmente um comitê militar.

Assim, eles afirmam que os mecanismos de coordenação lateral facilitam as operações dos grupos que atuam em rede já que: as novas tecnologias reduzem de forma significativa o tempo de transmissão, possibilitando que os integrantes das organizações dispersas se comuniquem e coordenem suas tarefas; as novas tecnologias tem reduzido de forma significativa os custos da comunicação, propiciando a utilização de desenhos organizativos de alto consumo de informação como as redes; as novas tecnologias tem aumentado notadamente o âmbito e complexidade da informação que pode ser compartilhada, através da integração de informática com as comunicações, utilizando-se de recursos como, videoconferências, *chats*, *sites* em *web*. Assim, as tecnologias da era da informação oferecem muitas vantagens aos grupos que atuam em rede, cujos componentes se encontram geograficamente dispersos e desempenham atividades diferentes, porém complementares. Por outro lado, ao mesmo tempo em que as comunicações facilitadas pelas tecnologias podem ajudar em grande medida a coordenar as atividades dispersas de uma rede, também apresentam um grande risco para a sua segurança, pelo fato deste tipo de comunicação deixar o tal dos rastros digitais. Por exemplo, agentes do FBI têm reconhecido recentemente a utilização, ao menos em vinte e cinco ocasiões, de um programa chamado *Carnivore* para intervir em transmissões da internet, com o fim de interceptar correio eletrônico terrorista. Segundo a revista *Newsweek*, a capacidade de *Carnivore* para rastrear

o correio eletrônico de Osama Bin Laden foi determinante para frustrar vários de seus atentados⁵⁰. Por isso, as vantagens organizativas associadas com o uso da tecnologia da informação pelos terroristas, devem equilibrar-se com as necessidades de contato humano direto e com melhoras na segurança.

Outro fator importante, citado por Michele Zanini e Sean Edwards, que determina a utilização da *internet* por parte dos terroristas para a guerra em rede, são os ataques para destruir ou interromper sistemas de informação e para manejar a percepção social. As operações informativas ofensivas representam uma ameaça potencial na medida em que o mundo é cada vez mais dependente dos fluxos de informação e de comunicação.

De acordo com estes autores, a tecnologia da era da informação pode contribuir para que os terroristas desenvolvam três tipos de operações informativas ofensivas: pode ajudá-los em suas atividades de manejo da percepção social e propaganda; ainda podem utilizar esta tecnologia para atacar objetivos virtuais com o fim de alterar seu funcionamento e, finalmente, podem utilizar-se desta ferramenta para gerar destruição física.

O manejo da percepção social e propaganda têm como fim influir na opinião pública, recrutar novos membros e inclusive, arrecadar fundos. Nesta ocasião, a cobertura midiática é um componente fundamental da estratégia terrorista, pois é o modo como as notícias de violência chegam ao público em geral. Além dos veículos tradicionais, como televisão e imprensa escrita, a Internet agora oferece aos terroristas um modo alternativo de chegar ao público, com um controle mais direto sobre sua mensagem. Inclusive há grupos terroristas que tem adquirido suas próprias emissoras de rádio e televisão, para controlar de forma direta a informação dos acontecimentos. O Hezbollah é um exemplo disto, transmite através de sua própria emissora televisiva, cenas de atentados cometidos por seus comandos operativos e possui uma sofisticada oficina de imprensa que informa regularmente e profissionalmente aos jornalistas estrangeiros. Os comandos do Hezbollah têm chegado a incluir operadores de câmeras especialmente designados para gravar cenas dramáticas das perdas israelitas, emitidas posteriormente no Líbano e normalmente retransmitidas pela televisão de Israel. O fato de que muitos terroristas tenham agora controle direto sobre o conteúdo de suas mensagens oferecem por outro lado, maiores oportunidades para o

⁵⁰ Tracking Bin Laden's E-mail, Newsweek, 21 de agosto, 2000. In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David. Redes y guerra en red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político. Trad. Castellana de Francisco Muñoz de Bustillo. Madrid: Alianza, 2003. p. 67.

manejo da percepção social, assim como para a manipulação da imagem, os efeitos especiais e o engano.

É sabido que muitos grupos terroristas mantêm *sites* na *web*, como por exemplo, Almurabeton (Egito), Al-Jama'ah Al Islamiyyah (Egito), Hezbollah (Líbano), entre outros. Os servidores terroristas podem empregar inclusive, algumas técnicas de *marketing* utilizadas pelas empresas comerciais, para captar informação sobre os usuários que visitam suas páginas na *web*, e logo entrar em contato com aqueles que pareçam mais interessados para possíveis recrutamentos, como também para chegar a potenciais novos membros.

Quanto aos ataques paralisantes, os terroristas envolvidos em uma guerra em rede podem usar as tecnologias da informação para lançar atentados eletrônicos que inutilizem temporariamente, sem destruir, infraestrutura física ou virtual. Se o objetivo final dos terroristas é influir no seu oponente para combater, as operações informativas oferecem meios adicionais para exercer essa influência além da utilização dos ataques físicos para provocar terror. Os atentados paralisantes incluem o estrangulamento dos sistemas informáticos mediante instrumentos tais como bombas eletrônicas, fax *spam* e técnicas de *hacker*⁵¹ para desorganizar páginas da *web*. Estes ataques geralmente não são letais, apesar de que podem causar estragos e ocasionar danos econômicos substanciais.

Poucos ataques deste tipo têm ocorrido, além de serem pouco sofisticados, apesar de estarem gradativamente aumentando. Por exemplo, em 2000, um grupo de *hackers* paquistaneses denominado "Muslim Online Syndicate (MOS) desorganizou mais de 500 páginas da *web* na Índia protestando pelo conflito da Cachemira. Estes ataques são uma forma de pressionar os governos, de fazer chantagem e extorquir entidades do setor

⁵¹ Originalmente, e para certos programadores, *hackers* (singular: *hacker*; em português: decifradores) são indivíduos que elaboram e modificam software e hardware de computadores, seja desenvolvendo funcionalidades novas, seja adaptando as antigas. Originário do inglês, o termo *hacker* é utilizado no português concomitantemente com a forma traduzida, *decifradores*. Os *Hackers* utilizam todo o seu conhecimento para melhorar softwares de forma legal. A verdadeira expressão para invasores de computadores é denominada *Cracker* e o termo designa programadores maliciosos e ciberpiratas que agem com o intuito de violar ilegal ou imoralmente sistemas cibernéticos. O termo *Cracker*, do inglês "quebrador", originalmente significa alguém que "quebra" sistemas. Hoje em dia, pode tanto significar alguém que quebra sistemas de segurança na intenção de obter proveito pessoal (como por exemplo modificar um programa para que ele não precise mais ser pago), como também pode ser um termo genérico para um *Black Hat*. *Black hat*, (*cracker* ou *dark-side hacker*), indica um *hacker* criminoso ou malicioso, comparável a um terrorista. Em geral são de perfil abusivo ou rebelde, muito bem descritos pelo termo "hacker do lado negro" (uma analogia à série de filmes *Star Wars*). Geralmente especializados em invasões maliciosas e silenciosas, são os *hackers* que não possuem ética. Cf. *Hacker*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hacker>. Acesso: 1 Jul 2009.

privado, além de roubar dinheiro de indivíduos que visitam as páginas em *web* dos terroristas.

Além disso, os mesmos mecanismos utilizados em ataques paralisantes podem ser utilizados para provocar falhas destrutivas em infraestrutura crítica, como o controle do tráfego aéreo, na eletricidade ou abastecimento de água, ocasionando sérios prejuízos.

Porém, as atividades dos terroristas em rede ainda encontram algumas barreiras relacionadas ao nível alto de proteção da infraestrutura atual, fazendo com que muitos ainda optem como método primário de luta, pelos ataques de destruição física.

Algumas vantagens e desvantagens são apontadas pelos autores sobre o uso da tecnologia da informação pelos terroristas. Dentre as vantagens se encontram as de caráter organizativo, ou seja, a possibilidade de atividades dispersas com razoável anonimato; ajuda na manutenção de rede flexível e autônoma e a diminuição da necessidade de proteção por parte de um Estado. As vantagens de caráter ofensivo são: a baixa dos custos; eliminação da fronteiras; maior segurança física e benefícios em tarefas de recrutamento ou financiamento. Quanto às desvantagens de caráter organizativo estão: suscetibilidade para sofrer intervenção por meios mecânicos e eletrônicos; a informação armazenada digitalmente pode ser recuperada facilmente, a menos que tenha forte proteção e finalmente, não poder criar uma rede autônoma por si mesma, já que resultam essencialmente em ideologia comum e contato direto. As desvantagens em termos ofensivos são pontuadas como: as técnicas atuais de utilização de bombas são efetivas; a ocorrência de obstáculos técnicos para montar operações informativas paralisantes e destrutivas e, os riscos específicos para a segurança informática requerem custos tecnológicos recorrentes.

A estimativa é a de que só se terão melhoras qualitativas na informatização das redes terroristas quando aparecerem grupos novos e mais espertos tecnologicamente, apontando mesmo para a possibilidade de aparição de uma geração híbrida colaborativa de terroristas com *hackers*.

Os autores concluem que as implicações para a política antiterrorista se destacam em: vigiar os câmbios através do uso da tecnologia por parte dos grupos terroristas, diferenciando entre capacidades organizativas e ofensivas; apontar e monitorar os fluxos de informação; deter as operações ofensivas de informação baseadas nesta classe de tecnologia

assegurando uma melhor proteção das infraestruturas e finalmente, vencer as redes terroristas em seu próprio terreno, ou seja, se os terroristas necessitam das redes os antiterroristas lutarão no campo das redes, utilizando-se assim, de mecanismos parecidos com o daqueles.

No século XIX, quando não havia meios de comunicação de massa como a televisão, eram os folhetins que ocupavam a sessão de variedades do jornal⁵². Uma relação pode ser feita entre o caráter de prender a atenção do leitor, próprio do gênero folhетinesco, notado posteriormente na construção das telenovelas, assim como também, nas exibições espetaculares tele jornalísticas que lidam com o horrífico. Já no início do século XX durante a lei seca, os gângsteres nos E.U.A apareciam em fotografias publicadas nos jornais da época, que revelavam desde então, um terror cênico, montado. As fotos dos gângsteres de Nova York eram estampadas diariamente nos jornais, fomentando esse tipo de passagem do terror-humor para o leitor-de-horror que sublima diariamente um cotidiano sangrento.



Figura 8 – Foto dos gângsteres
Fonte: Site da rede internet

A relação horror-humor não é de hoje. O surgimento dos narradores do grotesco na Alemanha entre os anos de 1910 e 1925, denominação esta surgida entre os próprios escritores do gênero, tem como obra marcante a coletânea “*Das unheimliche Buch*”, ou “O Livro Macabro” de 1913 do escritor K.H.Strobl e em que, ele inicia o prefácio constatando

⁵² Cf. ALZAMORA, Geane. *Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático: perspectivas para o jornalismo cultural*. *Galáxia* – Texto selecionado pelo Instituto Itaú Cultural – Rumos Jornalismo Cultural/Carteira Professor de Graduação/2007-2008. Disponível em: http://www.fca.pucminas.br/mestrado/publicacoes/Docente/GeaneAlzamora/do_texto_diferenciado_geane.pdf. Acesso: 22 Out 2008.

que o humor e o pavor são filhos gêmeos da mãe fantasia⁵³. Um dos objetivos da literatura de horror era transmitir medo ao leitor, coisa que, de acordo com Wolfgang Kayser, o leitor por si mesmo procura.

As histórias outrora contadas através dos mitos, dos contos, dos folhetins e que, povoavam as mentes dos povos, funcionando como espécie de fantasma, dão lugar atualmente às imagens e notícias de horror veiculadas pelos *media*. Evocaremos o mito da Medusa e seu poder de ambigüidade na tentativa de explicar o paradoxo do terror e sua relação com a sociedade, considerando o fato de que, ao mesmo tempo em que fascina, gera repugnância, também notamos que as imagens e notícias terríficas veiculadas pelos meios de comunicação de massa, também acabam cumprindo esse papel dual. Do mesmo modo que entretêm, as notícias e imagens mais trágicas têm o poder de alterar os estados de consciência, tomando um lugar na memória das pessoas, em que geralmente seu observador é passivo e não tem oportunidade de dialogar com o emissor, potencializando assim estados de ansiedade, dúvida e medo. Alguns casos de transtornos psicológicos e fobias estão relacionados à exposição ao terror e a violência, ou seja, o indivíduo absorve imagens e notícias e passa a simular na sua vida toda uma multiplicidade de perigos que provocam uma espécie de tensão instalada.

Assim como as imagens e notícias de horror midiáticas podem desenvolver certas fobias em seus espectadores, foram descobertas através de estudos em neuroimagem em indivíduos que sofreram experiências traumáticas denominadas TEPT (transtorno do estresse pós-traumático), anormalidades neuroatômicas, estruturais e funcionais. O TEPT, tipo de trauma diagnosticado e incluído na nomenclatura psiquiátrica somente após a guerra do Vietnã, se dá por algum tipo de acontecimento que se caracteriza por um desvio estranho no percurso de vida⁵⁴ e, que no momento da experiência, não consegue ser integrado num contexto significativo, pois a textura psíquica é rompida. Por conseguinte, este tipo de trauma ocasiona grande disfunção no paciente, além do prejuízo no trabalho, nas relações afetivas e familiares, ele produz uma série de alterações orgânicas como alterações hormonais, da imunidade e do funcionamento cerebral. Estudos mostram que a memória e atenção ficam muito prejudicadas e que algumas áreas do cérebro podem ficar reduzidas.

⁵³ Cf. KAYSER, Wolfgang. *O grottesco – configuração na pintura e na literatura*. 1986.

⁵⁴ QUINTAIS, Luis. *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da história*. 2000.

As vítimas de violência urbana⁵⁵, especialmente aquelas relacionadas ao terror de seqüestros relâmpagos e estupros, são submetidas a sessões de terapia EMDR (eye movement desensitization and reprocessing)⁵⁶ utilizando justamente o olhar periférico que quando estimulado pela movimentação repetitiva da luz de uma pequena lanterna, ajudam-nas a se recuperarem das fortes associações com as imagens provocadas pelo trauma, imediatamente fixadas em determinadas regiões do cérebro. Sabe-se que as imagens traumáticas são acionadas por uma espécie de “gatilho” que funcionam através de um processo de identificação e indução que descarregam uma enorme quantidade de adrenalina na corrente sanguínea, podendo provocar fobias incontroláveis e até, a paralisia total dos reflexos, ocasionando sintomas que vão dos tremores, à perda do sono profundo etc.

Tem-se experimentado que a visão do trauma pode ser acessada através da visão periférica durante o sono induzido ou hipnose juntamente com a simulação do acontecimento através da narração do hipnotizador ou regressor ou da “visão-simulada” com o uso de simuladores 3D. Há experiências de tratamento psiquiátrico, regressões, hipnoses ou curas ritualísticas que deixam a pessoa em estados alterados de consciência para revelar situações de trauma e/ou perturbadoras.

⁵⁵ No hospital da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), há um ano, são atendidas de graça as vítimas de crimes que desenvolvem o transtorno do estresse pós-traumático (TEPT), problema comum entre sobreviventes de catástrofes, como o tsunami, na Ásia. A onda de seqüestros em São Paulo também levou à criação, no Hospital das Clínicas da USP, de um serviço para tratar, gratuitamente, de quem passou por esse drama. Outros métodos também se revelam eficazes no tratamento de traumas provocados por crimes urbanos. No Grupo Operativo de Resgate da Integridade Psíquica (Gorip), do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas, em São Paulo, os psicólogos utilizam o psicodrama, a psicanálise ou a terapia cognitiva relacional. Sempre dentro dos preceitos da terapia breve: com objetivos determinados e tempo limitado, entre 12 e 15 sessões. O tratamento pode incluir medicamentos, como antidepressivos e ansiolíticos. Em três anos, 150 pessoas foram atendidas pela equipe de 14 psiquiatras e psicólogos do Gorip, todas vítimas de seqüestros, com TEPT. Cf. ALVARENGA, Telma. *A violência no divã - Cresce a procura por tratamentos psicológicos para traumas provocados por crimes urbanos, como assaltos e seqüestros*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG69066-6014,00.html>>. Acesso em: 28 Jun 2007.

⁵⁶ EMDR (a sigla em inglês para dessensibilização e reprocessamento através de movimentos oculares), método criado pela psicóloga americana Francine Shapiro, nos anos 80, para tratar traumas. Foi observado pela psicóloga, que sob determinadas condições, movimentos oculares semelhantes aos que ocorrem durante o sono quando sonhamos (REM – rapid eye movement), podem reduzir a intensidade de pensamentos perturbadores. O EMDR é pouco conhecido no Brasil e cerca de 400 profissionais trabalham com a técnica no país. O Journal of Consulting and Clinical Psychology publicou, em 1995, pesquisa com 80 portadores de transtorno do estresse pós-traumático que foram tratados com EMDR - 80% melhoraram significativamente em poucas sessões. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG69066-6014,00.html>>. Acesso em: 28 Jun 2007.

Acreditamos que as notícias de horror veiculadas através dos *mass media* desempenham um papel importante ao serem armazenadas no cérebro⁵⁷, tanto no desenvolvimento de fobias, como também na repetição de padrões de comportamento. Verificamos estas repetições ocorrerem após a divulgação de determinadas notícias nos meios de comunicação massivos.

Atentamos para os casos de *mass murderers*⁵⁸ ocorridos seqüencialmente em *shoppings centers*, escolas, e espaços públicos de diversos países, destacando os casos de extermínios que muito acontecem nos E.U.A, em espaços de confinamentos e extrema vigilância. Correntemente nos é mostrado através dos *mass media* casos de homicídios seguidos por suicídios dos homicidas dentro desses espaços, neste sentido, recordamos o caso do massacre da faculdade “Virginia Tech” acontecido em Abril de 2007 neste país, em que 32 pessoas dentro da instituição foram mortas pelo estudante de origem sul-coreana Cho Seung-Hui. Naquele mesmo ano, oito meses após o ocorrido em “Virginia Tech”, nove pessoas foram mortas num ataque com arma de fogo no shopping Omaha nos E.U.A, pelo jovem Robert Hawkins⁵⁹, de acordo com os indícios considerado também psicologicamente transtornado.

Aqui encontramos pontos de convergência com o conceito de dobras, do Deleuze, de virtual desenvolvido por Pierre Lévy e os aspectos imanentes das virtualizações, como o caráter de desterritorialização e do “efeito Moebius”, em que constatamos a passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior. Este vai declinar em vários registros: o das relações entre privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor etc.⁶⁰ Conseqüentemente isto gerou, atualizações significativas nas relações de poder e nos modos de confinamento nos espaços. Em seu livro *Vigiar e Punir*, Foucault

⁵⁷ As pesquisas sobre as localizações das memórias no cérebro são um tanto controversas. Enquanto que para o paradigma holográfico as memórias estão localizadas em diversas partes do cérebro, para alguns psicanalistas, como o vienense Sigmund Freud (1856-1939), estas têm localidades específicas. “Para Freud, haveria um local na mente, topograficamente existente e ainda não localizado, onde seriam “armazenadas” todas as experiências de cunho negativo e/ou traumáticas vividas pela pessoa às quais ela não teria acesso, pois gerariam um permanente estado de angústia e aflição e que, devido a um mecanismo psíquico chamado de repressão, permaneceriam como que “enterradas” profundamente em suas mentes, neste local chamado de “inconsciente””. Cf. FERREIRA-SANTOS, Eduardo. *Avaliação da magnitude do transtorno do estresse em vítimas de seqüestro*. Tese de doutorado. São Paulo: FM/USP, 2006. P. 76.

⁵⁸ Mass Murder ou, assassinato em série, se refere a matança de quatro ou mais pessoas durante um evento particular.

⁵⁹ Cf. *Tiroteio em shopping center nos EUA acaba com 9 mortos*. Disponível: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2007/12/05/ult23u774.jhtm>> Acesso: 6 Dez 2007.

⁶⁰ Cf. LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*/ trad; Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 24.

decorre sobre a noção de indivíduo que é forjada através da lógica disciplinar instaurada no interior de ambientes fechados (escolas, prisões, fábricas), a partir da sujeição dos corpos a uma regra de visibilidade e segmentaridade. O mundo globalizado contemporâneo caracteriza-se por esse constante confinamento nos espaços fechados, porém movido e atualizado por outras forças que não mais aquelas marcadas pelo processo do início da industrialização. Sobreviver nesse mundo paradoxal, onde convivem a abundância e escassez em extrema desigualdade levou as sociedades civis a assumirem e se apropriarem desse sistema de confinamento e vigilância constante nas vidas diárias, para se protegerem da violência freqüente nas metrópoles. Aliás, ser cerceado por muros e redes de segurança, não assegura nem evita qualquer tipo de ameaça provinda do exterior, as dobras e as relações de força se chocam.

Citamos outro exemplo de repetição de comportamento que aconteceu no Brasil, o caso da garota Isabella Nardoni⁶¹, jogada da janela do sexto andar do prédio, de acordo com as perícias, pelo seu próprio pai. O caso Isabella, divulgado excessivamente nos *mass media* brasileiro, pode ter aflorado, outro crime do mesmo gênero no país, praticado três meses após o ocorrido com a garota, em que uma mãe também jogou sua filha de seis meses de idade pela janela do sexto andar do prédio⁶². O estudo desses casos aliados ao estudo do cérebro holográfico⁶³ nos ajuda a apontar que as repetidas exposições às notícias e imagens de horror veiculadas nos *mass media*⁶⁴, podem funcionar como espécie de gatilho do stress do terror. Ou seja, encarar que estes meios exploram o terror de forma nociva e supor que a exposição a estes é cumulativa⁶⁵ faz-nos acreditar que as repetições de

⁶¹ Caso Isabella Nardoni, In: FolhaOnline. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2008/casoisabella/>. Acesso em: 3 Out 2008

⁶² Bebê de oito meses é jogado do sexto andar de prédio em Curitiba-PR. In: Folha Online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u417920.shtml>. Acesso em 3 Out 2008.

⁶³ Há um pensamento controverso sobre como o cérebro funciona que começou com os estudos de Karl Pribram, um neurofisiologista da Universidade de Stanford. Ele diz que o cérebro humano pode ser modelado como um holograma. Estudos (mais de 500 dados relacionados ao tema foram publicados) têm mostrado que a memória não está localizada em partes específicas do cérebro, mas ao contrário se distribui por todo o cérebro exatamente como uma chapa holográfica terá a imagem distribuída pelo todo. Se você cortar um holograma pela metade você terá duas imagens inteiras em cada metade. Cortando-se outro pedaço novamente teremos imagens inteiras. Muitos acreditam que o cérebro funciona da mesma maneira e que toda memória é gravada no cérebro inteiro. Deste modo pensamos em três dimensões mas somos limitados em nossa interpretação da realidade. Holographic Brain. Disponível em: <http://www.hiddenmysteries.org/health/research/holographicbrain.html/>. Acesso em: 24 Out 2008.

⁶⁴ Para maiores informações sobre o tema conferir: o cérebro holográfico. Disponível em: http://www.eba.ufmg.br/hololab/reflexoes_01.html. Acesso em: 24 Out 2008.

⁶⁵ CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. p. 358.

padrões podem funcionar como espoleta, para outros comportamentos que afloram quando esses gatilhos são disparados.

A atenção dada pela mídia ao caso Isabella Nardoni e o conseqüente aumento do envolvimento da população para com o caso, nos remete também, aos suplícios públicos⁶⁶, “estes rituais de ostentação com sua arte misturada à cerimônia do sofrimento”. Os antigos meios, porém, foram suplantados e reconfigurados nos dias atuais, pela ação aterrorizadora dos *mass media* quase que subliminarmente.

A replicação obsessiva do imaginário da morte (& sua reprodução ou mesmo mercantilismo) *obstrui* esse projeto tão veemente quanto à censura ou a lavagem cerebral feita pela mídia. Ela estabelece circuitos negativos de *feedback* – é um tabu maligno. Não ajuda ninguém a vencer o medo da morte, & meramente inculca um medo *mórbido* no lugar do medo saudável que todas as criaturas sensíveis sentem ao farejar sua própria mortalidade...Não escrevo isso para absolver o mundo de sua fealdade, ou para negar que no mundo existam coisas verdadeiramente aterrorizantes. Mas algumas dessas coisas podem ser vencidas – desde que nós possamos construir uma *estética* de conquista, em vez de uma *estética* de medo⁶⁷.

Existem algumas teorias sobre os efeitos da violência veiculada nos meios e que por sinal, são díspares e contrapostas⁶⁸. Dentre elas, destacamos: a teoria da catarse, a dos indícios agressivos, a da aprendizagem por observação, a do reforço e do cultivo.

A teoria da catarse⁶⁹ sustenta que a visão de um conteúdo violento diminui a probabilidade de uma conduta violenta. As mensagens violentas, ao invés de provocar futuros atos violentos no espectador, servem de alívio de suas frustrações. O receptor dos meios de comunicação participa subjetivamente e imaginativamente da violência dos personagens televisivos. Isto diminui sua própria necessidade de incorrer abertamente em atos agressivos.

A teoria dos indícios agressivos⁷⁰, por um lado, postula que a exposição a estímulos agressivos aumentam a probabilidade de uma conduta agressiva. Parte-se do princípio que os atos de violência, por exemplo, um combate de boxe, estimula uma excitação fisiológica

⁶⁶ Nos suplícios públicos que ocorriam no século XVIII o terror era gerado a partir de execuções humanas realizadas em praças. “No suplício corporal, o terror era o suporte de exemplo: medo físico, pavor coletivo, imagens que devem ser gravadas na memória dos espectadores, como a marca na face ou no ombro do condenado. O suporte do exemplo, agora, é a lição, o discurso, o sinal decifrável, a encenação e a exposição da moralidade pública”. CF. MICHEL, Foucault. *Vigiar e Punir*. P. 91.

⁶⁷ BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. P. 99.

⁶⁸ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. *Los medios de comunicación ante el terrorismo*. p. 66-71.

⁶⁹ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit. p. 66-67.

⁷⁰ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit p. 67.

e emocional que conduzem a possíveis reações agressivas por parte do espectador. Porém supõe-se que um estímulo agressivo não provoca sempre uma reação agressiva. Quando a violência dos personagens dos meios está justificada (vingança, defesa pessoal, etc.) aumenta a probabilidade de respostas agressivas, porque o espectador pode aplicar estas justificativas a sua própria conduta. Por outro lado esta teoria assinala que quando na difusão de atos violentos se firmam na dor e no sofrimento das vítimas se inibem as tendências agressivas do espectador.

Segundo a teoria da aprendizagem por observação⁷¹ aumentará a probabilidade de agressividade no público ao apresentar os meios de comunicação condutas e personagens violentos que podem dar lugar a imitação. Este mimetismo se produz mais frequentemente se o modelo de conduta violenta pode dar lugar a expectativas de recompensa por tal conduta ou se o espectador se enfrenta a situações semelhantes às vistas na televisão.

A teoria do reforço⁷² aponta que as imagens de violência reforçam as pautas estabelecidas de conduta violenta que os espectadores possam ter. É dito que a televisão por si mesma e os outros *mass media* não produzem habitualmente nem mais nem menos comportamentos violentos na audiência. Os teóricos do reforço consideram como fatores determinantes da conduta violenta as influências familiares, as características da personalidade, os valores sociais, etc. Somente no caso dos espectadores com uma escassa estabilidade social e pessoal os meios de comunicação podem influir em sua conduta.

A teoria do cultivo⁷³ assinala que os meios modelam, cultivam, as concepções que os públicos têm sobre o mundo. Esta teoria não afirma que os meios podem ser os causadores da agressividade. Assinala, porém, que a audiência pode chegar a assumir como um reflexo da realidade a violência descrita pelos meios de comunicação. Isto pode chegar a produzir medo e ansiedade na hora, por exemplo, de sair à rua. Para esta teoria as pessoas que vivem num ambiente brutal sua concepção violenta do mundo real se verá amplificada pela contemplação das agressões na televisão.

Apesar de observarmos tantas teorias sobre a influência dos *mass media*, não podemos provar jamais que a TV e outros meios, podem ser uma das causas de uma forma de violência ou inclusive que podem contribuir de maneira sensível.

⁷¹ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit p. 67-68.

⁷² Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit p. 68.

⁷³ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit p. 69.

A concepção ortodoxa do terrorismo parte da idéia de que os meios outorgam demasiada publicidade ao terrorismo e que a informação do mesmo tem efeitos contagiosos. Desta forma se justifica a censura informativa. Já se tem apontado que esta tendência a explicar a violência através, unicamente, dos *mass media* pretende buscar a origem do problema fora da própria sociedade. Na opinião de Miquel Rodrigo, as obras que tratam do terrorismo em geral, e ainda algumas que desenvolvem a problemática comunicativa do mesmo, costumam subscrever a idéia de que os meios informativos têm um grande poder na hora de condicionar o comportamento da audiência. No entanto, esta postura já tem sido descartada pela teoria da comunicação faz muitos anos. Ao invés disto, considera-se que os meios de comunicação têm o poder de dar uma visão parcial da realidade social, permitindo certa visibilidade do mundo. Do mesmo modo, o poder dos meios está em qualificar uns ou outros atos como o terrorismo. É o poder de nominar, de colocar nome aos acontecimentos. Além disso, também têm o poder de expor os temas que se supõem preocupar a sociedade⁷⁴.

⁷⁴ Cf. ALSINA, Miguel Rodrigo. Op. Cit p. 69-70.

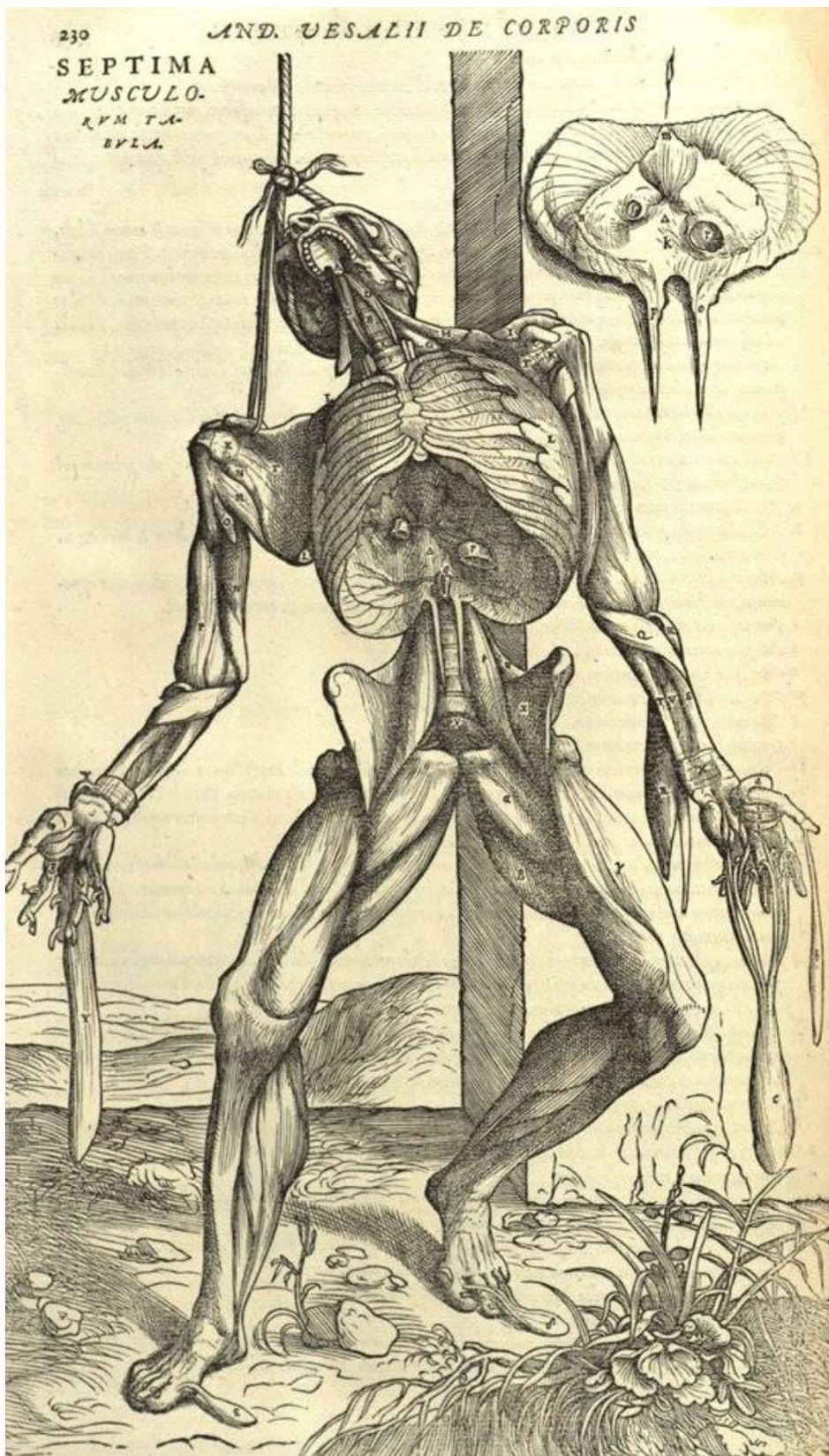


Figura 9 – Gravura feita por Andreas Vesalius.
Fonte: Site da rede internet

PARTE II – STORYBOARD

A dobra, um dentro que é coextensivo ao fora.⁷⁵

O mais profundo é a pele.⁷⁶

A geração de subjetividades não consiste na demarcação dos limites de um eu, enclausurado e interior, mas na idéia de que ele é o feito de uma função ou operação que sempre se produz na exterioridade desse eu. O sujeito já não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior.⁷⁷

Começamos a segunda parte da nossa dissertação, demonstrando a imagem de uma xilogravura realizada pelo exímio anatomista belga Andreas Vesalius⁷⁸ (1514-1564). As gravuras anatômicas deste médico, representando “o corpo como uma veste”⁷⁹, são representativas por nos fazer refletir “o simulacro da morte” e a “erótica do despir”.

Como uma fita de Möebius⁸⁰, a vida se desdobra em arte, num processo incessante de retroalimentação. Como diria Kazuo Ohno, uma obra de arte tem q ser assim: ter o peso de uma existência⁸¹.

A inviabilidade desta reflexão reside em “determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis”⁸². Um processo de rumo vago, movido e permeado pela angústia, não-linear, seletivo, de apropriações e combinações, que vai se concretizando pelo fazer.

⁷⁵ Cf. SILVA, Rosane Neves. *A dobra Deleuzeana: políticas de subjetivação*. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>> Acesso: 28 Nov 2007.

⁷⁶ Valéry apud. Deleuze. DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. P.109.

⁷⁷ DOMENECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GOMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. 2001. P. 122.

⁷⁸ Aqui destacamos a importância da obra do século XVI de Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*. Este fabuloso tratado de anatomia representa o corpo como veste, através de uma série de obras, que expõem esfolados com a pele na mão, não escapando assim, à categoria estética do horrendo. Para conhecer o trabalho deste exímio gravurista e obter maiores informações a respeito do trabalho dele. Cf. VESALIUS, Andreas. *De humani corporis fabrica. Epítome. Tabulae sex*. Trad. Pedro Carlos Piantino Lemos, Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

⁷⁹

⁸⁰ Uma fita de Möbius (1790-1868) é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Deve o seu nome ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), que a estudou em 1858.

⁸¹ BAIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança veredas d’alma*. P. 43.

⁸² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. P.26.

As escolhas temáticas foram promovidas a partir dos fatos que chamam a atenção da artista, incluindo assim, os aspectos subjetivos de sua personalidade e experiência de vida. Este momento em que os fatos que nos interessam são absorvidos sem juízos de valor, foi nomeado por Paulo Laurentiz, de abdução⁸³. Assim podemos dizer que o pensamento artístico é holárquico, ou seja, envolve o mundo, a mente e as ações do artista, provocando assim os *insights*.

A prática e pesquisa da *performance art* aliada ao tema do terror inicia-se em 2005 na Universidade Federal de Sergipe, com a formação do grupo Neo-mutismo, coordenado pelo até então professor desta instituição, Rogério da Silva (*in memoriam*). Naquela ocasião, apresentamos a “Experiência N.01”, que faz alusão direta ao tema do terrorismo. Em 2006, este tema é retomado através da *performance* “Desjejum”, apresentada pela artista-pesquisadora como trabalho de conclusão de graduação. Os estudos em torno das ações radicais do grupo performático de Viena “*Aktionismus*”, surgido no final dos anos 60 e, do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud definitivamente nortearam o processo artístico desta *performance*. Influenciada pelos escritos deste teórico vanguardista, a artista-pesquisadora pretendia, parafraseando-o:

canalizar as forças más, criar certa emoção psicológica onde as molas mais secretas do coração fossem postas a nu, dar uma chicotada na sensibilidade de quem dela participasse e oferecer ao espectador uma operação verdadeira onde não somente seu espírito, mas seus sentidos e sua carne estivessem em jogo, fazer com que ele, num dado momento, risse amarelo, dirigir-se aos nervos e não a razão⁸⁴.

Insurge-se então a problemática: como alcançar este objetivo? Que atos, sons, materiais e espaço poderiam ser utilizados, no sentido de potencialização dos efeitos estéticos e sinestésicos? Que tipo de sensações gostaria de despertar nos espectadores?

⁸³ Cf. LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. 1991. (Série Teses).

⁸⁴ Cf. ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. p.290.

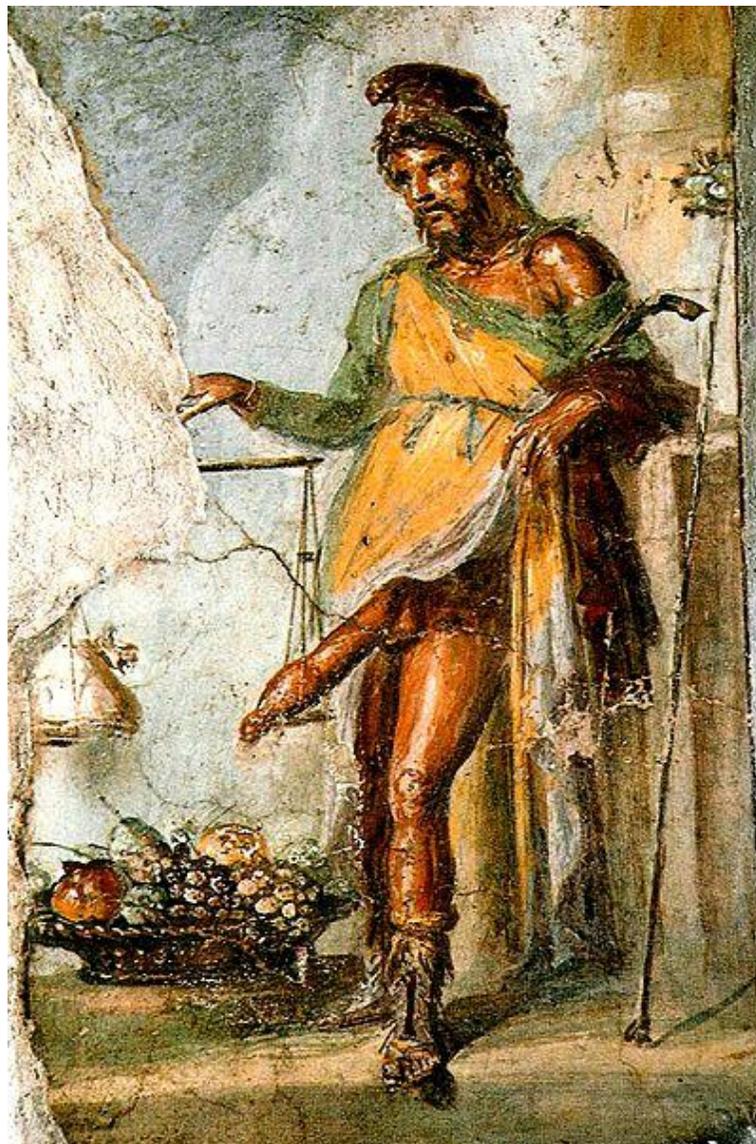


Figura 10 – Invocação a Príapo, séc. I d.C., Pompéia, Casa dei Vettii.
Fonte: Eco, 2007.

“Desde a mais remota Antiguidade, o culto do falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiúra e de uma inevitável comicidade”⁸⁵.

⁸⁵ ECO, Umberto. *História da feiúra*. P. 132.

O feio, o cômico e o obscuro. Príapo⁸⁶ e sua relação com a performance “Desjejum”.



Figura 11 – Performance Desjejum
Fonte: Acervo pessoal da artista



Figura 12 – Performance Desjejum
Fonte: Acervo pessoal da artista

“De fato, o ser humano mostra-se incomodado (pelo menos na sociedade ocidental) diante de tudo aquilo que é excrementício ou que é ligado ao sexo. Eles nos causam repugnância e, portanto, julgamos os excrementos feios (os dos outros, animais inclusive, muito mais que os nossos)”⁸⁷.

⁸⁶ *Priapo ou Príapo* (em grego: Πρίαπος, transl. *Príapos*) é o deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite. Sua imagem é apresentada como um homem idoso, mostrando um grande órgão genital (ereto). Priapo era considerado como protector de rebanhos, produtos hortícolas, uvas e abelhas. Dionísio vindo vitorioso de batalhas nas Índias, foi por Afrodite ardorosamente recebido e dessa união nasceu Priapo. Hera, ciumenta de Afrodite, trabalhou para que a criança nascesse com a sua enorme deformidade (curiosamente ele sempre é representado com um pênis de tamanho exagerado). Sua mãe mandou educá-lo nas margens do Helesponto em Lampasaco, onde por conta de sua libertinagem e desregramento tornou-se objeto de terror e repulsa. A cidade foi tomada por uma epidemia e os habitantes viram nisso uma retaliação por não terem dado atenção ao filho de Afrodite, fizeram rituais e pediram que ele ficasse entre eles. Cf. Príapo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Priapo>. Acesso em 15 Jul 2009.

⁸⁷ ECO, Umberto. Op. Cit. 2007. P. 131.

Entre a veste e o nu em Desjejum:

a veste é o que confere ao homem a sua identidade antropológica, social, religiosa – em uma palavra, o seu ser. Disto deriva o fato de a nudez ser tida como uma situação negativa, como privação, perda, espoliação: os adjetivos nu, despido, desnudo qualificam exatamente o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter. No âmbito de tal concepção, que foi muito difundida entre os povos do Oriente Médio (egípcios, babilônios, hebreus), o estar despido significa achar-se em uma condição aviltante e vergonhosa, típica do cativo, da escravidão, da prostituição, da demência, da maldição, da impiedade⁸⁸.

As temáticas a serem abordadas, tão recorrentes na história da humanidade, já eram por si só, imbuídas de significados que, dependendo da forma como fossem operadas, permitiriam potencializar a sinestesia oriunda do ambiente imersivo e das ações performáticas. O suicídio, por exemplo, referência em “Desjejum” e que acaba por nortear trabalhos posteriores da artista, é um dos conceitos mais interessantes da vida social e suas taxas têm aumentado consideravelmente. A estética do grotesco e a estética neutra também foram uma constante nas ações desta *performance*.

Na estética neutra, ao contrário da estética acadêmica, encontra espaço e reconhecimento toda a sexualidade chamada de perversa, isto é, desviada quanto à elevação supra-sensível e à embriaguez vitalista: sadismo, masoquismo, fetichismo e necrofilia formam um quadro impressionante, que a filosofia em geral preferiu não olhar diretamente⁸⁹.

As notícias midiáticas que giravam em torno do terror contemporâneo são utilizadas na trilha sonora como tentativa de trazer para o espaço da *performance* fatos e problemáticas do nosso tempo. Jean Baudrillard afirma: “só a violência simbólica é geradora de singularidade”⁹⁰ e, neste sentido, questiona-se: como o terror, quando descontextualizado de sua veiculação cotidiana feita pelos *media*, poderia causar estranhamento no espectador da ação?

As notícias de horror, todos os dias noticiados nas principais redes de comunicação, desde os atentados a ônibus ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, até aqueles que envolvem as questões políticas, sociais e religiosas do Iraque, deixam a população mundial em estado de alerta. Por outro lado, os cibercriminosos utilizam-se dos computadores para atacar os bancos e extorquir dinheiro, ameaçando espalhar vírus informáticos. Enfim, o

⁸⁸ PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. P 84-85.

⁸⁹ PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. p.90-91.

⁹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *O espírito do terrorismo*. P.36.

estado de pânico é generalizado e até mesmo nos espaços claustrofóbicos de nossas residências temos de ceder a monitorização de câmeras de segurança, vinte quatro horas por dia. “O espectáculo do terrorismo impõe o terrorismo do espectáculo...É o nosso teatro da crueldade, o único que nos resta – extraordinário pelo facto de reunir o mais alto nível do espectacular e o mais alto nível do desafio”⁹¹.

O espaço escolhido, não aleatoriamente um porão claustrofóbico de escravos, constituiu-se como pano de fundo para a criação do *topos* em que se desenrolaria a ação. Neste, capas de televisores utilizadas como luminárias, contrastavam com a rude arquitetura de pedras do local. No decorrer da *performance*, líquidos os mais variados, simuladores de excrementos do corpo humano, foram atirados no público, este ato simbólico de terrorismo era confrontado com os ruídos sonoros que emitiam, ao mesmo tempo, notícias de acontecimentos de horror, desde atentados suicidas e carros bombas no Oriente, a homicídios de trabalhadores rurais ocorridos no Brasil.

O desenrolar das ações, em ritmo crescente, culmina com a simulação do suicídio da *performer* por enforcamento, deixando os espectadores atônitos. No decorrer de nossas pesquisas sobre o horror, descobrimos que:

A forca é um instrumento usado para suicídios, execução de presos ou réus condenados à morte e, para assassinatos. Esta técnica medieval era considerada como uma ‘morte suja’, pois dependendo do caso, poderia ocorrer o relaxamento dos esfíncteres e a liberação de fezes, urina e até de sêmen, por conseguinte, era ofensiva à moral do condenado, como também, de sua família⁹².

O gravurista do século XVI Hans Holbein, por sua vez, irá representar o motivo “The Dance of Death” (French: *danse macabre*; German: *Totentanz*) originária na França do início do século XV. O trabalho dele ilustra cenas da mortalidade humana, conhecida por “*Memento Mori*” (Palavra latina utilizada para lembrar que você morrerá). Nestes trabalhos, indivíduos aparecem na companhia de um esqueleto, ou às vezes de uma caveira ou algum outro símbolo da mortalidade⁹³. Jean de Vauzèle no prefácio de uma das

⁹¹ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. P. 37.

⁹² Cf. Morte por enforcamento leva três minutos. Disponível em: Folha Online. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u103270.shtml>>. Acesso em: 30 Dez 2006

⁹³ Para maiores informações sobre essa série de gravuras desenvolvidas por Hans Holbein ver: The Dance of Death by Hans Holbein the Younger – A complete Facsimile of the Original 1538 Edition of *Les simulachres & historiees faces de la mort*. Dover Publications, Inc., New York.

publicações deste livro, explica o conceito de “simulacro”. Ele diz que desde que ninguém nunca viu a morte, que é uma coisa desincorporada, o artista está simplesmente apresentando uma imagem disto, uma incorporação concreta de algo que é realmente uma abstração⁹⁴.

A vida, como coexistência da morte, é constituída por renascimentos, mas infelizmente na cultura ocidental contemporânea, baseada no recalque e rejeição da morte não aprendemos a lidar com ela, diferentemente das culturas primitivas que instituem uma relação de reversibilidade simbólica entre a vida e a morte⁹⁵. Um dos mais belos e sucedidos exemplos que refletem essa coexistência, encontra-se na expressão do Butoh, dança performática surgida no pós-guerra e profundamente enraizada na vida⁹⁶. Abordar esse paradoxo, talvez seja um dos motivos, pelo quais os precursores do butoh, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, tenham alcançado a tal da presença corporal diluída no espaço, conseguindo-se assim, lançar-se no fluxo⁹⁷. De acordo com Renato Ferracini⁹⁸, “a presença do ator só pode ser traduzida pela ausência dela, se dá pela capacidade de desaparecer, é o não ego e está vinculada não ao corpóreo, mas ao incorpóreo e, para ser presente, tem que se diluir na rede”⁹⁹. Este enunciado vem complementar o elemento do renascimento do butoh, de que somos resultado de inúmeras mortes;

Morro e renasço todos os dias e quando morro, aquilo que fui ontem tenho de jogar fora, para estar vivendo plenamente no fluxo da vida, deste modo, a morte, assim como lançar-se no fluxo, estão ligados ao desapego e à morte do egocentrismo¹⁰⁰.

O que os temas abordados mobilizam em termos de emoção e trauma? Mudar pela primeira vez da cidade nordestina de Aracaju¹⁰¹, para ir morar na desenvolvida e

⁹⁴ Cf. HOLBEIN THE YOUNGER, Hans. *The dance of death*. P. XI.

⁹⁵ Cf. PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. 2000.

⁹⁶ Kazuo Ohno diz: “o butô vem da morte. Ele não existiria se não fosse a bomba atômica”. Cf. BAIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança veredas d’alma*. 1995.

⁹⁷ De acordo com o filósofo português José Gil, “enquanto máquina articulada e fluidica o corpo é feito para se conectar com os objetos e com os outros corpos”. GIL, José. *Movimento total – o corpo e dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 58.

⁹⁸ Ator, pesquisador e professor da pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas, também integra o grupo LUME, núcleo de pesquisa em teatro situado na cidade de Campinas.

⁹⁹ Citação retirada das aulas ministradas pelo prof. Dr. Renato Ferracini, na disciplina de pós-graduação da UNICAMP no segundo semestre de 2007.

¹⁰⁰ Cf. BOGÉA, Inês (Org.). *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac&Naify. 2002. p. 105-106.

¹⁰¹ Aracaju é a capital do Estado de Sergipe, menor estado do Brasil em dimensão, localizado na região nordeste do Brasil.

industrializada cidade de Campinas, segunda maior cidade do Estado de São Paulo, foi fundamental para enxergarmos aspectos da modernidade líquida, das sociedades transorgânicas, da frieza e solidão do homem urbano, que irão muito chamar a atenção da artista e definitivamente, nortear o percurso de sua pesquisa e produção artística. É a âncora no real e no vivido como ponto de condensação e de emergência dos meus diálogos com o fora.



Figura 13 – Performance Pulo! Apresentada na caixa d’água do ciclo básico da Unicamp em 2006.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Na *performance* “Pulo!”, primeira ação que realizamos na Unicamp, retomamos o tema do suicídio, inspirados por um acontecimento real, de um estudante que se suicidou pulando de uma das caixas d’água desta instituição. Naquela ocasião, afetados por este terrífico caso, Rogério da Silva e Isabella Santana introjetaram a *persona* da morte, inspirados na concepção jesuíta de simulação da morte, ou seja, a de que não se pode bem viver se já não se estiver morto. Para os jesuítas não se trata de não pensar na morte ou afastar o pensamento dela, mas, ao contrário, de torná-la uma base imprescindível sem cair na angústia, transformando-a em premissa de felicidade. O “ser no mundo e não do

mundo”, o “viver na carne quase sem carne”¹⁰². Simulamos como seria estar na pele de um suicida, baseando-se em estudos¹⁰³ relacionados ao ritual de um suicida antes de praticar seu ato, o modo como ele se comporta dias e momentos antes, a forma como se veste e as mensagens e objetos que deixam para os vivos. Constatamos que o suicídio é um gesto de comunicação social que muda o “status” do sujeito através de um ritual de passagem e metamorfose. Deste modo, o suicidando é agregado à sociedade após o gesto suicida no papel de suicidado, revelando o caráter político do suicídio através do qual o suicidado recupera a imagem do homem ativo, dono da própria vida e capaz de influenciar a realidade. Assim, o suicídio é um gesto de comunicação e o suicidando, é um indivíduo que está cruzando a fronteira entre vida e morte, por isso, utiliza-se de rituais característicos dos quais faz parte matar.

Em cada cultura o suicídio é encarado de forma diferente. Enquanto no Ocidente, o ato de matar a si mesmo é visto como desespero, loucura, ou covardia e fuga diante da vida, além de ser julgado como ato pecaminoso pela moral cristã, no extremo Oriente, por outro lado, o suicídio é visto como prática de extrema abnegação e lucidez, e está ligado a uma questão de honra. Além disso, as religiões que predominam por lá, neste caso o Xintoísmo e o Budismo, não o condena¹⁰⁴.

A partir dos anos 1990, a *shahada*, o martírio ou suicídio religioso de inspiração fundamentalista islâmica, passa a ser não apenas desejado, como glorificado no meio social de onde se originou¹⁰⁵. O ato de se matar em prol de uma causa ficou conhecido a partir da Segunda Guerra Mundial com os ataques suicidas utilizados como tática dos pilotos japoneses, os kamikazes, quando estes arremessavam seus aviões contra os navios inimigos com a intenção de causar um dano maior que um ataque convencional com bomba ou torpedos¹⁰⁶.

¹⁰² Cf. PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. P. 177.

¹⁰³ Cf. SILVA, Marcimedes Martins da. *As representações sociais do suicidado na trama da comunicação*. Dissertação de mestrado em Psicologia. São Paulo: PUC, 1992.

¹⁰⁴ SILVA, Marina Magalhães B.L. da. *Ritual da auto-imolação: o suicídio no extremo Oriente*. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=4359. Acesso em: 1 Jul 2009.

¹⁰⁵ GRAU, Larissa. *O fundamentalismo religioso e a bomba inteligente*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/grau-larissa-fundamentalismo-religioso.pdf>. Acesso: 1 Jul 2009.

¹⁰⁶ Cerca de 2.525 pilotos morreram em ataques kamikaze, causando a morte de 4.900 soldados aliados e deixando mais de 4 mil feridos. O número de navios afundados é controverso. A propaganda japonesa da época divulgava que os ataques conseguiram afundar 81 navios e danificar outros 195. A Força Aérea

Em nossa época da sociedade midiática espetacular, o suicídio cada vez mais se torna um show, e homicidas, ativistas e homens-bombas se apropriam e se aproveitam do recurso oferecido pelos meios de comunicação, para se manifestarem performaticamente. Já que eles optam por morrer, optam por uma morte espetacular.

Quando as pessoas assistem eventos extremos sabendo que estes realmente aconteceram e são editados para torná-los mais dramáticos e mais saborosos, adequados ao formato “showtime”, mas também sabendo que como observadores eles são despojados de toda possibilidade de intervenção – isso quer dizer que eles são transformados em uma audiência no sentido formal – a reação de raiva rapidamente se dissolve em paralisia e desespero, ou indiferença. Por sua vez, o terrorismo, oposto a violência ordinária das ruas, é uma forma de alcançar atenção da sociedade, de fazer um show; é um sintoma da disfunção básica da comunicação-realimentação-consequência do processo da ação¹⁰⁷.

A partir dos nossos estudos em torno das imagens midiáticas de terror, nasce a “Performance do terror”, uma intervenção realizada em maio de 2007 na Universidade Estadual de Campinas, utilizando a linguagem artística da *performance*. Esta experiência constituiu-se como uma tentativa de exaltar a tragicidade da vida, como elemento intrínseco a condição humana, (res)significando no *topos* da ação, imagens midiáticas contemporâneas que gerassem o clima de um presente desencantado, revelando ações provenientes de vivências urbanas ligadas à discriminação, violência e outros medos e fobias disseminados em locais públicos das metrópoles. Para isso, além do apoio em leituras bibliográficas, nos baseamos em notícias e imagens do horror massivamente veiculadas e exploradas através de *sites* populares da rede internet (Uol do Brasil, MSNBC News, entre outros), destacando para os acontecimentos do terrorismo no Iraque, o massacre de Virginia Tech nos EUA e de violência urbana no Brasil.

A trilha sonora melódica “Popplagio (the pop song)”, retirada do álbum sem título da banda Sigur Rós, contraposta e mixada ao vivo por um DJ à música “All is full of 60ers” da cantora Björk, configuram o pano de fundo da ação. Estas músicas, interpretadas por artistas islandeses, induziram intencionalmente a *performance* à cor fria e melancólica da gelada Islândia, remetendo-nos igualmente ao espírito das sociedades transorgânicas, cada vez mais interfaceadas por diversos aparatos e objetos tecnológicos (celulares, tocadores

Americana alega que 34 barcos afundaram e 368 ficaram danificados. Cf. Kamikaze. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kamikaze>. Acesso: 24 Out 2008.

¹⁰⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. p. 172-173.

compactos de MP3, *notebooks*, televisão) que substituem os de outrora, sagrados fogos do lar¹⁰⁸.

Aponta-se inclusive o ritmo frenético da vida nas metrópoles e o aumento das relações mediadas por objetos simulacrais e artificiais como um dos fatores que ocasionam os crescentes distúrbios psicológicos e fisiológicos entre jovens e o conseqüente abuso de drogas sintéticas de prescrição controlada. Segundo o relatório elaborado pelo CASA¹⁰⁹, a utilização destas substâncias nos EUA, feita por pessoas entre a faixa etária de 12 a 17 anos, mais que triplicou durante o período de 1992 a 2003.

Para refletir a epidemia de abuso e dependência química de medicamentos de uso controlado¹¹⁰, escolhemos “The crawl”, música da banda Placebo¹¹¹, sugestiva para o momento em que projetamos na parede e no corpo da *performer*, imagens da internet sobre o atentado praticado pelo coreano Cho Seung-hui a alunos e professores da Virginia Tech, nos EUA. Remetemos a banda Placebo ao reflexo da atual sociedade psicótica e fisiologicamente transtornada, associando-se os excessos festivos e levianos, o abuso de drogas lícitas e ilícitas, os rachas automobilísticos, entre outros, à manifestação do trágico em nossa contemporaneidade, traduzindo então a “presença de um mal incontornável, a força da alteridade, o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, o contrário que não se pode negar ou denegar”¹¹².

¹⁰⁸ Cf. SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989. p. 70.

¹⁰⁹ Centro Nacional para a Dependência e Abuso de Drogas – CASA (sigla em inglês) da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Fonte: Diário OBID. Mais de 15 milhões de estadunidenses abusam de substâncias psicoativas. Disponível em: <<http://www.drogas.org.br/portaldrogas/Artigo.asp?IdArtigo=195>> Acesso em: 3 Jun 2007.

¹¹⁰ Opióides, depressores e estimulantes do Sistema Nervoso Central.

¹¹¹ Placebo é uma banda de rock que foi composta em 1994 em Londres pelo belga Brian Molko (vocalista, guitarrista e tecladista), o sueco Stefan Olsdal (baixista, guitarrista e tecladista) e o único de fato inglês, Steve Hewitt (baterista). Esta banda expõe em muitas de suas letras temáticas como: utilização de drogas (cocaína, êxtase, valium, bebidas alcoólicas).

¹¹² Cf. MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo/ subversão pós-moderna*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 62-63.

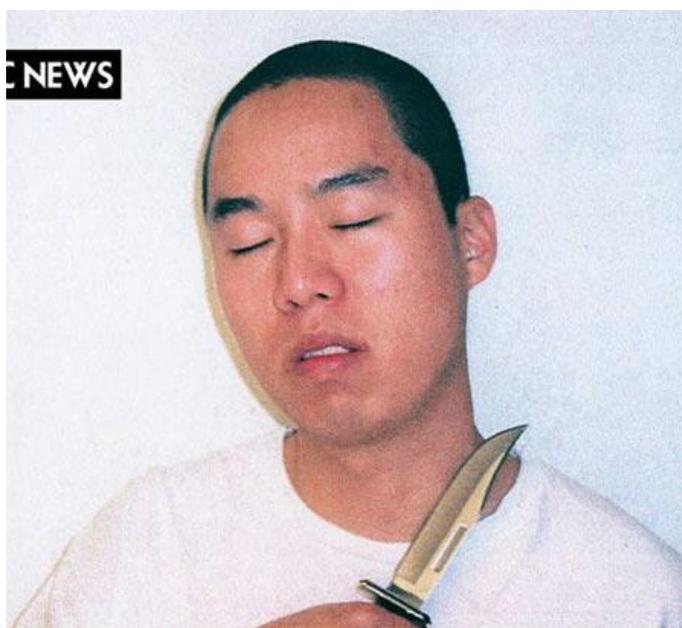


Figura 14 – Material fotográfico enviado por Cho Seung Hui a rede MSNbcNews antes do massacre.
Fonte: Site MsnBc News



Figura 15 – Material fotográfico enviado por Cho Seung Hui a rede MSNbcNews antes do massacre.
Fonte: Site MsnBc News



Figura 16 – Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007.
Fonte: Acervo pessoal da artista



Figura 17 – Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007.
Fonte: Acervo pessoal da artista

É válido lembrar que a toxicomania abrange todas as práticas sociais que fazem uso abusivo, não só das drogas ilegais, assim como também de outros produtos permitidos pela lei (álcool, medicamentos, tabaco, café, chá, entre outros). Estes últimos são geralmente admitidos e utilizados por nós sem questionarmos o porquê, enquanto que, os usuários das

substâncias ilegais têm que viver à margem da sociedade para não ser vítima de preconceito e penalização.

A trajetória do consumo de produtos psicotrópicos e as práticas de intoxicação transitam entre o sagrado e profano, sendo que a forma como os indivíduos encaram e utilizam-se destas substâncias, vai depender da cultura que os engendra. No decorrer da história das civilizações foram muitos os povos que recorreram à utilização de substâncias psicoativas baseados num conjunto de conhecimentos obtidos a partir das próprias experiências por ela induzida e sabendo assim, o modo como usá-las sem sofrer os seus efeitos nefastos. Com base nestes conhecimentos muitos se utilizaram dos psicotrópicos com finalidades de caráter religioso, político ou estético. Atualmente, porém, ao invés dos psicotrópicos representarem um veículo de acesso ao sagrado, de criação ou de superação, um instrumento de luta, os atuais usuários destas substâncias, movidos por um estado de espírito decadente que subjaz a uma crise de valores própria da contemporaneidade, encaram-nas como veículo indutor da amnésia e da morte. Dentro da visão Deleuzeana do conceito de “Corpos sem órgãos”, o corpo do drogado torna-se então, esvaziado ao invés de pleno.

No primeiro momento da “performance do terror”, evocamos a atração exercida pelo “*sex appeal 64ers*” *64erséfone64*”¹¹³, uma *webcam* e *laptop hightechs*, em que gestos íntimos da *performer* remetem à masturbação solitária frente à tela do computador, considerando-se que, “na máquina, na interface maquínica, existe alguma coisa que seria, não da ordem da alma, humana ou animal, *anima*, mas da ordem de uma proto-subjetividade”¹¹⁴.

¹¹³ Cf. PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

¹¹⁴ Isto quer dizer que há na máquina uma função de consistência, de relação a si e de relação a uma alteridade... Quer se situe ao nível do indivíduo completo ou da subjetividade parcial, ou ainda da subjetividade social, o elemento de núcleo maquínico passa precisamente pelo viés do afeto, do PATOS, de uma relação PÁTICA. Cf. GUATARRI, Félix. *A paixão das máquinas*. Cadernos de subjetividade. PUC-SP, vol. 1, nº 1 – São Paulo, 1993, p. 40-51.

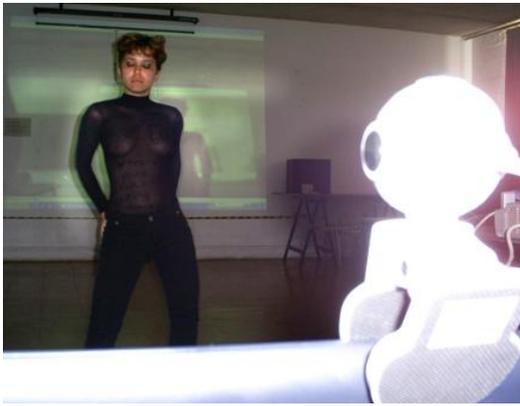


Figura 18 – Performance do terror!

Fonte: Acervo Pessoal da artista.



Figura 19 – Performance do terror!

Fonte: Acervo Pessoal da artista.

Nesta ocasião, lembramos as notícias divulgadas¹¹⁵ sobre os pactos de suicídio coletivo estabelecidos via internet. “Suicide Club” é um exemplo de filme onde a arte se mistura com a vida e toca justamente nesta questão. Esta obra cinematográfica do cineasta japonês Shion Sono, aborda a cultura do suicídio no Japão¹¹⁶. O filme trata de um clube de suicidas que disseminam sua ideologia através da rede, influenciando suicídios em massa, uma abordagem bem sutil e ao mesmo tempo aterrorizadora sobre questões tocantes à nossa

¹¹⁵ Cf. Mortes geram suspeita de uso da web para suicídios na Grã-Bretanha. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2008/01/080123_suicidiointernet_np.shtml. Acesso em: 6 Jul 2008. Cf. Japão tenta controlar pactos de suicídio na internet. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2006/02/060209_japaosuicidioms.shtml. Acesso em: 20 Nov 2008.

¹¹⁶ O Japão tem a mais alta taxa de suicídio do mundo industrializado (24,1 por 100.000 habitantes). Os suicídios atingiram o número recorde de 34.427 em 2003 (+ 7,1% com relação a 2002). Geralmente empresários e funcionários, comentem suicídios motivados por escândalos de corrupção ou perda de dignidade na sociedade. (fonte : AFP 22/11/2004). Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Suic%C3%ADdio>> Acesso: 29 Abr 2008.

contemporaneidade. Você está conectado consigo mesmo? Você está conectado com sua família, com seu namorado, com seus amigos? E se está conectado com estas pessoas, como se dá essa conexão? Neste sentido, é interessante notar como nas sociedades em que as relações se dão cada vez mais mediadas pela interface tecnológica as pessoas tendem a sofrer traumas, que com sua força destrutiva, geram uma desconexão psíquica consigo mesmo afetando, ao mesmo tempo, a relação interpessoal com os outros e com o meio em que vivem.

Acreditamos que o que leva cada vez mais os adolescentes a prática do suicídio, está no cerne de problemáticas do mundo globalizado. O ritmo acelerado de vida, a crise de valores, a solidão, a depressão, a ansiedade, problemas que têm se intensificado neste século XXI e, que de certa forma, pode nos levar a ter uma vida ou sob efeito de psicotrópicos, ou de tabaco, cigarros e álcool, ou de medicamentos de prescrição controlada, entre outros estimulantes e depressores do sistema nervoso central. Gostaríamos de dizer aqui também, que em nossa sociedade contemporânea globalizada, outros artifícios são utilizados como mecanismo de prazer, e estes podem se dá, por exemplo, por meio da televisão e da internet e pelo excesso de consumo influenciado por estes *media*.

Não é à toa também que a cada dia crianças e adultos buscam subterfúgio na internet. Estudos¹¹⁷ já apontam que a solidão pode levá-los a se utilizarem cada vez mais deste veículo de comunicação, sendo que essas taxas geralmente são maiores, nos países considerados economicamente e tecnologicamente mais desenvolvidos.

Barglow apresenta uma comparação fascinante entre os sonhos clássicos relatados nos escritos de Freud e o sonho de seus pacientes no ambiente de alta tecnologia de São Francisco dos anos 90: “Imagem de uma cabeça... e suspenso atrás dela há um teclado de computador... sou essa cabeça programada!” Esse sentimento de solidão absoluta é novo em comparação à representação clássica freudiana: “os sonhadores... expressam um sentido de solidão experimentando como existencial e inevitável, inerente à estrutura do mundo... Totalmente isolado, o ser sente-se irrecuperavelmente perdido”. Daí, a busca por nova conectividade em identidade partilhada, reconstruída¹¹⁸.

A idéia de “eu”¹¹⁹ entrou em uma crise que pode muito bem ser irreversível, como

¹¹⁷Cf. Solidão leva crianças britânicas à internet, diz estudo. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/05/070514_children_onlineabuse_mv.shtml. Acesso: 15 Nov 2008.

¹¹⁸ Barglow apud. CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. P.40.

¹¹⁹ O sociólogo traduziu *self* por “eu”, consciente da imprecisão dessa tradução, uma vez que “eu” não tem a mesma conotação de “reflexividade” de *self*.

aponta o texto do sociólogo inglês Nikolas Rose (1947 -)¹²⁰. De acordo com o estudioso, para algumas análises, particularmente aquelas inspiradas na psicanálise, a imagem do sujeito universal, estável, unificado, totalizado, individualizado, interiorizado, sempre foi “imaginária”. Ou seja, esta forma humana coerente e estável que animou nossas filosofias e nossas éticas por tanto tempo, nunca existiram, nunca puderam existir. No lugar desta forma, o que se impõe é a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo e no lugar do eu, proliferam novas imagens de subjetividade: como socialmente construída; como dialógica; como inscrita na superfície do corpo; como espacializada, descentrada, múltipla, nômade; como o resultado de práticas episódicas de auto exposição, em locais e épocas particulares.

Assim, as idéias de identidade e seus cognatos, margeiam muitas das práticas nas quais os seres humanos se envolvem, os tornando desta forma, sujeitos psicológicos. Para Deleuze e Guatarri, os humanos, ao menos ao longo de um determinado plano de existência, são mais múltiplos, mais transientes e mais não-subjetivados do que somos levados a acreditar. Desta forma, é no interior dos agenciamentos que são produzidos os efeitos de sujeito, efeitos do fato de sermos-reunidos-em-um-agenciamento. Neste sentido, a própria linguagem aparece como um agenciamento de “práticas discursivas”, aparecendo também no interior dos mecanismos, das relações, operadas através dos meios de comunicação de massa, fazendo-nos mesmo pensar sobre o conceito de “subjetividade tecnológica”¹²¹ ou “tecnologias da subjetivação”. Deste modo, acreditamos que:

as análises são mais instrutivas quando se focalizam não no que a linguagem *significa*, mas no que ela *faz*: que componentes de pensamento ela coloca em conexão, que vínculos ela desqualifica, o que capacita os humanos a imaginar, a diagramar, a fantasiar uma determinada existência, a se reunirem em um agenciamento: os sexos com seus gestos, formas de andar, de vestir, de sonhar, de desejar; as famílias com suas mães, seus pais, seus bebês, suas necessidades e suas decepções; as máquinas de curar com seus médicos e pacientes, seus órgãos e suas patologias; as máquinas psiquiátricas com suas arquiteturas reformatórias, suas grades de diagnóstico, sua mecânica de invenção e suas noções de cura¹²².

¹²⁰ ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: Org. SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. (Coleção Estudos Culturais, 7). P. 139.

¹²¹ Nikolas Rose afirma que ao empregar o conceito “subjetividade tecnológica” não significa alinhar-se com as vigorosas críticas sobre os efeitos malignos da ordem tecnológica sobre a subjetividade mais estreitamente associadas com os escritores da Escola de Frankfurt. A tecnologia não esmaga a subjetividade – ela produz a possibilidade de que os humanos se relacionem consigo mesmos como sujeitos de certo tipo, bem como as possibilidades de que eles resistam ou recusem certos regimes de subjetivação. Cf. Nikolas Rose. Op. Cit. p. 199.

¹²² ROSE, Nikolas. Op. Cit. p. 159

Os filósofos franceses Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Félix Guatarri (1930 – 1992) trabalharam juntos contribuindo para uma inversão sistemática da tradicional relação metafísica entre identidade e diferença, significativa para nos ajudar a entender as relações, os agenciamentos heterogêneos que se estabelecem entre as mensagens veiculadas nos meios de comunicação de massa e a interiorização das subjetividades.

Podemos produzir mais em termos de inteligibilidade se considerarmos a questão da subjetivação menos em termos de que tipo de sujeito é produzido – um eu, um indivíduo, um agente – e mais em termos daquilo que os humanos são capacitados a fazer por meio das formas pelas quais eles são maquinados ou compostos. Aquilo que os humanos estão capacitados a fazer não é intrínseco à carne, ao corpo, à psique, à mente ou à alma: está constantemente deslocando-se e mudando de lugar para lugar, de época para época, com a ligação dos humanos a aparatos de pensamento e ação – desde a mais simples conexão entre um órgão (ou uma parte do corpo) e outro em termos de uma “anatomia imaginária” até aos fluxos de força tornados possíveis pelas ligações de um órgão com uma ferramenta, com uma máquina, com partes de outro ser humano ou de outros seres humanos, em um espaço montado tal como um quarto de dormir ou uma sala de aula... Deste modo, as questões a serem tratadas têm a ver com as ligações estabelecidas entre, de um lado, o humano e, de outro, outros humanos, objetos, forças, procedimentos, as conexões e fluxos tornados possíveis, as capacidades e os devires engendrados, as possibilidades assim impedidas, as conexões maquinicas formadas, que produzem e canalizam as relações que os humanos estabelecem consigo mesmos, os agenciamentos dos quais eles formam elementos, condutos, recursos ou forças¹²³.

É interessante notar neste sentido, como se dá a construção de identidade dos homens-bombas, como eles construíram a imagem de que suicidar-se é um ato nobre, heróico, fazendo com que seus rastros deixados nos jornais, na televisão, na internet, nos *outdoors*, nos vídeos-testamentos, funcionem como ícone e legitimação de uma representação identitária inspirando assim, futuros terroristas.

As fotografias estilizadas desses jovens mortos podem ser vistas por toda parte: são coladas em muros e seus rostos são pintados em paredes de edifícios. Suas famílias ganham notoriedade social, status, dignidade e, por vezes, proteção e compensação financeira. Seus nomes são citados e reverenciados em livros, poesias, canções. Seus pais participam de programas de televisão e falam da honra de terem um filho shaheed. Artistas locais dedicam a esses jovens composições e odes aos seus feitos (...) Os suicidas religiosos denominam a sua ação como “explosão sagrada”. É antes dela que o *shaheed* grava o seu vídeo-testamento em que perpetuará sua identidade heróica. Nele, lê uma carta de despedida, narra o caminho de sangue que irá percorrer, pede que não chorem por ele e atribui um significado celestial ao ato que irá praticar – o suicídio religioso. Irá, então, assistir a este vídeo, assim como outros, de seus predecessores. Os vídeos são uma fonte de inspiração. Reforçam os laços identitários com o seu povo e com seus “irmãos” que se foram antes dele. Funcionam como um estímulo

¹²³ Grosz, Deleuze e Guatarri apud. NIKOLAS, Rose. Op. Cit. p. 166-167.

tanto para os outros que virão depois dele – os receptores -, como para o próprio autor – aquele que o emitiu. Os vídeostestamento, nos quais os jovens se despedem do mundo material e cotidiano, estão entre os mais alugados nas locadoras dentro da Autoridade Nacional Palestina¹²⁴.

Em meados da década de 90 do século XXI a prática do suicídio entre as comunidades islâmicas ainda era um tabu religioso. O fenômeno do homem-bomba até então era recente naquela região do Oriente e os atentados praticados contra pessoas da sociedade civil despertavam a fúria da população.

Nos anos 80 o Hezbollah já se utilizava do suicídio, contudo essa tática passa a ser mais recorrente a partir da amizade entre o médico egípcio Ayman 69e-Zawahiri¹²⁵ com Osama Bin Laden e o conseqüente surgimento da organização fundamentalista Al-Qaeda, que em árabe significa “A base” ou “fundação”.

Ayman Al-Zawahiri ao idealizar a gravação de fitas áudios-visuais, em que o futuro mártir declara sua intenção de morrer por uma causa político-religiosa justificando seu ato, torna-se personalidade importante no sentido de que fortalece a construção da imagem e identidade do homem-bomba.

¹²⁴ Cf. GRAU, Larissa. *O fundamentalismo religioso e a “bomba inteligente”*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/grau-larissa-fundamentalismo-religioso.pdf>. Acesso: 1 Jul 2009.

¹²⁵ Ayman AL-Zawahiri (1951-) é médico egípcio e líder da organização islâmica egípcia Al-Jihad desde 1991, organização ativa desde o final dos anos 70. Em 1998, ele funda a Al-Jihad formalmente com a al-Qaeda. De acordo com relatórios de um anterior membro da al-Qaeda, ele trabalhou na organização al-Qaeda desde o seu começo e era um membro sênior do conselho de *shura* do grupo. Ele é descrito freqüentemente como um “lugar-tenente” à cabeça da al-Qaeda. Em Dezembro de 2001, ele publicou o livro “*Cavaleiros Debaixo da Bandeira do Profeta*” que esboça a ideologia da Al-Qaeda. Foram publicadas traduções inglesas deste livro, mas é atualmente difícil de localizar devido a razões de segurança. Depois da invasão norte-americana do Afeganistão, o paradeiro de al-Zawahiri é desconhecido. Parece provável que ele ficou com Bin Laden na região fronteira do Afeganistão com o Paquistão. Em 3 de dezembro de 2001, foram lançados ataques aéreos contra um complexo de cavernas perto de Jalalabad. A esposa de Zawahiri, e os seus três filhos foram alegadamente mortos neste ataque. Cf. Ayman al-Zawahiri. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ayman_al-Zawahiri. 10 ago 2009.

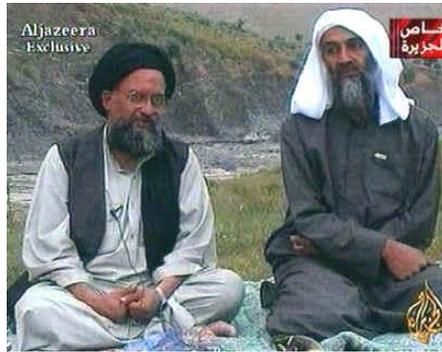


Figura 20 – Ayman Zawahiri e Osama Bin Laden
Fonte: Site da rede internet

Ahmad Qasir é considerado um homem-bomba de destaque pelo fato do atentado por ele realizado em 1982, ter tido como alvo os militares e do país estar em guerra. O dia de sua morte é homenageado como o Dia do Martírio pelo grupo xiita libanês Hezbollah, que veio contribuir para a construção positiva da representação identitária e da imagem do homem-bomba dentro da sociedade muçulmana e palestina.



"Martyr" Ahmad Qasir memorialized by Hizbullah

Figura 21 – Cartaz do homem-bomba Ahmad Qasir
Fonte: site da rede internet

Em 2003, é fortalecida a realização de atentados por mulheres quando o líder espiritual do Hamas, Ahmed Yassin, autoriza a prática do martírio feminino, até então proibido pelo código de ética dos grupos fundamentalistas. Atualmente grupos como Hamas e Jihad islâmica fazem recrutamento de mulheres para a prática do terror e, isso se dá pelo fato dos homens serem mais passíveis de suspeita e revista nos postos de fronteira.

Em 2002, Wafa Idris¹²⁶ torna-se a primeira mulher-bomba a se matar no conflito Israelo-palestino inspirando desta maneira, outras mulheres à prática do martírio.



Figura 22 – Wafa Idris – primeira mulher-bomba a se matar no conflito Israel-Palestino

Fonte: Site da rede internet

Temos conhecimento de que em 1985 a primeira mulher bomba se explodiu contra uma base militar israelense no Líbano.

Um dos fatores que chamaram a atenção para essa pesquisa são os constantes noticiários divulgados em rede sobre atentados terroristas, a tal ponto que, é raro passar uma semana ou mesmo alguns dias sem o registro de ações do gênero em alguma parte do mundo¹²⁷. “O gozo de destruir se destruindo é crescente”¹²⁸ e, transportar para o espaço de realização da *performance* gestos simulados e simbólicos como: atear fogo às próprias roupas, atos de vandalismo (pichar parede e quebrar janela de instituição pública), soltar bomba de fogos de artifício e jogar álcool no crânio raspado trazem à tona reflexões em torno do ritual suicida-terrorista-espetacular, ou seja, é o espetáculo da sociedade que se dá no corpo. A abordagem destes gestos na experiência performática coincidiu acidentalmente

¹²⁶ Wafa Idris, 28 anos, era paramédica da Organização Crescente Vermelho, entidade sem fins lucrativos, que visa dar apoio e amparo a vítimas de conflitos e catástrofes. Wafa Idris se explodiu no dia 27 de janeiro de 2002. Investigações da polícia israelense, entretanto, levantaram a hipótese de que Idris não teria a intenção de se matar e sua missão era entregar os explosivos a outra pessoa – um homem, provavelmente. Um dos elementos que contribuíram para essa hipótese é a ausência de um vídeo-testamento no qual ela deveria expor sua intenção e razões, procedimento comum antes de qualquer atentado. Ela teria detonado os explosivos ao ser detida por policiais israelenses. Desde o seu atentado, que matou um idoso israelense de 81anos, ela tem sido cultuada entre os palestinos. Cf. GRAU, Larissa. *O fundamentalismo religioso e a “bomba inteligente”*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/grau-larissa-fundamentalismo-religioso.pdf>. Acesso: 1 Jul 2009.

¹²⁷ Cf. JUNIOR, Roberto C. P. *Terrorismo*. Disponível em: <<http://www.library.com.br/Filosofia/terroris.htm>> Acesso em: 19 Jun 2007.

¹²⁸ Cf. LIMA, Raymundo de. *O suicídio-espetáculo na sociedade do espetáculo*. Revista Espaço Acadêmico. N. 44. 2005. Disponível em: < <http://www.espacoacademico.com.br/044/44elima.htm>> Acesso em: 19 Jun 2007.

com o início das manifestações e ocupações do movimento estudantil pela autonomia das universidades públicas do estado de São Paulo¹²⁹ ocasionando o aumento do índice de realismo¹³⁰ da *performance*, fazendo com que ela tomasse dimensões de significação maiores que o previsto, além de interpretações exageradas.

A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade... Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a *performance* funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular...O inesperado próprio do ato performático, obriga neste sentido, a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios com vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas, insólitas¹³¹.

Explica-se a euforia dos presentes, ao se deparar com essa articulação meticulosa preparada em ritmo crescente¹³² e que, através da projeção de imagens midiáticas do terror contemporâneo associadas aos gestos transgressores, foram assimiladas às imagens internas de experiências dos espectadores atingindo um ponto máximo e ocasionando conflitos entre o sistema “racional” e o sistema “arquetípico”. Dependendo desse choque, as imagens dos espectadores e as projetadas na *performance* induziram às distintas reações: desde a paralisia total à rejeição extrema. Nesse conflito, consegue-se um “retorno” mais explosivo do trabalho, os truques de ilusão desenvolvidos no decorrer do ato nos remetem àqueles comumente utilizados pela “bandagem”, em trotes de seqüestros relâmpagos, em golpes do bilhete da loteria “premiado” e em tantos outros no qual o “bandido” induz suas vítimas a tomar atitudes que entregam facilmente para ele, cheques, carros, dinheiro etc. Neste ponto reside a potencialidade da *performance*, justamente na utilização destas técnicas,

¹²⁹ Estas manifestações ocorreram contra os decretos determinados pelo atual governador do estado de São Paulo, José Serra. Estes, diminuem a autonomia financeira das universidades públicas deste estado. Cf. Folha Online. *Confira a íntegra do decreto José Serra*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u301245.shtml>>. Acesso em: 20 Jun 2007.

¹³⁰ O índice de vida nas artes corporais é maior que em outras formas de manifestação artística (cinema, vídeo), pelo fato da primeira ter o caráter do *aqui-agora* e a presença do corpo a corpo entre o atuante e o espectador, fazendo com que haja sempre a possibilidade do “acidente”. Assim, “se tomarmos como referência as experiências do teatro de vanguarda dos anos 60, em que o público era instado a participar, ou os *happenings* e as *performances* em que as cenas nunca são previsíveis, teremos um aumento do que denominamos “índice de vida”. Cf. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. p. 117-118.

¹³¹ Cf. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. p. 65-72.

¹³² O diretor de cinema Alfred Hitchcock defendia a narrativa clássica – baseada em uma dramaticidade crescente até o clímax. Cf. FILHO, Ronaldo B. L. De Alfred Hitchcock, sua obra e sua concepção cinematográfica. P. 20-21.

parecidas com as aplicadas no famoso “conto do vigário”, em que no clímax da ação, o público já totalmente imerso e tornado cúmplice-refém, ou gradativamente se entrega às imagens “internas” da *performer*¹³³, ou fica totalmente estupefato. A concentração e o olhar fixo da *performer* nas marcações pré-determinadas, organizadas de forma ascendente, fixa o olhar da platéia em si própria, ao mesmo tempo em que ativa o olhar periférico nos objetos simulacrais utilizados, nas imagens projetadas ou nos objetos que compõem o *environment*¹³⁴. O fato de não contar todo o roteiro da *performance* aos parceiros de trabalho (câmeras, DJ e auxiliares) deu mais veracidade aos fatos aproximando-se de uma direção tarkovskyniana¹³⁵.

Para Tarkovsky, uma das grandes particularidades da arte, é sua intenção de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais, mas sim a partir do impacto emocional. A arte tem de ser sentida, pois o artista a impregnou como uma energia que transcende a razão de um diálogo meramente jornalístico.¹³⁶

No cinema, o gênero do horror tem seu início com o filme “O gabinete do Dr. Caligari”¹³⁷ umas das primeiras obras do expressionismo alemão, e no qual se evocam situações fúnebres, de horrores, atmosfera de pesadelo. Neste filme, o personagem Dr. Caligari hipnotiza um jovem e o induz a matar várias pessoas. Esta obra já utilizava dos

¹³³ Jorge Glusberg afirma que “boa parte do trabalho de um *performer* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua”. Cf. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. p. 88.

¹³⁴ Os *environments*, ambientes, envoltórios ou instalações são, segundo Kaprow, “representações espaciais de uma atitude plástica multiforme”. (Glusberg, 1987, p. 31). Este surgiu da necessidade de expandir a obra por todo o espaço da galeria, não se limitando mais apenas a parede. Os *environments* foram desenvolvidos na I Exposição Internacional do Surrealismo (Paris, 1938) por Marcel Duchamp. Quando tratamos do ambiente imersivo da *performance*, nos referimos não somente ao espaço físico onde se desenrolará a ação. O conceito de ambiente nesta pesquisa remete também a um sentido plástico, ou seja, às realizações num espaço que nasceu da imaginação artística. “La noción de ambiente atraía desde 1964 la atención de los teóricos del arte y debía estimular fuertemente a los creadores e incitarlos a proseguir, en una escala muy diferente, sus experiencias plásticas. Estas investigaciones permitían, por otro lado, a artistas de tendencias estéticas opuestas, procedentes, por una parte, del constructivismo, y por otra del dadaísmo, fundar un nuevo tipo de arte denominado “arte de ambiente”. Cf. Diccionario Akal de Estética, p. 79.

¹³⁵ Andrei Tarkovsky (1932-1986) cineasta russo, autor de nove filmes em vinte e seis anos de carreira, dentre os quais podemos citar: Andrei Rublev, O espelho, Solaris, Stalker.

¹³⁶ Apud. FISCHL, F. *A arte de acreditar, o cinema segundo Andrei Tarkovsky*. Extraído da obra escrita “Esculpir o Tempo”, da editora Martins Fontes. Disponível em: <<http://www.wezen.com.br/wezine/tarkovs.htm>>. Acesso em: 29 Jun 2007.

¹³⁷ O *Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene em 1920, é uma representação brilhante deste painel de sentimentos contraditórios e terrificantes que envolveram a Alemanha após o término da I Grande Guerra. As perturbadoras experiências do roteirista Carl Mayer com psiquiatras durante a Guerra, e o testemunho real de Hans Janowitz, o outro roteirista, a respeito de um assassinato não resolvido de uma moça numa Feira de Variedades, foram o material básico que norteou a criação do roteiro do filme. Cf. ALFREDO, Rubinato. *O Despertar da Besta: A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema*. Disponível em: <http://www.geocities.com/contracampo/expressionismoalemao.html>. Acesso: 23 Out 2008.

artifícios de sombra e luz na criação de climas psicológicos, além de usar cenários e ângulos de câmeras distorcidos.

Posteriormente artifícios utilizados por Murnau será explorado pelo cineasta inglês Alfred Hitchcock (1899-1980). Com F. W. Murnau (1888-1931)¹³⁸ e o expressionismo, Hitchcock aprendeu como reforçar o impacto dramático da cenografia, da composição interna do enquadramento e utilizar a câmera como canal para a psique dos personagens, dando destaque à dimensão subjetiva destes. Uma magnífica construção do gênero *thriller*¹³⁹ pode ser encontrada na obra cinematográfica do diretor. O cineasta elaborou ainda uma clara distinção entre o terror e o *thriller*: o primeiro é advindo da surpresa, do brusco surgimento do inesperado – choca intensamente, mas é demasiado efêmero; o segundo, por outro lado advém do aviso prévio por parte do discurso fílmico, que desperta curiosidade e tensão, indefinidamente (Gottlieb, 1998; Truffaut, 1974). Um exemplo rotineiro nos depoimentos de Hitchcock, que muito bem ilustra a diferença entre suspense e terror:

A diferença é comparável à diferença entre a bomba voadora e a V-2. Para qualquer um que já tenha vivenciado ataques de ambas as bombas, a distinção é clara. A bomba voadora fazia o barulho de um motor de popa, e o ruído no ar acima da gente servia como aviso de sua chegada iminente. Quando o motor parava, a bomba começava a cair e muito em breve explodiria. Os momentos entre o instante em que o motor começava a ser ouvido e sua explosão final eram momentos de *suspense*. A V-2, por sua vez, não fazia barulho até o momento da explosão. Qualquer um que tenha ouvido uma V-2 explodir e continuou vivo, experimentou o *terror*.

(...)

Na tela, o terror é induzido pela surpresa; o suspense, pelo aviso prévio. (Gottlieb, 1998).

Ao trazer para o espaço da *performance* elementos tais como: o fogo, as inscrições corporais e as danças ritualísticas, atualizamos características das sociedades primitivas aos acontecimentos de nosso tempo reforçando os aspectos frutíferos relacionados à repetição

¹³⁸ F.W. Murnau cineasta expoente do expressionismo alemão, com obras consagradas como *Nosferatu* de 1922 e *Aurora* de 1927.

¹³⁹ “*Thriller*” deriva de “*thrill*”, termo definido pelo próprio Hitchcock (Gottlieb, 1998) como “alteração emocional”. O *thriller*, assim, grosso modo, é o filme especializado em provocar alterações emocionais no espectador. Cf. p. 4

mediúnica, em que tudo que fazemos, como diria Hannah Arendt¹⁴⁰, são construções e variações em torno do mesmo tema.

As inscrições feitas no corpo da artista homenageiam os artistas transgressores que se utilizam das linguagens das tatuagens e, ao ‘Tangent Fear_ Inviting Horror’¹⁴¹, trabalho de dois artistas contemporâneos holandeses, Karen Lancel e Hermen Maat, que averigua a experiência do medo em espaços públicos¹⁴². Em ‘Inviting Horror’ eles questionam como os *media* e as novas tecnologias da comunicação mudam o nosso contato com os outros. Utilizando a noção de horror do cinema, eles trabalham estratégias artísticas e cenários nos quais a transição do desejo e do medo à uma fobia social possa ser construída através de uma ação real-tempo e real-espço ocorrendo ao vivo na esfera pública da cidade.

In a world in which daily activity is monitored through electronic technologies marked by networked surveillance systems, biometric scanning and profiling mechanisms, people are required to surrender access to their personal spheres of privacy and movement. Under the guise of community safety and anti-terror security a demand for ultimate transparency is made. Suspense is created, in which a perpetual sense of fear of an invisible ‘other’ form a pre-emptive reaction to potential acts or events which may never occur. Increasingly urban space becomes a phobic zone, a horror-scape, in which an explosive mix of aggression and desire on something or against someone results in an irrational need to remove one’s self from the public sphere, a desire for the incognito¹⁴³.

¹⁴⁰ E. Young-Brühl, *Hannah Arendt*, Calmann-Lévy, 1999, p.246 apud. MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 25.

¹⁴¹ Site oficial do projeto disponível em: < <http://www.invitinghorror.org/>> Acesso em: 06 jan 2007.

¹⁴² Este projeto realizado pela dupla no ano de 2006 focaliza o corpo como ‘placeholder’(local que retêm, armazena) da percepção e memória física, em nossa consciência, que é influenciada pelos *mass media*. Este trabalho consistia em inscrever frases provocativas no corpo, como por exemplo, ‘don’t fuck bump into me’, ‘entered, observed, guided, checked, denied’, ‘escort’, e transitar por locais públicos (metrô, aeroportos).

¹⁴³ Tradução. Num mundo em que as atividades diárias são monitoradas pela tecnologia eletrônica marcada por redes de vigilância, esquadramento biométrico e mecanismos de perfil, as pessoas têm de ceder ao acesso às suas esferas pessoais de privacidade e movimento. Sob o disfarce da segurança da comunidade e proteção anti-terror é demandado uma transparência fundamental. O suspense é criado, o senso perpétuo de medo frente a um ‘outro’ invisível forma uma reação *pre-emptive* diante de atos potenciais ou eventos que podem nunca ocorrer. Cada vez mais o espaço urbano vem se tornando uma zona de fobia, uma *horror-scape*, no qual uma explosiva mistura de agressão e desejo sobre algo ou contra alguém resulta numa necessidade irracional de remover a si mesmo da esfera pública, um desejo pelo incógnito. Cf. site oficial da dupla disponível em: <<http://www.lancelmaat.nl/>> Acesso em: 06 Jan 2007.



Figura 23 – Don't forget – trabalho da dupla holandesa Karen Lancel e Hermen Maat

Fonte: disponível em: www.invitinghorror.org

A foto acima é de um trabalho da dupla de artistas holandeses chamado “Don't forget”, que aborda a guerra de Sarajevo relacionando à memória do corpo traumatizado. É a presença da ausência, a guerra acabou, mas ela continua lá, na memória física da cidade e das pessoas que nela vivem e experienciaram o trauma da guerra.



Figura 24 – Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat

Fonte: www.invitinghorror.org



Figura 25 – Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat

Fonte: www.invitinghorror.org



Figura 26 – Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat
Fonte: www.invitinghorror.org



Figura 27 – Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat
Fonte: <http://www.invitinghorror.org>



Figura 28 – Tangent Fear Inviting Horror por Karen Lancel e Hermen Maat
Fonte: www.invitinghorror.org



Figura 29 – Performance do terror! apresentada na Unicamp em 2007.
Fonte: acervo pessoal da artista

Reconhecemos assim elementos da arte *performance* que operam como forma de conhecimento, refletindo e ajudando a compreender os valores e acontecimentos de nossa época. Deste modo, a ação performática pode contribuir para o tensionamento e questionamento de valores internos assimilados nos processos de identidades do ambiente cosmopolita, visando um alargamento de nossas fronteiras perceptivas (borda de Deleuze) e da capacidade da sintaxe imagética do homem que habita a “urbes transmoderna”, servindo conseqüentemente para o seu enriquecimento.

Verificar através da experiência performática sua potencialidade de transmutação, nos fez assim explorar um tema que está vinculado ao terror, que é o de trauma, cura e, catarse. Como que essa compreensão da performance como cura tem a ver com o lugar desse corpo que transformado na experiência do performer vai resultar na eficácia da performance enquanto experiência artística entendida como experiência de cura? A performance, do que ela é feita? Tentamos através do ato performático colocar o público numa experiência que realizasse uma transformação que é a transformação da cura, funcionando como espécie de catarse¹⁴⁴.

Do mesmo modo que imagens e notícias de horror podem ocasionar fobias, as experiências traumáticas geram disfunções psicológicas e fisiológicas. Assim, estamos averiguando a potencialidade do ato performático enquanto transformação, cura a partir dos estados alterados de corpo e mente.

De acordo com Eugênio Barba a forma como utilizamos o nosso corpo no cotidiano é substancialmente diferente da maneira que utilizamos na *performance*. Ele diz que nós não somos conscientes das nossas técnicas diárias: nós nos movimentamos, nós sentamos, nós carregamos coisas, nós beijamos, nós concordamos e discordamos com os gestos que acreditamos serem naturais, mas que de fato são culturalmente determinados¹⁴⁵. Isto significa que durante o ato performático o corpo adquire outro tônus, é fisiologicamente diferente daquele utilizado no cotidiano.

¹⁴⁴ Catarse do grego *Kátharsis* significa “purificação”, evacuação ou purgação. Segundo Aristóteles é a purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. De acordo com Laplanche é a descarga adequada dos afetos patogênicos. Webster’s o define como uma purificação ou purgação das emoções, primordialmente pela arte: uma purificação que leva à renovação espiritual e a liberação das tensões e a eliminação de um complexo por trazê-lo à consciência e possibilitando sua expressão. Cf. RIBEIRO, Eulina. Catarse e auto-regulação. Porque e quando trabalhamos com carga alta e baixa. Disponível em: <http://www.centroreichiano.com.br/Anais%202008/Eulina%20Ribeiro%20-%20Semin%C3%A1rio%20catarse.pdf>. Acesso em: 26 Jan 2009. p. 1.

¹⁴⁵ Eugênio Barba apud. Richard Schechner. SCHECHNER, Richard. Op. Cit. P. 159.

No teatro humano os temas e ações abordados incluem os mais horríveis fatos; conflitos sangrentos entre pessoas, deuses, pessoas cruéis, e demônios; guerra e assassinato; atrocidades; tortura: toda ação violenta imaginável. Mas tudo isto é atuado como ritual e/ou jogo. Isto é porque o comportamento redirecionado e atividades deslocadas criam seqüências complicadas de transformações nas pessoas, diferente em cada cultura, talvez em cada indivíduo, mas interculturalmente reconhecível como “make-believe” (fingir; fazer de conta que).¹⁴⁶ Por sua vez, Richard Schechner questiona se a *performance* excita ou descarrega sentimentos violentos. Na experiência dele enquanto diretor e espectador ele percebe que as performances funcionam das duas maneiras. Elas revelam sentimentos escondidos, trazendo-os à tona. Mas esse despertar não conduz à ação, mas preferencialmente a uma descarga catártica e finalmente a um período de tranqüilidade.¹⁴⁷

O artista visual performático alemão Joseph Beuys (1921-1986), também acreditava num modo de fazer arte transformadora, ou seja, para ele a prática artística deveria desempenhar um papel ativo na sociedade. Dentre os conceitos que desenvolve, nos chama atenção os de “ação”, “*denken ist plastik*”¹⁴⁸ e “arte ampliada”¹⁴⁹, além do aspecto ritual de seus trabalhos. A ação para Joseph Beuys se configura como uma experiência catártica, um rito de iniciação em que – desde a perspectiva antropológica – arte e ritual unem-se de modo dramático em operações xamânicas de intensa concentração e de alcance espiritual profundo. Como podemos perceber, o conceito de ato artístico desenvolvido por Beuys, tem caráter eminentemente antropológico.

¹⁴⁶ SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. P. 247.

¹⁴⁷ SCHECHNER, Richard. Op.Cit. P. 249.

¹⁴⁸ *Denken ist plastik* – Pensamentos humanos como plástica, a primeira plástica que surgiu do ser humano. Que o ser humano possa contemplar seus pensamentos como um artista sua obra, isto é, que mire em seu pensamento.

¹⁴⁹ No conceito de “arte ampliada”, a autêntica obra de arte reside na transformação da consciência do espectador para ativar a realidade e o pensamento. Este conceito vai contra a idéia de arte como uma prática isolada para configurar um conceito “ampliado” de arte, abrindo o horizonte para além do *ghetto* da arte. Para Beuys, a criatividade desempenha um papel privilegiado como ciência da liberdade, para ele, cada homem é um artista, com faculdades criativas que devem ser sofisticadas e reconhecidas.



Figura 30 – The rape of Proserpina, recorte fotográfico da escultura do escultor Gian Lorenzo Bernini
Fonte: Site da rede internet

Hot Room! Um ensaio fotográfico realizado em 25 de maio a partir de uma ação performática apresentada por Isabella Santana e João de Ricardo e fotografado por Tonhão. Este nasceu como proposta vivencial do coletivo arquipélago, um projeto *in progress*, que tem como embrião laboratórios práticos e estudos teóricos em torno da *performance art*.

Agregamos mais uma vez aí o espelho, só que agora aliado ao mito de Pérsefone, exaltando também a questão do entorpecimento, em nossas sociedades contemporâneas, eletronicamente mediadas.

Partindo da concepção dos mitos de Narciso e Perséfone;

Perséfone cheirou a flor de narciso que a entorpeceu. Aproveitando isso hades a 81erséfone81, a levou pro reino ctônico e a estuprou. A partir daí 81erséfone foi coroada rainha do hades.



Figura 31 – Hot Room! Performance apresentada em Campinas em 2008.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Num segundo momento, João ao mascarar seu rosto e sua *persona*, comporta-se como servo seduzindo ao mesmo tempo, Isa ao inferno, levando-a até às profundezas, do universo que irrompe da sexualidade. Hot Room! Fetichismo visual! *Environment* vermelho, gestos obscenos, perversão, narcisismo, *champagne*, morangos e cremes, irão de encontro aos elementos do Hades e também, dos mistérios de Elêusis e das festas dionsíacas.



Figura 32 – Hot Room! Performance apresentada em Campinas em 2008.
Fonte: Acervo pessoal da artista

O grotesco lida apenas com os olhos esbugalhados (...) assim como se interessa por tudo que salta fora, que sobressai e aflora do corpo, tudo aquilo que tenta escapar dos limites do corpo. No grotesco, adquirem um significado particular todas as excrescências e ramificações, tudo aquilo que prolonga o corpo, unindo-o aos outros corpos ou ao mundo corpóreo (...). Para o grotesco, porém, a parte mais importante do rosto é a boca. Ela domina. Um rosto grotesco se reduz, em substância, a uma boca escancarada e todo resto serve tão somente de moldura para essa boca, para este abismo corpóreo que se escancara e engole.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Cf. BAKHTIN, M., 1979 apud ECO, 2007, p. 147.



Figura 33 - Deusa indiana Kali (A Negra)
Fonte: Site da rede internet

Kali (A Negra) é a Deusa mãe indiana aterradora, cônjuge de Shiva, símbolo da dissolução e destruição. Ela destrói a ignorância, mantém a ordem do mundo, e abençoa e livra aqueles que lutam pelo conhecimento de Deus. No Vedas o nome é associado à Agnis, a Deusa do fogo, que tem sete línguas de chama em movimento e, na qual a de Kali era a preta, língua horrível. A aparência dela é temível.

Kali na sua mais famosa pose como *Daksinakali*, é dito que Kali, ficando bêbada em cima do sangue de suas vítimas na batalha, dança com agitação destrutiva. Em sua fúria, ela falha em ver o corpo de seu marido, Shiva, quem mente entre os corpos na batalha. Basicamente os choros de Shiva atraí a atenção de Kali, acalmando a fúria dela. Como símbolo de vergonha por desrespeitar o marido, Kali salta a língua para fora. Entretanto, algumas fontes colocam que esta interpretação é uma versão subsequente do simbolismo da língua: em contextos tântricos, a língua denota o elemento (*guna*) de *rajas* (energia e ação) controlada por *sattva*, criaturas espirituais e divinas que serviam como assassinas.



Figura 34 – Arquipélago N.01 – Performance apresentada pelo coletivo arquipélago na Unicamp em 2008.
Fonte: Arquivo pessoal da artista

A destruição da capacidade de concentração e a infantilização conduzem a um terceiro efeito: o estímulo ao narcisismo, pois as imagens são produzidas e transmitidas para repetir sempre a mesma mensagem: “eu sou você”. A tela se oferece como um gigantesco espelho no qual a única imagem refletida é a nossa, tal como produzida pela programação e pela propaganda. Em outras palavras, a imagem não é uma mediação, um signo que nos remeta a uma realidade distinta de nós, mas instaura uma relação imediata conosco, e essa relação só pode ser imediata se é uma relação de identificação... Dessa maneira, na só a TV é o mundo, mas também é o sujeito, oferecendo-se como um gigantesco espelho no qual devemos ver nossa própria imagem, que parece estar ali simplesmente refletida quando, na verdade, foi deliberadamente produzida para obter o efeito da identificação narcisista¹⁵¹.

¹⁵¹ CHAUI, Marilena. Simulacro e poder. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 53-55.

Inspirados na concepção espacial artística desenvolvida por Allan Kaprow através dos *happenings*, em que os eventos são tratados como “atividades” e o público por “participantes”¹⁵², os integrantes do coletivo arquipélago¹⁵³, Flávio Rabelo, Isabella Santana e João de Ricardo, apresentam em Abril de 2008, na Universidade Estadual de Campinas, sua primeira ação, “Arquipélago N. 01”.



Figura 35 – Arquipélago N.01 – Performance apresentada pelo coletivo arquipélago na Unicamp em 2008.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

*Um arquipélago porque cada boa obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante à outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece*¹⁵⁴.

¹⁵² Cf. PAIS, Ana. *A herança viva de Allan Kaprow* em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/05/relembrar-allan-kaprow-1927-2006-ii.html>>. Acesso em: 2 Abr 2008.

¹⁵³ Este coletivo de pesquisa prática e teórica em *performance*, surgiu em 2008 a partir de uma proposta de workshop desenvolvida durante uma semana pelos artistas pesquisadores, Flavio Rabelo, Isabella Santana, João de Ricardo, Rodrigo Scalari e Shima, na Universidade Estadual de Campinas.

¹⁵⁴ AGNALDO, Farias. *Arte brasileira hoje*. p. 20.

A partir do momento em que confrontávamos do lado de dentro, colocando reflexos dos espelhos nos espectadores que passavam do lado de fora, sendo estes convidados a olhar, reagir e interagir com a ação, imediatamente uma relação se estabelecia, a de identificação ou não. Abarcando a concepção da *performance* como fronteira, o jogo de espelhos coloca os passantes do local, dentro da ação, confrontando, aproximando e distanciando ao mesmo tempo, as nossas *personas* das suas, por exemplo, quando estes passavam do lado de fora ouvindo seus mp3.

Lacan discute em seu escrito “O estádio do espelho”, como formador da função do Eu. O Eu como instância de desconhecimento, de ilusão, de alienação, sede de narcisismo. O Eu é situado no registro do imaginário, juntamente com fenômenos como amor, ódio, agressividade. É o lugar das identificações e das relações duais.

“Transformar-se em uma pessoa ‘dotada’ de gênero”, como reconhece Butler, juntamente com muitas outras pessoas, significa seguir uma prescrição meticulosa e continuamente repetida da conduta, da aparência, da fala, do pensamento, da vontade, do intelecto, na qual as pessoas são reunidas em uma montagem não apenas ao serem conectadas com os vocabulários mas também com regimes de conduta (andar, olhar, fazer gestos), com artefatos (roupas, sapatos, maquiagem, automóveis, painéis, instrumentos para escrever, livros), com espaços e lugares (salas de aula, bibliotecas, estações de trem, museus) e com os objetos que os habitam (mesas, cadeiras, livros, plataformas, vitrines). A performatividade, ao menos no sentido do modelo da enunciação lingüística, em que é definida em termos de citações e convenções, é uma imagem bastante enganadora para pensar esse processo de montagem da pessoa: é necessário insistir que nós *não somos* “constituídos pela linguagem”¹⁵⁵.

Timothy Leary nos fala a respeito da influência do olhar no funcionamento cerebral, ele diz que quem controla os globos oculares, controla a mente, programa o cérebro. Afirma que as mensagens que batem nos olhos diante da televisão estão criando realidades, imprimindo mensagens do patrocinador que normalmente não está interessado na aprendizagem de como projetar suas próprias realidades. Os olhos são feitos de centenas de camadas de neurônios, bastonetes, cones que definitivamente influenciam no funcionamento cerebral. Uma das indicações que ele dá para aprender a como operar o cérebro é: aprender a desfocar os olhos, dilatar as pupilas, aprender a abrir a iluminação e a

¹⁵⁵ ROSE, Nikolas. *Inventando nossos eus*. In: Org e Trad. SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. (Coleção Estudos Culturais, 7). P. 174-175

luz, e então refocalizar e redesenhar as próprias internas, os próprios desígnios, o próprio idioma¹⁵⁶.

É interessante notar que os estudos do paradigma holográfico, principalmente de Pribram, Bohm e Lashley¹⁵⁷, trouxeram uma nova perspectiva sobre as lembranças no cérebro, a de que elas podem estar espalhadas ao invés de localizadas nele. A partir de experimentos com ratos, Lashley percebeu que qualquer que fosse a porção do cérebro extirpada, não conseguia erradicar a memória da habilidade dos ratos. Uma outra descoberta de Lashley foi quanto a resistência dos centros visuais do cérebro dos ratos e gatos à amputação cirúrgica. Ele percebeu que mesmo após remoção de mais de noventa por cento do córtex visual destes animais, ainda podiam realizar tarefas que exigissem habilidades visuais complexas. Isto fez sugerir a ele que a visão, assim como a memória, é dispersa no cérebro.

Em 1985, o psicólogo tcheco Stanislav Grof (1931-), publica um livro¹⁵⁸ no qual conclui que os modelos neurofisiológicos cerebrais existentes são inadequados e apenas um modelo holográfico pode explicar fenômenos tais como experiências arquetípicas, encontros com o inconsciente coletivo e outros, incomuns, vivenciados durante estados alterados de consciência. Este pesquisador nos traz alguns apontamentos a respeito do trauma e cura a partir de experiências que ele teve com clientes em sessões de terapia com Respiração Holotrópica¹⁵⁹, no trabalho com emergências espirituais, e em milhares de sessões psicodélicas¹⁶⁰. Neste tipo de técnica costumam-se trazer a consciência os materiais

¹⁵⁶ Vídeo com uma entrevista do Timothy Leary. *Como operar seu cérebro*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MDxKoHUsbvY>; <http://www.youtube.com/watch?v=oMmPqhK24nY&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=IgvPqdDQctY>. Acesso: 1 Jul 2009.

¹⁵⁷ Cf. TALBOT, Michel. *O universo holográfico*. 1991.

¹⁵⁸ O livro é: *Beyond the Brain: Birth, Death, and Transcendence in Psychotherapy*. (Além do Cérebro: Nascimento, Morte e Transcendência em Psicoterapia). SUNY Press, 1985.

¹⁵⁹ “O termo “holotrópico” foi criado por Grof e significa aproximadamente “em direção ao todo”, em oposição a “hilotrópico” (“em direção às partes”), nosso estado comum de vigília. Grof afirma que no estado holotrópico, a pessoa tende a perceber o todo mais do que as partes. Ela pode então compreender as interconexões entre fatos, pessoas, sentimentos, e a partir dessa compreensão, consegue transformar positivamente sua vida”. Cf. PEDRASSOLI, Alexandre. *Stanislav Grof*. Disponível em: <http://www.pedrassoli.psc.br/psicologia/grof1.aspx>. Acesso em: 1 Jul 2009.

¹⁶⁰ “Em 1956, após sua graduação em medicina, Grof submeteu-se pessoalmente à sua primeira sessão com LSD. A experiência que teve, de alargamento da percepção, do contato com emoções ocultas, e as sensações de integração com o universo, foram tão intensas e pessoalmente transformadoras, que seu interesse pela psicanálise freudiana foi imediatamente obscurecido e Grof decidiu então se dedicar ao estudo dos estados ampliados de consciência”. Cf. PEDRASSOLI, Alexandre. *Stanislav Grof*. Disponível em: <http://www.pedrassoli.psc.br/psicologia/grof1.aspx>. Acesso em: 1 Jul 2009.

que contêm carga emocional mais forte, os quais geralmente tratam de temas de guerra, regimes totalitários, revoluções, horrores dos campos de concentração, e genocídio. O tratamento com estados não comuns escapa ao domínio de qualquer técnica específica e a compreensão racional, por outro lado, confia no desenvolvimento espontâneo, aceitando-o e deixando com que os *insights* contribuam em todo processo de cura. Neste caso, as forças interiores de cura são mobilizadas naturalmente a partir da sabedoria e poder que possuímos intrinsecamente, ocasionando assim, transformações pessoais, resultantes do desdobramento de um inesperado conjunto de experiências.

Psicodelia¹⁶¹, a última *performance* apresentada como parte do projeto desta dissertação, vem abordar a questão da expansão da consciência, dos sentidos e percepção induzindo nos a uma reflexão sobre um mundo que está se tornando cada vez mais mecanizado, rotinizado¹⁶², e as relações interpessoais cada vez mais frias e transorgânicas¹⁶³.

Sabemos que os meios de comunicação podem contribuir para uma atrofia dos sentidos e o poder de reflexão. O teórico da comunicação Mac Luhan fala sobre os efeitos das tecnologias tanto na sensibilidade individual como na da coletividade. Ele inclusive

¹⁶¹ Psicodelia (no Brasil) ou psicadelia (em Portugal) é uma manifestação da mente que produz efeitos profundos sobre a experiência consciente. O termo "psicodelia" origina-se da composição das palavras gregas *psiké* (ψυχή - alma) e *delos*(δήλος - manifestação). A experiência psicodélica é caracterizada pela percepção de aspectos da mente anteriormente desconhecidos ou pela exuberância criativa livre de obstáculos. Experiência psicodélica ou estado psicodélico é um conjunto de experiências estimuladas pela privação sensorial, bem como por substâncias psicodélicas (daí a associação com o efeito de algumas drogas/medicamentos). Essas experiências incluem alucinações, mudanças de percepção, sinestesia, estados alterados de consciência e psicose. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Psicod%C3%A9lico>. Acesso em: 12 Mar 2009.

¹⁶² Fazemos esse parêntese para falar sobre o projeto do Panóptico de Jeremy Bentham, utilizado por Michel Foucault como arquimetáfora do poder moderno. No Panóptico, os internos, sob vigilância, estavam presos ao lugar e impedidos de qualquer movimento, confinados entre muros grossos, densos bem-guardados, e fixados as suas camas, celas ou bancadas. O Panóptico era um modelo de engajamento e confrontação mútuos entre os dois lados da relação de poder. As estratégias dos administradores, mantendo sua própria volatilidade e rotinizando o fluxo do tempo de seus subordinados, se tornavam uma só. O que marca a atualidade, contudo, diante do advento das novas tecnologias e do aceleração da velocidade do movimento, é que o poder, em termos práticos, se tornou *extraterritorial*, não mais limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço. Enquanto o que importava no Panóptico era que os encarregados “estivessem lá”, próximos, na torre de controle, o que importa agora, nas sociedades de poder pós-panópticas é que as pessoas que operam as alavancas do poder de que depende o destino dos parceiros menos voláteis na relação podem fugir do alcance a qualquer momento – para a pura inacessibilidade. Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. p. 16-18.

¹⁶³ O conceito de transorgânico utilizado por Massimo di Felice, trata das características de uma nova sociedade na qual as relações sociais eletronicamente mediadas delineiam-se como expressões de formas técnicas da existência caracterizadas pela transitividade fluida do sujeito no objeto e do objeto no sujeito. Cf. PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. P. 18.

utiliza a palavra *narkosis* – narcose –, para falar sobre um novo tipo de relacionamento sensorial induzido pelo veículo dos *media* visuais. Aponta que o contato com a televisão induz a um estado de entorpecimento ou de indiferença parecido com aquele provocado pelo consumo de substâncias psicotrópicas. Além disso, a estimulação preponderante do sentido visual isola e amputa os outros, determinando certo estado de embotamento nos respectivos espectadores¹⁶⁴.

Buscamos um novo olhar e experiência sinestésica sobre a realidade, através da construção do corpo sem órgãos proposto por Gilles Deleuze e da busca por estados não comuns de consciência. Procuramos este estado de corpo fisiologicamente alterado a partir da música eletrônica *trance* psicodélica e da utilização de substâncias psicoativas. A busca pelo corpo sem órgãos desorganizado nos foi exemplar por questionar os limites e condicionamentos pelos quais nosso corpo é levado, diante de cada cultura, como por exemplo, ter de dormir oito horas e fazer ao menos três refeições por dia. Alguns antropólogos apontam que nossos hábitos cotidianos, profundamente enraizados em nossos comportamentos, podem representar os vários reflexos de imposições promovidas pela cultura. Deste modo, tentamos romper alguns paradigmas comportamentais a fim de construirmos nosso corpo sem órgãos desorganizado e verificar como nosso corpo reagiria a tais induções.

Visto que as drogas psicodélicas expõem-nos a níveis diferentes de percepção e experiência, usá-las significa entrar em uma aventura filosófica, obrigando-nos a confrontar a natureza da realidade com os nossos frágeis sistemas subjetivos de crenças. A diferença é a causa do riso, do terror. Nós descobrimos abruptamente que fomos programados todos esses anos, que tudo que aceitamos como sendo realidade é apenas uma construção social¹⁶⁵.

Como a *performance* pode neste sentido, desconstruir os nossos paradigmas funcionando assim como operadora de transformações? “Tudo que age é uma crueldade”¹⁶⁶. Uma das propriedades da *live performance*, ao contrário do que a televisão proporciona é justamente o “feedback” emocional que não é possível enquanto assistimos televisão. Como reagir diante de um espectador que ao ser servido pela *performer* com um copo de *champagne* joga a bebida propositadamente na cara dela, ou até mesmo, quando os

¹⁶⁴ MacLuhan, Marshall. Apud. XIBERRAS, Martine. *A sociedade intoxicada*. P. 161.

¹⁶⁵ Cf. LEARY, Timothy; Metzner, Ralph; ALPERT, Rick. *Experiência Psicodélica*. Disponível em: <http://enteogenos.wordpress.com/2006/01/09/traducao-a-experiencia-psicodelica/>. Acesso: 1 Jul 2009.

¹⁶⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. P. 96.

espectadores ao serem confrontados com ações de erotismo repudiem ou até mesmo aborem a *performer* tocando-a e intimidando-a agressivamente, como uma resposta da ação? O que gerou estas reações? Constatamos assim o poder da *performance* enquanto geradora de reações e reflexões, fazendo com que o espectador se envolva com as ações desenvolvidas.

Percebemos durante o percurso de nossas apresentações, o quão o tema do erotismo, mesmo diante da sua extrema banalização pelos *media*, ainda é desconcertante, perturbador, caracterizando-se assim, como uma das formas mais eficazes de desconstruir o espectador. Quando expomos o erotismo, a nudez, revelamos os tabus que margeia a nossa sociedade, questionando assim as convenções sociais.



Figura 36 – Performance Psicodelia, apresentada em Aracaju em 2009.
Fonte: Acervo pessoal da artista

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez é a negação do ser fechado em si, a nudez é um estado de comunicação...Obscenidade quer dizer desequilíbrio, que desorganiza um estado dos corpos correspondente à posse de si mesmo, ao domínio do próprio eu entendido como individualidade durável e afirmada¹⁶⁷.

¹⁶⁷ BATAILLE, Georges apud. PERNIOLA, Mario Perniola. Op. Cit. P. 91-92.

A reflexão de Georges Bataille em torno do erotismo, a partir do ponto de vista do filósofo italiano Mario Perniola, é caracterizada por um movimento descendente que vai de encontro às formas mais baixas e carnisais da experiência sexual, em direção à prostituição e à orgia, à transgressão das regras e à profanação da beleza.



Figura 37 – Psicodelia! Performance apresentada em Aracaju em 2009.
Fonte: acervo pessoal da artista

Para Bataille, o erotismo tem funcionalidade intermediária entre a vida e a morte, entre a paz e a violência: a regra – que impõe ordem e disciplina à vida humana, separando-a da animalidade – e a sua transgressão nascem e mantêm-se juntas. A transgressão do tabu, que está essencialmente ligada ao erotismo, não é a sua abolição, mas o seu complemento: o tabu existe pra ser violado.

Na visão de Perniola a transgressão erótica parece assim, algo de diferente e irreduzível, tanto à obediência da tradição como à inovação revolucionária; ela é uma passagem do momento sagrado do sacrifício e da festa. A sociedade é composta simultaneamente por ambos os momentos¹⁶⁸.

Georges Bataille, este intérprete contemporâneo da erótica do despir, atribui ao desnudamento uma grande valor espiritual.

¹⁶⁸ PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. P. 63-64.

Mais interessante ainda, é encontrar a relação entre a nudez e o terror feita pelo teórico Richard Schechner, no qual ele diz que nudez é como virar de dentro pra fora, ou projetar para as superfícies do corpo eventos das profundezas¹⁶⁹. Aqui também ressaltamos, a relação que La Barre¹⁷⁰ faz, ao dizer que a nudez utilizada para aterrorizar, assustar os demônios é muito comum em vários contextos na nação européia. Schechner complementa falando que os indianos Sadhus às vezes andam pelados pelas ruas da Índia com intuito de inspirar medo e terror entre as pessoas. Além disso, Ferenezi¹⁷¹ aponta que alguns paranóicos utilizam a nudez com este mesmo fim.

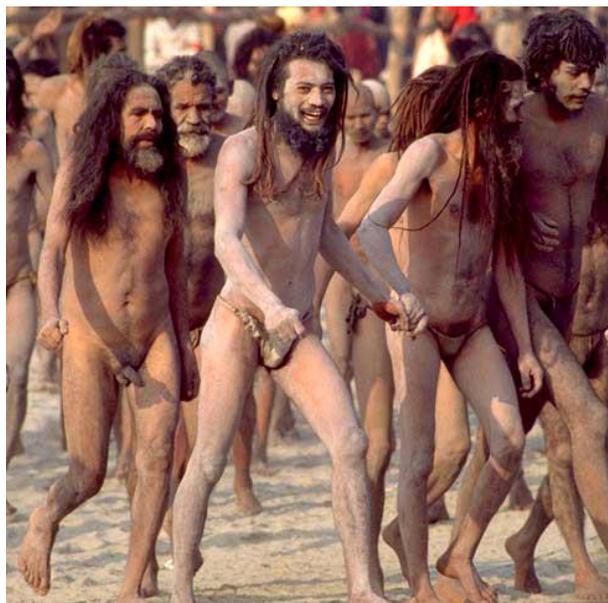


Figura 38 – Tribo dos nagalook

Fonte: <http://www.asianart.com/exhibitions/dbrown/large/nagalook.jpg>

¹⁶⁹ CF. SCHECHNER, Richard. *Environmental theater*. p. 87

¹⁷⁰ La Barre apud. SCHECHNER, Richard. *Op.Cit.* p. 89

¹⁷¹ Ferenezi apud. SCHECHNER, Richard. *Op.Cit.* p. 89

Conclusão

O que a tribo dos homens-bombas tem a ver com a *performance* é justamente o fato deles se eternizarem performaticamente. O teórico Richard Shechner ao realizar seus estudos sobre a teoria da performance não descarta a importância que o terrorismo possui para o entendimento da nossa cultura do espetáculo, é o espetáculo da sociedade que se dá no corpo.

Ao (res)significar elementos do terror veiculado cotidianamente através dos meios massivos, buscamos exaltar os aspectos benéficos e o contraponto do horror, ao invés de inculcar aquele medo mórbido propiciado pelas notícias e imagens de horror veiculadas nos meios de comunicação de massa. Deste modo, ao destacar o terror no *topos* da ação, acreditamos que ele possa funcionar como espécie mesmo de cura, de catarse e não de trauma, assim com faz os *media*.

Pensamos que a continuação desta pesquisa possa chegar ao entendimento de que, o paradigma holográfico funcione como a espoleta do *stress* do terror e a visão periférica está para o pedaço holográfico da memória e pode tanto despertar o terror quanto curá-lo.

Diante da apatia proporcionada pelos meios massivos, do excesso de regras a que somos submetidos todos os dias, buscamos que a *performance* funcione como operadora de transformações e meio de amplificação dos sentidos ativando assim, a visão, a visão periférica e a simulação da visão. A sugestão é que, para as próximas performances, aprimoremos e sofisticemos nossas técnicas deixando-as mais "palatáveis" aos presentes. Planejamos o emprego de algum acessório como, por exemplo, a utilização e a construção de uns óculos que amplie a visão periférica do *performer*. Imaginamos esse artefato com espelhos em ângulos precisos direcionados a marcações pré-determinadas. Os óculos especiais devem ser utilizados pelo *performer* para que seus gestos saiam de "cênico" e passem a se aproximar dos gestos do Butô. Desta forma, o ator poderia dançar com ele mesmo ou suas próprias sobras ajudando, por indução, a despertar mais imagens pré-existentes no ambiente cênico.

Temos informações que estudos esclarecedores sobre o trauma e a sua relação com a visão periférica não foram divulgados, por isso não conseguimos aprofundar a nossa pesquisa neste ponto. As pesquisas neurocientíficas ainda são muito controversas, inclusive aquelas que se relacionam com a questão da memória, sua espacialização no cérebro e do

trauma. Por estes motivos, propomos uma investigação mais aprofundada a ser desenvolvida em pesquisas posteriores a esta dissertação em processo.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. 232p.

_____. *A divina comédia – Paraíso*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. 240p.

_____. *A divina comédia – Purgatório*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998. 224p.

ALSINA, Miquel Rodrigo. *Los medios de comunicación ante el terrorismo*. Barcelona: Icaria Editorial, 1991.

ARQUILLA, John; RONFELDT, David. *Redes y guerra em red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político*. Trad. Castellana de Francisco Muñoz de Bustillo. Madrid: Alianza, 2003.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *O espírito do terrorismo*. Tradução de Fernanda Bernardo. - Porto: Campo das Letras Editores, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Medo líquido*. Trad., Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Trad. Patricia Decia, Renato Resende. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de um tempo – Espaço de Experimentação*. Edusp / Perspectiva, 1989.

- COELHO, Teixeira. *Artaud: posição da carne*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- DAMÁSIO, A.R. *O erro de descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*; trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, Vol. 5*; trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Conversações, 1972-1990*. trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 232 p.
- _____. *O que é a filosofia?*. trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed: 34, 1992. 288p.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FLÓREZ, Fernando Castro. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ed. Akal. 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288p. 30ª edição.
- GIL, José. *Movimento total – o corpo e dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224p.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 145.
- GRAY, John. *Al-Qaeda e o que significa ser moderno*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GUINSBURG, J. org. *A República de Platão*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. (Série Teses).
- LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociências*. São Paulo: Editora Atheneu, 2001.

LEVINE, Peter A. *O despertar do tigre: curando o trauma*. Trad. Sonia Augusto. São Paulo: Summus, 1999.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 208p.

_____. *O que é o virtual? / Trad. Paulo Neves*. São Paulo: Ed. 34, 1996. Coleção TRANS.

QUINTAIS, Luis. *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da história*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo – resumo da subversão pós-moderna*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. - São Paulo: Studio Nobel, 2005. - (Coleção Atopos: novos espaços de comunicação).

_____. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi; (colaboração Mariarosaria Fabris). - São Paulo: Studio Nobel, 2000.

NETTO, Antonio Garcia de Miranda. *Dicionário de Ciências Sociais*. 2. Ed. Rio de Janeiro . Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SALLES, Cecília Almeida . *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York. Routledge. 2001.

_____. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

TALBOT, Michel. *O universo holográfico*. Trad. Maria de Fátima S. M. Marques. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

The Dance of Death by Hans Holbein the Younger – A complete Facsimile of the Original

1538 Edition of *Les simulachres & historiees faces de la mort*. Dover Publications, Inc., New York.

Org e Trad. SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. (Coleção Estudos Culturais, 7).

Vesalius, Andreas, 1514-1564. *De humani corporis fabrica. Epítome. Tabulae sex*. tradução para o português Pedro Carlos Piantino Lemos, Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas; Editora Unicamp, 2002.

VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Trad. Luciano Vieira Machado. - São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *Art and fear*. Translated by Julie Rose. New York: Continuum. 2003.

XIBERRAS, Martine. *A sociedade intoxicada*. Trad. Alexandre Correia. Lisboa; Instituto Piaget. 1997.

WRIGHT, Lawrence. *O vulto das torres: a Al-Qaeda e o caminho até o 11/09*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Tese

LARA, Arthur Hunold. *Tribos Urbanas: transcendências, rituais, corporalidades e (re)significações*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

FERREIRA-SANTOS, Eduardo. *Avaliação da magnitude do transtorno do estresse em vítimas de seqüestro*. Tese de doutorado. São Paulo: FM/USP, 2006.

SILVA, Marcimedes Martins da. *As representações sociais do suicídio na trama da comunicação*. Dissertação de mestrado em Psicologia. São Paulo: PUC, 1992.

Periódico

GUATARRI, Félix. *A paixão das máquinas*. **Cadernos de subjetividade**. PUC-SP, vol. 1, nº 1 – São Paulo, 1993, p. 40-51.

Rede internet

Al Qaeda usa a internet para propagar sua ideologia. Notícia divulgada em: 03/10/2006. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1296373-5602,00.html>. Acesso em: 31 Out 2008.

Jon Herskovitz e Kim Junghyun. Crise pode elevar ainda mais taxas de suicídios na Coreia do Sul. Notícia publicada em 22 Out 2008. Disponível em: http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2008/10/22/crise_pode_elevar_ainda_mais_taxa_de_suicidios_na_coreia_do_sul-586062837.asp. Acesso em: 24 Out 2008.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista*. In: Scielo, Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100008&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 4 Out 2008.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Resistência nômade: arte, colaboração e novas formas de ativismo n Rede. In: compos.org, 2007. Disponível em: http://www.compos.org.br/files/08ecompos09_FernandoGoncalves.pdf. Acesso: 13 Out 2008.

PRIETO, Maria J, YOUN, Elise S. *Interview with Krzysztof Wodiczko: Making Critical Public Space*. Disponível em: <http://agglutinations.com/>. Acesso: 14 Out 2008.

Suicídio.com – sites na internet incentivam adolescentes como o gaúcho Yoñlu a se matar e ajudam a escolher o método. In: RevistaÉpoca. Notícia publicada 11 fev 2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG81603-6014-508-1,00.html>. Acesso: 24 Out 2008.

ROCCA, Adolfo Vasquez. *Joseph Beuys “cada hombre, un artista”; Los Documenta de Kassel*. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/473>. Acesso em: 9 Nov 2008

Fonte: Diário OBID. *Mais de 15 milhões de estadunidenses abusam de substâncias psicoativas*. Disponível em:

<<http://www.drogas.org.br/portaldrogas/Artigo.asp?IdArtigo=195>> Acesso em: 3 Jun 2007.

< <http://www.invitinghorror.org/>> Acesso em: 06 jan 2007.

<<http://www.lancelmaat.nl/>> Acesso em: 06 Jan 2007.

JUNIOR, Roberto C. P. *Terrorismo*. Disponível em: <<http://www.library.com.br/Filosofia/terroris.htm>> Acesso em: 19 Jun 2007.

Cf. LIMA, Raymundo de. *O suicídio-espetáculo na sociedade do espetáculo*. Revista Espaço Acadêmico. N. 44. 2005. Disponível em: < <http://www.espacoacademico.com.br/044/44elima.htm>> Acesso em: 19 Jun 2007.

Folha Online. *Confira a íntegra o decreto José Serra*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u301245.shtml>>. Acesso em: 20 Jun 2007.

NICHOLSON, Ben. *Horror Vacui: The desire to fill space*. Disponível em: <http://www.iit.edu/~beans/HorrorVacui.htm>. Acesso em: 24 Jun 2009.

FISCHL, F. *A arte de acreditar, o cinema segundo Andrei Tarkovsky*. Extraído da obra escrita “Esculpir o Tempo”, da editora Martins Fontes. Disponível em: <<http://www.wezen.com.br/wezine/tarkovs.htm>>. Acesso em: 29 Jun 2007.

ALVARENGA, Telma. *A violência no divã - Cresce a procura por tratamentos psicológicos para traumas provocados por crimes urbanos, como assaltos e seqüestros*. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG69066-6014,00.html>>. Acesso em: 28 Jun 2007.

<http://www.emdr.com/>. Acesso em: 28 Jun 2007.

EMDR – psicoterapia do estresse pós-traumático, fobias, pânico e ansiedade. Disponível em: <<http://www.orgonizando.psc.br/c/emdr/>> Acesso em: 28 Jun 2007.

ANEXOS:

PRODUÇÕES ARTÍSTICAS EXIBIDAS DURANTE O PERCURSO DO MESTRADO

. **Pulo.** Performance apresentada em Dezembro de 2006 na Caixa d'água da rádio Muda da Unicamp por Isabella Santana e Rogério da Silva, em homenagem ao suicida que se atirou dela, Everaldo Junior. Fotografias por Paulo Ricopo e vídeo por Arthur Hunold Lara.



. **Performance do terror.** Apresentada por Isabella Santana em Maio de 2007 na disciplina “Seminário Avançado”, ministrada pela professora Lygia Eluf na Universidade Estadual de Campinas. Fotografias por Nenê Jeolás e vídeo por Ariana Lorenzino.



. **Arquipélago N. 01.** Ação apresentada em abril de 2008 pelos integrantes do coletivo “Arquipélago”, Flávio Rabelo, Isabella Santana e João de Ricardo, na fonte desativada do ciclo básico da Universidade Estadual de Campinas. Fotografias por Tonhão Madureira e Patrik Vezali.

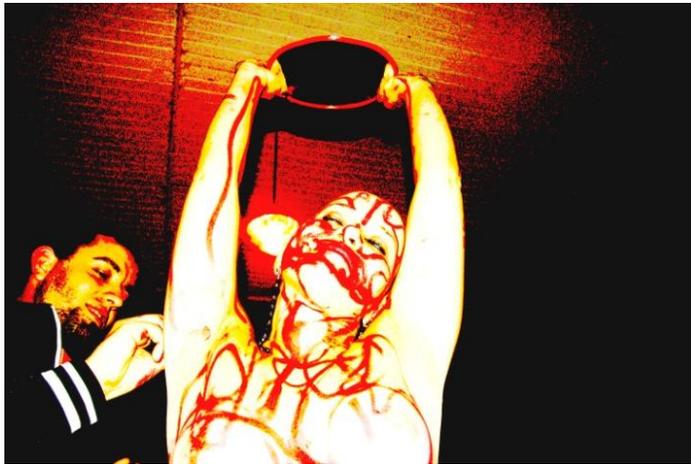




. **Hot Room.** Ação apresentada pelos integrantes do coletivo “Arquipélago” Isabella Santana e João de Ricardo em Maio de 2008 em Campinas. Fotografias por Tonhão Madureira.



. **Estranho eu não sou Hamlet, *In progress* e Casulo.** Ações apresentadas respectivamente pelos integrantes do coletivo “Arquipélago”, Flávio Rabelo, Isabella Santana e João Ricardo, no quarto Festival de Apartamento Sechiisland, em Agosto de 2008 na cidade de Campinas. Fotografias por Tonhão Madureira e Patrik Vezali.



. **Arquipélago N. 02.** Ação apresentada pelos integrantes do coletivo “Arquipélago”, Flávio Rabelo, Isabella Santana e João Ricardo, na caixa d’água da rádio Muda da Universidade Estadual de Campinas, em Outubro de 2008. Fotografias por Flávio Rabelo, João Ricardo e Renato Fabbri.





. **Psicodelia.** Performance apresentada em Abril de 2009 por Isabella Santana, na Galeria de Arte da Sociedade Semear, Aracaju-SE.



