





FELIPE RAMON ALVES OLALQUIAGA

MISCELÂNEA MARMOTA  
A Poética das Travas Elétricas

BRASÍLIA

2016



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes



Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do Título de Mestre em Artes  
Visuais pelo Programa de Pós-graduação em  
Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Geraldo Orthof

Brasília  
2016

COMISSÃO DE DEFESA

Professor Dr. GERALDO ORTHOF (VIS/UNB)  
ORIENTADOR

Professora Dra. KARINA E SILVA DIAS (VIS/UNB)  
MEMBRO EFETIVO

Professora Dra. YANA TAMAYO SOTOMAYOR  
MEMBRO EXTERNO

Professora Dra. CECÍLIA MORI CRUZ (VIS/UNB)  
MEMBRO SUPLENTE

Brasília 2016

Essa pesquisa contou com o apoio da CAPES

## ÍNDICE DE IMAGENS

|  |        |
|--|--------|
| Marmota Mona-x, <i>Marmota Introspectiva</i> .....                                     | 13     |
| La Conga Rosa, <i>Rogai Pornôs</i> .....   | 24, 25 |
| Diane Arbus, 1960.....   | 28     |
| Marmota Mona-x, <i>Lema marmota</i> .....  | 35     |
| Travas Elétricas, <i>Atentado do Baile Pirata</i> .....                                | 40     |
| Travas Elétricas, <i>Las Bombásticas</i> .....   | 43     |
| Travas Elétricas, <i>Cartazes Sem título</i> .....                                     | 47-49  |
| Frida Kahlo, <i>Las dos Fridas Coyoacán</i> , 1939.....                                | 52     |
| Yeguas Del Apocalipsis, <i>Las Dos Fridas</i> , 1989.....                              | 53     |
| Giuseppe Campuzano e Germain Machuca, <i>Las Dos Fridas, Línea de Vida</i> , 2013..... | 54     |
| Travas Elétricas, <i>Yeguas Campuzanas SoFridas y Machucadas del Apocalipses</i> ..... | 55     |
| Travas Elétricas, <i>Série Ni víctimas Ni Pasivas</i> ... 63, 65, 136, 141, 168        |        |
| Carlos Leppe, <i>El perchero</i> , 1975<br>fotografía Joaquín Cortés, Román Lores..... | 68     |

|   |                  |
|---|------------------|
| Lobas Furiosas, <i>Ní Víctimas Ni Pasivas, Mujeres Combativas</i> ..... | 73               |
| Richard Drew, <i>The Falling Man</i> , 2001.....                        | 83               |
| Vídeos de execuções do ISIS .....                                       | 91, 92, 95       |
| Nhem Ein, Fotografias de executados S-21 .....                          | 99 102           |
| Travas Elétricas, <i>Pintar de Rosa</i> .....                           | 108, 109         |
| VALIE EXPORT, <i>Action Pants: Genital Panic</i> , 1969.....            | 118              |
| Steve Ludlum, 2001.....   | 119              |
| Felipe Olalquiaga, <i>Antro (pó) fagia</i> , 2015.....                  | 123              |
| Alejandro Gómez, <i>La Virgen de las Guacas</i> , 2007 .....            | 124              |
| Travas Elétricas, <i>Atentado Glitter</i> .....                         | 129              |
| Guerrillas Girls, 1989.....   | 130              |
| DIVINE, Filme <i>Pink Flamingos</i> , 1972,.....                        | 147              |
| Felipe Olalquiaga, <i>Sem Título</i> .....                              | 149              |
| Marmota Mona-x, <i>Burqa para Colorir</i> .....                         | 150              |
| Felipe Olalquiaga, <i>Marmota Mulçumona</i> .....                       | 152-153, 162-163 |
| Felipe Olalquiaga, <i>Niqab, Burqa, Chador, Hijab</i> .....             | 156-157          |
| Zaida González, <i>projecto Macrodosis, Hija de Perra</i> .....         | 173              |



MISCELÂNEA

sf (lat miscellanea) 1- Reunião de escritos sobre diversos temas de um só autor ou de vários. 2- Compilação de escritos de vários gêneros literários. 3- Mistura de várias coisas; mixórdia, mistifório. 4- Prato de legumes variados; doces diversos, em mistura.

Um mix entre o texto acadêmico e o texto poético.

Resultado parcial de uma pesquisa desenvolvida nos últimos dois anos, que aborda temas presentes no universo artístico das Travas Elétricas, da Marmota Mona-x e do Felipe Olalquiaga.

Guerrilha Terrorismo Trans Burças...



**Reino:** Animalia

**Filo:** Chordata

**Classe:** Mammalia

**Ordem:** Rodentia

**Família:** Sciuridae

**Subfamília:** Xerinae

**Tribo:** Marmotini

**Gênero:** Marmota



A marmota é um roedor mamífero da família Sciuridae, parente próxima, portanto, dos esquilos. Robustas e roliças, as marmotas medem até 75 cm de comprimento, fora a cauda, que pode ter mais de 15 cm dependendo da espécie. No outono, quando se preparam para hibernar, as marmotas chegam a pesar até 8 kg. Ao fim do inverno pesam aproximadamente 4 kg.

Assim que acaba o período de hibernação, as marmotas estão magras e famintas. Após se recuperarem, tem início a época da reprodução. A gestação dura de 5 a 6 semanas. É comum que os filhotes nasçam em meados de abril e início de maio.

São conhecidas 14 subespécies do gênero marmota, sendo as mais comuns a Marmota monax. Quanto à expectativa de vida, as marmotas vivem de 15 a 18 anos.

Desde 1886 na América do norte, se comemora no dia 2 de fevereiro o Dia da Marmota. Todos os anos uma multidão de pessoas se reúne na cidade de Punxsutawney, Pensilvânia, para assistir a marmota Phill sair de sua toca. De acordo com a lenda, se a marmota vir sua sombra e retornar para sua toca, é sinal de que o inverno terá mais seis semanas. Mas, se o tempo estiver nublado e a marmota não conseguir enxergar sua sombra, a primavera poderá vir cedo no ano.

Em março de 2013, Michael Gmoser, promotor do condado de Butler County pediu a pena de morte a Phil por errar a previsão do tempo.<sup>1</sup>

---

1 <http://g1.globo.com/planeta-bizarro/noticia/2013/03/promotor-pede-morte-da-marmota-phil-por-errar-em-previsao-do-tempo.html>

Não é macho Nem é fêmea

É BICHO É BICHA

O que até então era um pseudônimo começou a ganhar características próprias, começou a descobrir suas origens marmoteiras, pesquisou sua árvore ginecológica, rebelou-se contra seu criador e se deu a luz. Deixava de ser meramente um nome para se tornar um heterônimo. As identidades começaram a entrar em conflito, dissolução, miscigenação, para finalmente a decantação, a marmota abandonava seu corpo exclusivamente poético para ganhar um corpo real.

**Mona:** Palavra apropriada provavelmente do camdomblé Angola utilizada inicialmente entre travestis para se referir a outra travesti a uma trans ou a uma bicha afeminada.

**Marmoteiro:** termo utilizado nas religiões afro-brasileiras para denominar falsos sacerdotes que ludibriam pessoas que os procuram, em outras palavras é o próprio charlatão. Inclui os esotéricos, místicos, cartomantes, adivinhos, tarólogos, pastores evangélicos, padres, que prometem o que não podem cumprir.

Em 2013 a artista La Conga Rosa e eu começamos a realizar algumas experiências em conjunto. Identificamos em nossos trabalhos individuais algumas questões que quando relacionadas poderiam trazer novas potências poéticas e novas questões que agregariam a pesquisa de ambas. As experimentações foram se acumulando e ganhando um corpo próprio. Percebemos que esses trabalhos coautorais de certa forma começaram a se distanciar poeticamente do que estávamos fazendo individualmente e decidimos dar um nome próprio a essa pesquisa, surge então as Travas Elétricas.

Como transguerrilheiras criamos nomes de guerra:

La Conga Rosa

Marmota ~~Olalquiaga~~ Mona-x

As travas elétricas são um sistema eletromecânico agregado que tranca automaticamente as ruas. O dispositivo é acionado eletronicamente por um descontrolado remoto à distância. As travas elétricas instigam abordagens súbitas, reapropriação de objetos e do próprio corpo.

As travas elétricas recebem um código que pode ter combinações infinitas, impossibilitando a captação pela centralina, um dispositivo que identifica os códigos estranhos e os transforma em pulsos iguais. Elas dispõem de um motor pequeno que movimenta várias engrenagens em seu interior, sendo este o método através do qual elas travam e destravam o sistema.

Dispõem geralmente de uma bateria 100V que as alimenta e determina o alcance de suas ações. Normalmente elas têm um led que avisa quando é efetuada alguma operação. As travas podem ser acopladas umas às outras em ligações paralelas, tornando mais práticos a armação e o travamento.

Hoje em dia também são possíveis outras operações pelo descontrole remoto, como desativar sistemas complexos gerais, ou mesmo abri-los propondo outros modelos. Um simples movimento vertical da maçaneta é o necessário para fazer girar a trava e elas abrirem suas portas.

D e r i v a t r a v e s t i

D e v i r t r a n s





**Marmotagens :**

- 1 - Conversa fiada, fraude, falcatrua, enrolação, papo furado
- 2 - Brincadeira sem graça, chacota, gozação
- 3 - Coisa estranha
- 4 - Pessoa desajeitada
- 5 - Desmasiadamente enfeitada
- 6 - (...)

A marmota surge como um ser híbrido e não fixo, tanto no quesito físico quanto no quesito essência. A palavra falada assume conotações distintas dependendo da região e do meio em que está inserida, a marmota encarnada assume todas ao mesmo tempo em que não assume nenhuma. Está em constante processo de ressignificação.

A marmota encarnada como guerrilheira armada intensifica dubiedades. Se esbalece no vão, entre o humor e a agressividade, entre o afeto e a hostilidade.

Ela te convida a uma aproximação, porém não se aproxime muito. Pode ser uma armadilha.



O corpo como  
f e r r a m e n t a  
política,

O corpo como  
território de  
confrontação,

O corpo como  
território de  
violência

O corpo como  
território de  
liberdade e  
experimentação.<sup>2</sup>

2 Catálogo *Perder la  
forma humana. Una  
imagen sísmica de  
los años ochenta en  
América Latina, Red  
Conceptualismos del  
Sur*, 2012. Pg. 10

A poética do coletivo inicialmente se propôs a questionar questões de gênero, sexo e identidade por um viés estético combativo. Não utilizo o termo arte militância, pois acredito que a priori esse não seja um objetivo nosso, e por acreditar que esse termo carrega outros significados que não necessariamente se encaixam em nossa pesquisa, prefiro utilizar talvez o termo arte de resistência. Os primeiros termos que começamos a refletir sobre, foram os conceitos de terrorismo e guerrilha, como esses dois termos se relacionam e como a poética do coletivo se

relaciona com eles. Começamos a pesquisa pelo caminho que nos pareceu mais natural no momento, a história. Buscamos referências de artistas, escritores, teóricos, que foram classificados em dois grupos distintos: Irmãs e primas, o grau de parentesco indica a proximidade destes com nosso trabalho. Logo de início se fez necessário antes de aprofundarmos teoricamente nestes conceitos, tentar entender o que é o terrorismo e a guerrilha, e em seguida de quais maneiras a arte contemporânea se apropria ou se apropriou destes conceitos e quais as questões que emergem quando aproximamos o terrorismo e a guerrilha à poética.

**Terrorismo:** A utilização de ações que visam disseminar um clima de insegurança, ansiedade emocional e/ou amedrontamento a algum segmento da sociedade, com o objetivo de desestabilizar ele próprio como segmento, uma prática social, um conceito ou uma idéia por ele adotado.

**Guerrilha:** método de combate baseada na ocultação, dispersão e mobilidade dos combatentes e dos ataques. Utilizada por grupos geralmente tidos como clandestinos que possuem poder bélico inferior ao inimigo.

Marmotas regionais cruzam territórios

Marmotofagia



**MARMOTA**

@MarmotaMeuLema



Follow

**MEU LEMA É:**

Nois tá aqui pra causar, se fosse pra ser pacífico nois tava no oceano!



Acredita-se que a palavra terrorismo tenha sido empregada pela primeira vez durante a revolução francesa, mais precisamente durante o período de terror, compreendido aproximadamente entre 1792 e 1794, no qual se deu uma perseguição massiva aos que eram considerados dissidentes ou opositores ao espírito revolucionário.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> TORTOSA, José Maria, *La Palabra Terrorista*, Grupo de estudios de Paz y Desarrollo de la Universidad de Alicante. 2005.

A palavra guerrilha é uma tradução de *guerrilla*, originária dos países ibéricos (Portugal e Espanha). Acredita-se teria sido utilizada pela primeira vez por volta de 1808 para designar as táticas utilizadas por esses países na tentativa de defesa contra a expansão do império napoleônico. Embora designada nessa época, elas já eram conhecidas desde a antiguidade clássica. Numa tradução literal *guerrilla* significa "pequena guerra".

*Guerrilla* deriva de guerra, que por sua vez tem sua origem etimológica no frâncio utilizado antigamente nos países germânicos. *Werra* originalmente significava discórdia, conflito, peleja, provavelmente um conflito verbal, uma pequena discussão chegando no máximo a um duelo entre dois indivíduos. Embora pareça que teoricamente *werra* teria o mesmo sentido literal de guerrilha, ou seja, uma "pequena guerra", existe uma diferença

crucial entre as duas. Uma guerra, indiferentemente de se tratar de um conflito entre dois indivíduos, duas comunidades ou dois estados, se refere ao confronto entre dois poderes já estabelecidos, duas ordens distintas que por algum motivo entraram em conflito. A guerrilha não, ela é utilizada como ferramenta de desestabilização e confronto a um poder previamente estabelecido.

Nã o a p r e s e n t a r s o l u ç õ e s .  
D e s t o a r e n t e n d i m e n t o s .

**travas elétricas apresenta**

**(RE)MIX**

**DO**

**BAILE PIRATA**



Que artista da palavra, nesses últimos anos incitou o mundo como Hitler? Que poema abalou o mundo como a bomba atômica?

Henry Miller

# **ATENTADO #2**



**Las Bombásticas!!**

**gritar transar e armar**

Rancière define que existe na base da política uma dimensão inerentemente estética, isso se deve porque no processo de formação de uma comunidade existe um sistema de organização, do que ele define como "comum", que é eminentemente estética. Este "comum" entendido como o espaço onde nós humanos constituímos nossa subjetividade, sempre de forma social e conseqüentemente política, anterior ao que definimos como público ou privado, visto que estes já representariam uma organização. Ou seja, o "comum" seria um lugar de produção, o primeiro espaço onde nós nos tornamos o que somos.<sup>4</sup> A esse sistema o autor nomeia como a partilha do sensível. Essa que estabeleceria ao mesmo tempo espaços partilhados e espaços exclusivos.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum

---

4 GUÉRON, Rodrigo, Arte e Política: Estudos de Jacques Rancière 2012.Pg.36

partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns outros tomam parte nessa partilha. (RANCIERE, 15)

Ou seja, a partilha do sensível determinaria que tipo de atividade o sujeito está apto a realizar e conseqüentemente que espaço pode ocupar no comum, quem teria voz e seria visível, criaria competências e incompetências do sujeito para o comum. É neste sentido que Rancière enxerga a dimensão estética da política, no sentido que a partir desse processo de designação e de hierarquização de espaços/ funções ele cria ou abre espaços/tempos de visibilidade e de invisibilidades, o que deve ser visto e como deve ser experimentado.

A partir desse conceito de partilha do sensível podemos pensar que as lutas políticas seriam sempre também imediatamente estéticas, visto que essas se dariam tanto como crítica, resistência e rebelião contra determinada forma de partilha do sensível preestabelecida quanto por uma redefinição desta, podendo portanto ser dar tanto num movimento liberador quanto num movimento restaurador. <sup>5</sup>

A guerrilha e o terrorismo, enquanto lutas políticas, possuiriam invariavelmente uma dimensão estética. A guerrilha busca combater uma ordem, reestruturar uma partilha do sensível pré-estabelecida, redefinir seus parâmetros, buscando para uma determinada causa novos espaços de atuação e de visibilidade. O terrorismo por outro lado não necessariamente busca uma redefinição dessa partilha, ele se apropria justamente dos espaços de visibilidades vigentes, para forçosamente inserir o seu discurso. Ele desestabiliza a partilha por que implementa, por meio da violência, rachaduras nesses espaços de visibilidade, ele cria cortes, feridas, brechas.

---

<sup>5</sup> GUÉRON, Rodrigo, Arte e Política: Estudos de Jacques Rancière 2012.Pg.36

**NI VÍCTIMAS  
NI PASIVAS**



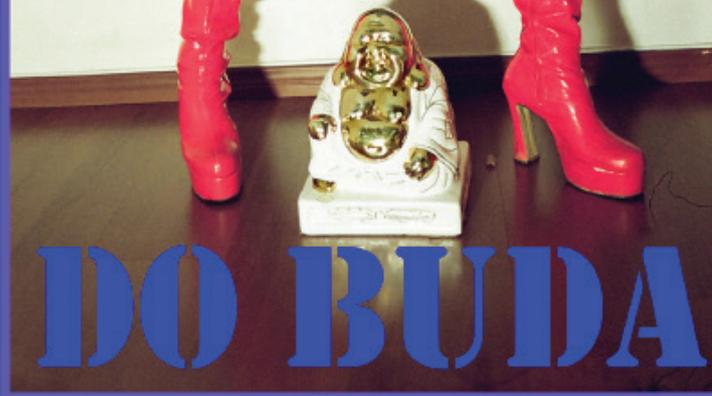
**¡MUJERES  
COMBATIVAS!**

**HAY QUE ENDURECER,**



**PERO SIN PERDER LA  
TERNURA**

**NA BOKINHA**



**DO BUDA**

Gozar ironia

dar pinta

me debocho te debocho

Olha ela toda estranha

fina brega e tosca

Caminhando bêbada no salto agulha

Toda mequetrefe

Ta Gritando um palavrão,

Me segura que to encarnada!

Deve-se tomar cuidado com o termo "arte política". Essa terminologia nos parece complicada. Primeiramente por que ao instaurá-la como categoria, concomitantemente instaura-se sua categoria oposta, a arte apolítica, e eu desacredito na possibilidade de uma arte politicamente neutra. Segundo porque na maioria das vezes quando vejo o emprego desse termo ele está ligado a uma maneira bem específica de conjugação entre um discurso político crítico à prática artística, descartando todas as outras infinitas possibilidades. Além do que atualmente me parece uma maneira de certa forma saudosista e nostálgica, presa a mecanismos e contextos de outrora que não necessariamente comportam mais a contemporaneidade.









XXT DE OURO

Na universidade me formei em sapatão  
Fiz mestrado em xereca, doutorado em tesão  
Logo em Brasília se espalhou a minha fama  
Mais bonita, mais gostosa, mais cheirosa  
a minha xana

sapabonde

O conceito de guerrilha é guerrilheiro e tem por essência combater sua própria noção de conceito. Devemos entender que essa função de confrontar um poder estabelecido é ao mesmo tempo o que a faz viver e o que a mata. Uma guerrilha reside no limbo do combate. No momento em que ela alcança seu objetivo, no momento em que ela subverte a ordem, destrói seu inimigo, ela própria se torna a ordem, deixa de ser contra-poder para se tornar O Poder, perde a sua função e será combatida novamente pela guerrilha.

## RECOLHENDO ESTILHAÇOS

Frederico Moraes publicou em 1970 o artigo intitulado *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra*<sup>6</sup>. Nele Moraes defende que o "conceito de obra" estaria morto, o papel do artista seria então o de propositor de situações, de acontecimentos, a arte perdendo seu suporte físico, o que interessava então era a vivência. A arte deveria se dispersar completamente na vida, o cotidiano seria o terreno de atuação do artista, que nesta dinâmica criava um jogo de emboscadas, forçando alguma reação do público. A essa arte imprevisível, de enfrentamento, o crítico nomeou como "Arte de Guerrilha".

---

<sup>6</sup> MORAIS, Frederico, *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da "obra"*, Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, 1970.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando, imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos

artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS)<sup>7</sup>

Frederico Moraes aponta a procedência de seu pensamento no artigo *Teoria da Guerrilha Artística*<sup>8</sup>, publicado por Décio Pignatari em 1967. Nele o poeta defende que a metavanguarda, se articularia como uma guerrilha, “*que por sua dinâmica exige uma estrutura aberta de informação plena*”. Se na guerra convencional os eventos se davam de forma linear, a guerrilha se tratava de uma “*estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida e hierarquizada*”. Para

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> PIGNATARI, Décio, *Teoria da Guerrilha Artística*, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1967.

o poeta, tanto a metavanguarda como a guerrilha se caracterizam pelo descaso com os valores estabelecidos, se reinventando a cada ação, e sua força residia na simultaneidade em que essas ações se davam. Finalmente, uma metavanguarda consciente de si mesma era antiartística, se voltava para a vida e negava a instituição, se reconhecia como processo de experimentação contínuo e simultâneo, capaz de gerar informação pela surpresa em oposição à redundância da expectativa.<sup>9</sup>

Um ano depois, em 1968, o artista argentino Julio Le Parc escreve o artigo intitulado *Guerrilha Cultural*<sup>10</sup> no qual defende que a função do artista seria a de "*pôr em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes*", criar perturbações no sistema. Para isso deveriam propor ações que levassem o público a reagir, a tomar posição, e pensar por si próprio, deveriam por fim "*organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado*

9 FREITAS, Arthur, *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, Edusp, São Paulo, 2013. Pg. 57

10 LE PARC, Julio, *Guerrilla Culturelle*, Revista Robho 3, 1968.

*atual das coisas, combater todas as tendências ao estável, ao duradouro, ao definitivo: tudo aquilo que aumenta o estado de dependência, de apatia, de passividade".*<sup>11</sup>

Em 1970 o artista uruguaio Luís Camnitzer apresentou a conferência intitulada *Arte Contemporânea Colonial*<sup>12</sup>. Neste artigo Camnitzer argumenta que os artistas de países em desenvolvimento, pressionados por uma geopolítica imperialista, eram sempre postos diante de um sistema de referências preestabelecidas. Diante desta situação o "artista colonial" teria duas possibilidades de mudança, ou melhor, de contestação: a primeira seria no uso crítico da posição de subdesenvolvido como estímulo cultural

---

11 FREITAS, Arthur, *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, Edusp, São Paulo, 2013. Pg. 58

12 CAMNITZER, Luis, *Arte contemporânea Colonial*, *Jornal Marcha*, Montevideu, 1970



e produtivo, ou uma segunda opção extra-artística que seria a de utilizar a própria guerrilha urbana como mecanismo de desestruturação cultural. Para Camnitzer os grupos guerrilheiros, embora afastados do campo artístico, tanto funcionavam como a própria “expressão” capaz de gerar mudanças culturais como também possuíam um alto caráter estético.<sup>13</sup>

A partir do final da década de 70 e principalmente na década de 80 pode-se observar uma mudança de eixo na articulação entre o fazer arte e o fazer política, e um fator decisivo nessa mudança é a derrota: a derrota da aspiração política de caráter revolucionária. A arte nos anos 80 perde a essência utópica presente nos trabalhos das décadas anteriores, atua nos saldos da derrota.<sup>14</sup> Era necessário buscar novas estratégias críticas

---

13 FREITAS, Arthur, *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, Edusp, São Paulo, 2013. Pg. 60

14 AMIGO, Roberto, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Red Conceptualismos del Sur*, Museu Reina Sofia 2012. Pg.145

8:11 A.M.



de interpelação, o pensamento macropolítico, mobilizado pela exigência de transformar de maneira radical e definitiva as condições da existência, começa a dar lugar ao pensamento micropolítico, uma busca por novas maneiras, novos modos de subjetivação.

Os coletivos artísticos começam a se distanciar dos partidos tradicionais, em contrapartida se aproximam dos movimentos sociais que vinham se fortalecendo desde a década de 60, o movimento negro, o movimento feminista, o movimento LGBTs, movimentos de dissidência sexual, de resgate das culturas indígenas etc. O corpo ganha destaque especial como território de ativação poética e política, principalmente o corpo sexualizado. O sujeito revolucionário começa a dar lugar a um "sujeito-escória desviado" .<sup>15</sup>

---

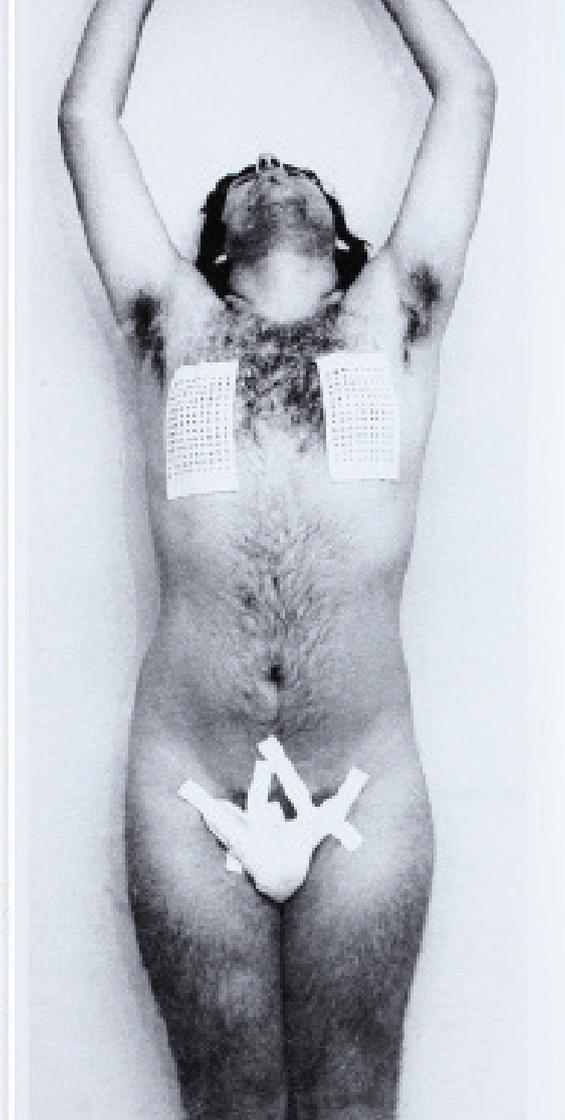
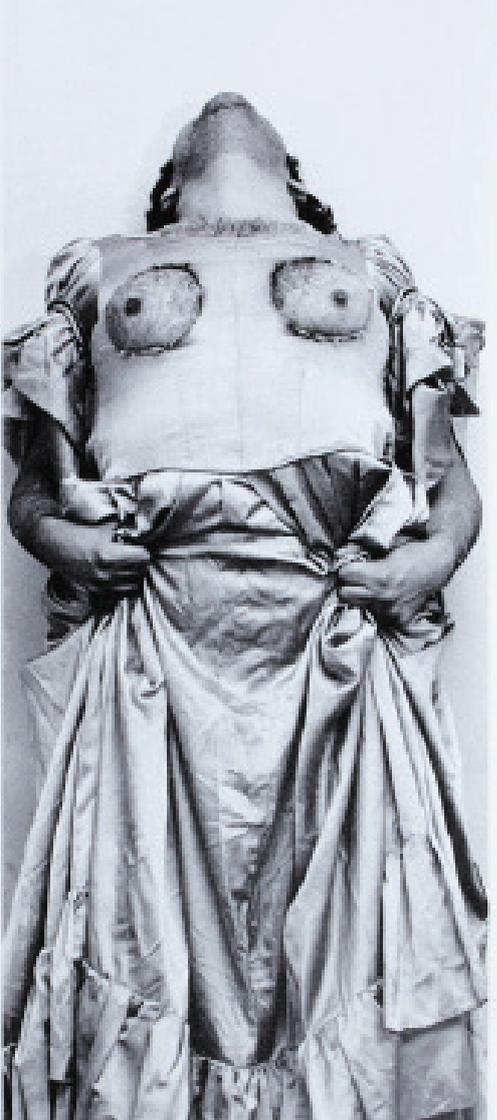
15 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (introdução), Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.11

Os longos anos de repressão social vividos na América Latina deixariam marcas profundas, as ditaduras tentavam dissolver todos os espaços afetivos dos grandes centros urbanos, espaços de socialização, criaram um estado de sítio onde imperava o terror. Frente a isso começam a surgir iniciativas que buscavam retomar esses espaços de experimentação, de vínculo com o outro, ações que posteriormente seriam designadas por Roberto Jacoby como "estratégias da alegria".<sup>16</sup> Fazia-se necessário resguardar o estado de ânimo, criar uma política do êxtase, onde o prazer regia como principio ordenador, ou melhor, desordenador.<sup>17</sup>

Fernando "Coco" Bedoya começou a organizar na Argentina o projeto dos Museus Bailantes, que consistia em uma convocatória aberta

16 Roberto Jacoby, "*La alegría como estrategia*", en Ana Longoni (ed.), Roberto Jacoby. *El deseo nace del derrumbe*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Ediciones de La Central, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 410-412.

17 LUCENA, Daniela, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.113



a todos os artistas, incluindo músicos, atores, escritores e artistas visuais, a ocuparem um local, uma boate, um local de festas, por uma noite. A convocatória propunha que todos trouxessem seus trabalhos para serem apresentados e compartilhados. Era necessário criar locais alternativos de socialização, ao mesmo tempo em que burlavam o sistema opressor que controlava as instituições tradicionais da arte, criava-se espaço efêmeros de experimentações estéticas. Era a festa e o prazer como ferramentas políticas de resistência.<sup>18</sup>

No início da década de 80 o coletivo Gang espalha por toda a cidade do Rio de Janeiro o grafite-poema OV3RGOZE. Para o coletivo era necessário criar um transtorno no espaço urbano e combater o conservadorismo autoritário do estado, era necessário reencarnar urgentemente o verbo gozar na sua máxima dimensão.

Mais do que isso, era uma chamada para se pensar em novas formas

18 LONGONI, Ana *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.189

de contestação através da paródia, da gozação e da ironia.<sup>19</sup> Perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras,<sup>20</sup> esse era o convite de Indio Solari, vocalista da banda argentina *Patricio Rey y sus Redentitos de Ricota*, às pessoas durante os anos de ditadura no país. Perder la forma humana foi também o título escolhido para a pesquisa desenvolvida pela *Red de Conceptualismo Del Sur*, que investigava as novas formas que assumia a relação Arte e Política na América Latina entre os anos de 73 a 94, focados principalmente nos anos 80, que resultaria em uma exposição com o mesmo nome, inicialmente instalada no Museu Reina Sofía na Espanha.

---

19 BADAWI, Halim, DAVIS, Fernando, *Perder la forma humana. Una imagen sís-mica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.99

20 Entrevista a Carlos "Indio" Solari, realizada em Buenos Aires em 2011 por Daniela Lucena e Gisela Laboureau para o Red de Conceptualismo del Sur.

Como o grupo destacava na apresentação do catálogo, “perder a forma humana” é uma imagem metafórica, que por um lado pode significar essas mutações presentes nos discursos de dissidência sexual que se fortalecem durante a década de 80, de corpos travestis, de discursos e práticas que confrontam não somente a heteronormatividade do homem branco cis classe média, como também a homonormatividade baseada em um conceito de “bom gay” ou “gay aceitável”. Apresentavam corpos mutantes, irreconhecíveis e inclassificáveis pela norma disciplinar. Como também “perder a forma humana” pode representar a violência e o terrorismo empregados pelas ditaduras na América Latina, ou seja, corpos arrasados, mutilados, desaparecidos, torturados pela violência do estado.<sup>21</sup>

Se num primeiro momento o enfoque da violência dos estados totalitários na América Latina, sob o “risco” da “invasão

---

21 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.11

comunista" no contexto da guerra fria, era focado diretamente em manifestações claramente políticas e partidárias, em meados dos anos 70 e início dos 80 o fortalecimento dessas ações e práticas libertárias de dissidência sexual começam a ser entendidas como ameaças à ordem social.<sup>22</sup> Ainda assim esses movimentos se fortaleceram ao longo dos anos. Com o início da abertura política em alguns países, começam a surgir inúmeras publicações que conjugavam práticas poéticas a temáticas sociais inditárias e sexuais, como por exemplo a revista *O Lampião de Esquina* no Brasil, a revista *Cerdos y Peces* na Argentina, entre outras. Embora esse processo demonstrasse a crescente abertura, não conseguiu afetar do mesmo modo o conservadorismo cultural histórico, ainda mais arraigado após anos de autoritarismo. O moralismo hipócrita, a autocensura, o racismo, a LGBTfobia, o machismo, são males que perduram até hoje.

---

22 BADAWI, Halim, DAVIS, Fernando, *Perder la forma humana. Una imagen sís-mica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia 2012. Pg.99

**NI VÍCTIMAS NI PASIVAS**  
**¡MUJERES COMBATIVAS!**



**LOBAS**  
**FURIOSAS!**

É importante ressaltar que, embora possamos realizar esses mapeamentos gerais na América Latina, em especial na América do Sul, de processos poéticos que hora possuíam um caráter combativo, hora um caráter maior de resistência, em resposta principalmente aos golpes de estado implementados em grande parte desses países, esses processos não se dão de forma homogênea, são múltiplas, simultâneas, porém nunca consensuais. Deve-se entender que são táticas afins, mas em resposta a contextos sociais e culturais diversos, portanto adquirem uma série de especificidades dependendo da região e país que atuam.

chegou um certo momento em que sentia que a luta armada era o próprio fazer artístico, uma espécie de performance ou happening, ao fazer ações armadas, é que me sentia fazendo arte, como se eu tivesse retomado o fazer artístico. Eu via aquilo sob um olhar estético, não assim do belo, mas havia...<sup>23</sup>

---

23 ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: ZÍLIO, Carlos. Arte e política: 1966-1976. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

Não seguir o padrão normal.

Também não se trata de se extraordinário!

O mártir a fim e a cabo sempre tem sua figura fagocitada e usurpada.

Heróis existem apenas nos contos.

Ser bixa, viado, racha, sapatão,  
trans, suja, imunda, vagabunda,  
puta, profana, promiscua, vadia,  
guerrilheira, terrorista, monstra,  
alienígena, ser a escória, a sarjeta,  
ordinária, o chorume que escoia da  
lata de lixo das famílias tradicionais

**BIBA LA REVOLUCIÓN!**

ABSORVENDO GASES DE EFEITO MORAL

A imagem gerada pelo terrorismo.

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. (SOTANG , 5.5/26)

Uma foto de guerra parece espúria, mesmo que nela não exista nada montado, quando aparenta ser uma foto de uma cena de filme. (SOTANG , 5.5/27)

Richard Drew, fotojornalista funcionário da Associated Press, a maior agência de notícias americana, fotografou o atentado às torres gêmeas. No dia 12 de setembro sua foto *The Falling Men* foi publicada na página sete do *The New York Times*. A imagem retrata um homem que estava preso dentro da torre norte do *World Trade Center*, que, impossibilitado de sair do edifício devido ao incêndio que ocorreu logo após o choque do avião, assim como dezenas de pessoas, decidiu se jogar por uma das janelas.

Logo após a publicação ocorreu uma enxurrada de ligações e emails para a sede do jornal, de pessoas revoltadas com a foto. A imagem causou tamanho escândalo que após sua veiculação se criou um tabu e nenhuma outra imagem de pessoas saltando dos edifícios foi publicada em jornais americanos. Todos os mortos durante o atentado foram considerados assassinados, inclusive os que supostamente poderiam ser caracterizados como suicidas. Em 2003 Tom Junod escreveu um artigo que foi publicado pela

revista *Esquire* analisando este evento, e a polêmica gerada pela publicação. Em 2006 Henry Singer transformou o artigo em um documentário.

No documentário de Singer, tanto o fotógrafo quanto a editora do jornal na época dão uma entrevista explicando as razões pela qual, dentre as milhares de fotos que tinham disponíveis, escolheram aquela foto especificamente para a publicação. Ambos concordam que escolheram aquela foto por um fator estético, era uma bela imagem, uma imagem que, entre todas as outras, continha um silêncio (segundo falas do próprio fotógrafo). O homem não parecia ter se jogado num ato de desespero, a posição do corpo caindo, rasgando o ar, transparece serenidade.

Após a publicação da foto e principalmente no artigo de Junod, buscou-se a identificação do *Falling Men*. A primeira suspeita era de que se tratava de Norberto Hernandez, um dos funcionários do restaurante *Windows On The World* que ficava localizado no 106°



andar da torre norte. No documentário a família Hernandez conta como todos ficaram extremamente estarecidos e abalados com a possível suspeita e se recusaram a olhar a foto. Somente alguns anos depois uma de suas filhas teve coragem de se confrontar com a imagem, e comprovar que tinham cometido um erro, e que aquela pessoa não se tratava de seu pai. Essa mesma filha conta como passou os anos seguintes ao atentado em depressão, não somente pelo fato de ter perdido seu pai, mas pela possibilidade de sua alma estar no inferno. Num país majoritariamente cristão e onde o suicídio é extremamente estigmatizado, é de se esperar que essa possibilidade não tenha afetado somente a família Hernandez.

Paitsagiista kamikaze

Paitsagiista terroristista

O que me instiga é o motivo dessa imagem ter gerado tanta polêmica. Por que a imagem das torres em chamas, ou outras diversas imagens talvez mais impactantes e mais terríveis, não causaram tamanho desconforto, mesmo não sendo possível, pela qualidade da imagem, identificar a pessoa retratada. Talvez a culpa cristã, o estigma moral e religioso que o suicídio tem em nossa sociedade, possa ser a explicação, mas acredito que este não seja o único fator, mesmo porque no mesmo dia outras fotos de "suicidas" foram publicadas, mas nenhuma ganhou tamanha repercussão. A meu ver, a foto de Drew possui características que a aproxima do que podemos considerar como uma fotoarte, ou seja, ela se distancia imagetivamente do restante das outras fotos publicadas, não possui tantos elementos documentais quanto se espera deste tipo de foto, e em contrapartida é extremamente poética.

Acredito que um dos fatores que contribuiu para o alvoroço ocorrido após sua publicação se deve justamente a este caráter poético

que a foto possui. Existe a possibilidade de que a população americana também tenha encontrado beleza na imagem, talvez também tenham feito uma aproximação, mesmo que inconsciente, da imagem com outras imagens já consagradas como objetos artísticos. Caso isso tenha ocorrido, é de se esperar uma confusão do observador no processamento da imagem, é de se esperar que ele não saiba como responder àquela imagem, independente do seu conhecimento a respeito de arte.

Não é o conteúdo da imagem que torna a sua violência problemática, visto que este conteúdo pode ser indiferentemente cruel, exaltado ou pacífico sem que a imagem exerça violência sobre o pensamento e provoque a sua destruição. (...) Eis onde reside a verdadeira violência - o assassinato do pensamento pelas imagens tirânicas. (MONDZAIN, 48)

Em Fevereiro de 2015 a facção radical Estado Islâmico (ISIS), conhecido por seus atentados extremamente cruéis, divulgou um vídeo na internet mostrando o assassinato de um piloto das forças armadas da Jordânia. Este não é o único vídeo de execuções divulgado por eles na internet, mas foi o primeiro que tive contato. Na época, a execução causou estranhamento (não sei ao certo se essa é a palavra correta) pela forma como se deu, o homem foi queimado vivo dentro de uma gaiola, o que aparentemente não era uma prática comum de execução do grupo. O que me surpreendeu não foi o fato inusitado, se assim podemos chamar, de como o prisioneiro foi executado, mas sim como ela foi gravada e editada.

Aqui precisamos fazer um adendo, a Al Qaeda na década passada era o símbolo do que o ocidente entendia como grupo terrorista, fundamentalistas, loucos, irracionais, escondidos em grutas de regiões inóspitas planejando atentados com equipamentos

relativamente rudimentares e ultrapassados. O atentado às torres gêmeas foi o seu ápice, porém desencadeou respostas que ao final resultariam no desmembramento da organização.

O ISIS, grupo que surge da união de dissidentes da Al Qaeda e de diversos outros grupos menores após a guerra do Iraque, apresenta uma nova imagética, uma imagética ainda mais radical, ainda mais fundamentalista, com um poder bélico e político imensamente maiores e o principal diferencial, acredito, no que corresponde à questão da representação, é o primeiro grupo que explora amplamente a plataforma da internet, que dispõe das ferramentas e utiliza intensamente os mecanismos de comunicação, as tecnologias e estratégias midiáticas que esse suporte possibilita.

O vídeo, que possui aproximadamente 22 minutos, pode ser dividido em três partes/momentos. Inicia-se com uma pessoa mascarada ateando fogo a um caminho de pólvora que leva a uma jaula onde está preso o piloto jordaniano. Em seguida, cortam para um





mapa digital emulando mapas de rastreamento. Enquanto uma voz discursa, vários elementos são mostrados na tela, como lugares de confronto, armamentos utilizados, discursos de representantes governamentais, a própria vítima aparece sentada em frente a uma mesa, numa sala escura e fala sobre como foi capturado e qual era sua missão na época de captura. Ao que parece, se apresenta a justificativa para aquele atentado<sup>24</sup>. Em seguida é mostrada a vítima caminhando por um local em ruínas, com corredores de terroristas armados enfileirados sobre estas ruínas, o homem é enjaulado, reza, e finalmente em câmera lenta o terrorista atea fogo a este caminho de pólvora e o homem é queimado vivo. Depois um trator joga destroços sobre a jaula e a destrói.

O vídeo é construído de forma precisa, as alternâncias entre cenas artificialmente aceleradas e câmeras lentas dão um ritmo que envolve e tensiona o espectador. Os recortes e colagens entre

---

24 Infelizmente não consegui encontrar o vídeo original legendado, então essa minha análise é interpretativa a partir das imagens mostradas.

cenas gravadas e cenas midiáticas apropriadas pelos terroristas criam uma narrativa. Os zooms no rosto do piloto enquanto ele reza, assim como a trilha sonora, aumentam a dramaticidade do vídeo. Panorâmicas mostram centenas de terroristas encapuzados e armados enfileirados sobre ruínas e escombros, intensificando o caráter intimidador. Cenas filmadas simultaneamente de ângulos distintos, iluminação precisa, edições digitais, figuras se dissipam e se formam digitalmente, um trabalho minucioso de filmagem e edição.

Este seria o primeiro de uma série de vídeos de execuções divulgado pelo ISIS, todos gravados e editados de maneira profissional. Transformam a execução em um espetáculo, vão para um deserto todos vestidos de maneira uniforme com cores vibrantes e executam seus prisioneiros a tiros, ou à beira de uma praia, a facadas, ou mergulham uma jaula com vários homens em uma piscina de águas



crystalinas, cada execução elaborada de maneira singular. Se nos vídeos anteriores de execuções a razão estética não estava clara, nestes ela se apresenta indiscutivelmente. Não se pode negar os mecanismos poéticos utilizados na elaboração dos vídeos, nem o cuidado estético de quem os editou e filmou. Existe a figura de um artista por detrás de sua elaboração? Um terrorista pode ser um artista?

Porque um objeto é dito midiático, isto é, produzido por técnicas de comunicação, imaginamos ingenuamente que ele está na mediação e, ao mesmo tempo, atribuímos-lhe um valor simbólico. Fabricamos mesmo uma ciência desta mediação reduzindo-a a estratégias e a técnicas de comunicação. Isto é esquecer que a característica fundamental da imagem é sua imediaticidade, e sua resistência primitiva à mediação. Ganhamos o hábito de chamar mediático a tudo o que se dirige a um público por via de um canal e deduzimos que tudo é canalizável. A imagem não o é. (MONDZAIN, 47)

Anualmente ocorre um festival na cidade de Arles, no sul da França, chamado *Les rencontres photographiques d'Arles* (encontros fotográficos de Arles), em que exposições fotográficas são espalhadas por toda a cidade. No ano de 1997 o então curador do festival, Christian Caujolle, entre outras diversas exposições montou uma mostra intitulada de *S-21*, composta por cem retratos de pessoas executadas durante a ditadura do Khmer Vermelho no Camboja. S-21 é o antigo nome de um colégio no Camboja, transformado pela ditadura em um campo de extermínio, e que durante os anos de 1975 a 1979 executou 14.200 pessoas. Por algum motivo provavelmente burocrático, todos os prisioneiros eram fotografados momentos antes de sua execução.

A exposição dessas imagens no festival gerou uma grande polêmica na época, e é analisado por Thierry De Duve em seu ensaio *A Arte Diante do Mal Radical*. Caujolle disse que não considerava aquelas fotos como arte, e sua escolha na montagem daquela mostra se dera por motivos políticos e não estéticos, para que o mundo



se lembrasse do que ocorreu no Camboja. Mas a polêmica não se deu simplesmente pela exibição dessas imagens em Arles, pois durante o mesmo período foi anunciado que o MoMA teria adquirido algumas dessas imagens para o seu acervo e que estas também estariam em exposição no museu. Após essa atitude do museu, ficou difícil para o público em Arles não começar a enxergar aquelas fotografias como obras artísticas, afinal de contas como um dos museus mais prestigiados do mundo, o MoMA legitimou essa possibilidade. Todo objeto que possui mérito para ser exposto em tal instituição ganha conseqüentemente o status de ser chamado de Arte.

Negar o valor estético destas imagens, como o fez Caujolle, é ingênuo. É provável que a sua escolha por mostrar tais imagens realmente tenha se dado por valores políticos, mas isso não retira o valor estético que elas possuem, isso não retira a possibilidade de que alguém que se depare com os retratos de S-21 fique admirado por sua potência estética, por sua beleza. A atitude do MoMA em adquirir tais trabalhos não foi ingênuo,

talvez imprudente, mas grande parte de seu marketing se deriva de polêmicas, e ao contrário de Caujolle, pessoa física, com consciência, uma grande instituição como esta não precisa se justificar, não neste sentido.

Nhem Ein, membro do Khmer Vermelho, tinha 15 anos quando foi enviado para Xangai para estudar fotografia, pouco tempo depois foi designado "fotógrafo-chefe" no S-21, e até hoje trabalha como fotógrafo. Como uma pessoa que estudou fotografia, não se pode negar que suas imagens contenham o seu olhar, não se pode dizer que essas fotografias, por mais imediatas que tenham sido tomadas, não contenham um estudo de composição já incrustado no olhar do fotógrafo, além dos fatores exclusivamente técnicos, como o equipamento utilizado na época, que criava nas imagens sombras duras, zonas de forte contraste, trazendo ainda mais dramaticidade para as feições dos prisioneiros. Além disso, existe a deterioração dos negativos que ainda agregam mais elementos estéticos



e composicionais para as fotos. É improvável alguém que se depare com tais retratos e não se afete, não seja deslocado de seu lugar comum, não se sinta arrebatado pelas expressões, mas não somente pela expressão facial, mas pela composição da foto como um todo.

As fotografias de S-21 ainda trazem uma questão mais grave. De Duve em seu ensaio argumenta que "*a legitimação humanista da prática da arte está ligada à noção de que artistas são porta-vozes da humanidade no domínio estético*" (DE DUVE, 70) ou seja, considerar as fotografias de S-21 como arte, é dizer que Ein é um artista, é dizer que alguém que compactuou com um regime que dizimou um quarto da população do Camboja é um artista, "*é considerar Ein como um representante legítimo da espécie humana como um todo*" (DEDUVE,70) e superficialmente dizer que uma ditadura, ou um assassinato, podem ser considerados como arte. É

de certa maneira justificar algo injustificável, é banalizar uma ação terrível, é considerar que os vídeos do ISIS podem ter sido realizados por um artista.

“Talvez a maior incoerência filosófica do humanismo seja presumir que o comportamento inumano exclui alguns humanos da humanidade. A lição a ser aprendida como Shoah nos lembra, é que ninguém pode ser excluído da humanidade: os torturadores são tão humanos quanto suas vítimas. Tornar Nheim Ein um representante legítimo da humanidade é obsceno mas é coerente tanto com a qualidade de suas fotos quanto com a legitimação humanista da arte - que, conforme fica demonstrado, está arruinada.” (DUVE, 78)

O ensaio de De Duve levanta questões que, embora amplamente

discutidas na arte contemporânea, ainda não possuem uma resposta, ou melhor, um consenso. Como por exemplo, a arte necessita de legitimação? Quem é que legitima o que significa e o que deve ser chamado de objeto artístico? As instituições? E ainda, é possível que exista arte sem a figura do artista?

Imagens de terror atualmente são lançadas na mídia a cada segundo, basta uma pesquisa rápida na internet, nos jornais, na televisão, em qualquer mecanismo de veiculação, sejam elas realizadas por fotojornalistas, pelos próprios praticantes dos atentados, ou tiradas a partir de dispositivos móveis de testemunhas. Estas imagens terroristas, principalmente quando se aproximam de questões poéticas como os três casos citados, trazem novas problemáticas e nos obrigam a rever diariamente vários conceitos dentro do campo artístico.

Ser espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial(...) Agora guerras são também imagens e sons na sala de estar. (SOTANG, 2 1/28)

Que um campo de batalha ensanguentado pode ser belo - no registro sublime, aterrador ou trágico do belo - é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas. A ideia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar a beleza em fotos de guerra parece insensível. Mas a paisagem da devastação ainda é uma paisagem. Existe beleza na ruína. (SOTANG, 5.3/27)



**BOMBARDEAR ESPAÇOS PÚBLICOS COM TINTA  
COR-DE- ROSA E GLITTER!!**

**A MANCHA COMO VESTÍGIO  
DA RE-EXISTÊNCIA**

DEVIR ÍCARO

VIVER VOANDO

VIVER CAINDO

Usar o corpo físico para atacar o corpo simbólico

Atacar o corpo físico para destruir o corpo simbólico

No 11 de setembro, a suspensão intencional do som durante a retransmissão imediata da derrocada das torres significava, simultaneamente, que o espetáculo nos deixava sem voz e que o corpo político era incapaz de produzir um discurso. Uma espécie de sideração muda impedia os telespectadores de acederem a um sentido possível, através de uma coabitação das vozes. Num espaço abstracto manifestava-se algo como uma alucinação, até que o discurso do corpo ocidental cristão vem colocar a recepção do espetáculo nos lugares controláveis da prosopopeia. (MONDZAIN, 70)

Burke, em *Inquiry* ou *the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* (1756) distingue o sublime do belo: “O belo e o sublime são ideias de natureza diferente: um tem fundamento na dor e o outro no prazer”.<sup>25</sup> Para o filósofo é de característica do belo suscitar prazer, em quanto o sublime estaria ligado a uma sensação de deleite, que segundo ele seria também uma espécie de prazer, porém provocado pelo terror e a sensação de insegurança à distância (não o ameaça de forma real).<sup>26</sup> Ou seja, o sublime se manifesta no momento em que a pessoa é ameaçada por um objeto que o excede, e/ou quando sua posição transita inesperadamente de uma situação de segurança para uma de insegurança. Para Burke o belo se manifesta fisicamente relaxando e descontraindo os músculos e os nervos, enquanto o sublime os tensionaria de maneira antinatural, provocando alternâncias de contrações e

---

25 BUKER, Edmund, *Inquiry on the Origin q/ our Ideas of Sublime and Beautiful* 1756, Pg, 27

26 ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário de Filosofia*, Martins Fontes, 2007. Pg 923

descontrações de forma convulsiva.<sup>27</sup>

---

27 BARBAS, Helena, O Sublime e o Belo - de Longino a Edmund Buker, (artigo) 2006.

O espasmo é definido pela medicina como uma contração muscular involuntária não ritmada, podendo ocorrer em um ou em vários músculos ao mesmo tempo. O espasmo visual é uma contração involuntária e não ritmada que ocorre no instante em que subitamente uma imagem te tensiona a um grau que te faz perder o controle cognitivo. É o momento em que uma imagem, ou uma cena, te arrebatada de tal maneira que te desloca forçosamente de seu tempo cotidiano. Te afeta com tamanha força que leva um tempo para que você tenha alguma reação, ela que te para, te freia.

# **GUERRILHA**

TRANSFORMAÇÃO

CORPO A CORPO

REALIDADE/COTIDIANO

TENSÃO DO FUTURO

ASSALTO

ZUMBIDO

AGRESSIVO

# **T E R R O R I S M O**

APAGAMENTO

MONUMENTAL

DESLOCAMENTO/SUSPENSÃO

TENSÃO DO PASSADO

SUBLIME

TROVÃO

VIOLENTO





Podemos diferenciar conceitualmente o que é terrorismo e o que é guerrilha, suas funções, suas origens, e seus objetivos. Porém essa divisão só pode existir no campo da teoria, pois na prática eles não atuam de forma individual, e estabelecer limites entre um e outro é uma tarefa difícil, se não impossível.

A guerrilha se liga a noção de estratégia, um conjunto de procedimentos específicos que se deve adotar para se atingir um objetivo. O terrorismo se liga a uma noção de tática, ou seja, pontual, o que se deve fazer neste momento para se atingir um objetivo. Estratégia e tática são complementares, um conjunto de táticas compõe uma estratégia. Dessa maneira, um atentado terrorista é uma tática empregada pela guerrilha. se a pata é física a marmota é trans-cendental .

Atentados terroristas não apresentam soluções, não apresentam mecanismos de mudança, e não têm objetivos de controle político ou econômico. Por isso deve-se tomar muito cuidado ao taxar

um qualquer grupo que combate simplesmente como um grupo de terroristas, deve-se tomar cuidado para não cairmos em maniqueísmos forjados. Quase toda informação que recebemos, principalmente das mídias de massa são manipuladas, são orquestradas, e grandes estados capitalistas tem um enorme interesse nesses conflitos. As grandes mídias, que por eles são controladas, tem um papel fundamental na moldagem da percepção que a população tem a respeito do que seja terrorismo.

Durante a guerra fria e as ditaduras militares na América Latina o inimigo eram os comunistas e suas guerrilhas. Após esse período os conceitos a respeito desses grupos foram revistos e reinterpretados. O guerrilheiro deixou de ser um bandido, um criminoso, assassino, para se tornar um herói, um libertador, teve sua cara estampada em milhões de produtos e vendida em qualquer lojinha de esquina. Ou seja, esse termo já não pode mais ser associado ao novo inimigo.

**Terrorismo Psicológico:** Seria uma espécie de percepção pânica ou “ansiedade global”, como definiu o politólogo britânico Fred Halliday. Trata-se de uma orquestração, manipulando o sentimento de insegurança da população, numa época de crise e incertezas. Seu objetivo é o de criar um consentimento a medidas repressivas que, basicamente, implicam em perseguição de opositores, simplesmente rotulados de terroristas. Justifica a supressão de direitos civis e o desencadeamento de guerras.<sup>28</sup>

---

28 Retirado em [http://educaterra.terra.com.br/vizentini/artigos/artigo\\_62.htm](http://educaterra.terra.com.br/vizentini/artigos/artigo_62.htm).





SÓ NÃO PODE QUERER BRILHAR MAIS DO QUE A SANTA VIADA!

Leona Vingativa

A imagem sempre carrega consigo um discurso próprio, um discurso pertencente ao campo da poética que não necessariamente se relaciona com todos os outros discursos designados ao fato que a antecede. Existe o discurso da imagem e existe o discurso que imputamos ao ato que ela está apresentando. Desvincular esses discursos não é fácil, e essa dificuldade é em grande parte a responsável pela confusão gerada quando nos deparamos com essas cenas.

*sexualidad nómada no es mera rebeldía, es una producción política que apunta a trastornar un orden político que se ha hecho carne* (DAVIS, 102)<sup>29</sup>

---

29 DAVIS, Fernando Davis, seminário *Perder la forma humana realizado no Centro de Investigações Artísticas*(CIA), Buenos Aires, Argentina, 2012, pg. 102





# **ATENTADO #1**

**Baile Inaugural:  
Transterrorismo na W3**

**dança em revolta**

**montagem okupação construção**

**desterritórios ocupados**

A woman with a gorilla head, nude, sitting on a red fabric. The background is yellow.

# Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than **4%** of the **artists** in the Modern Art sections are women, but **76%** of the **nudes** are female.

Statistics from the Metropolitan Museum of Art, New York City, 2011

**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
[www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

O corpo como injúria a todo império heterossexualcisnormativo, que coíbe o surgimento de corpos e (não)identidades que fujam às suas regras. subversão, afronta, dano físico e moral, negar as formas de subjetivação sexopolíticas vigentes.

Hannah Arendt, em 1961, foi enviada pela revista *The New Yorker* para cobrir o julgamento de Adolf Eichmann, oficial do governo alemão durante o Terceiro Reich e responsável por planejar e executar o transporte e a deportação de milhares de pessoas, a grande maioria enviada a campos de concentração, durante o regime nazista. Em seus cinco artigos que depois resultariam no livro *O Julgamento de Eichmann*, o que Arendt relata é que ao contrário do que se esperava da figura do oficial, um nazista fanático, um sádico torturador, um antissemita, o que se mostrou foi que o homem era um burocrata, disposto a executar ordens sem questionamento e análise crítica. Eichmann era um funcionário dedicado do Estado, "homem de bem", normal, que cumpria suas funções com eficácia, e que buscava progredir profissionalmente.

A filósofa em seu livro defende que quando o mal atinge grupos sociais ou o próprio Estado, não pode ser entendido como uma qualidade natural, antológico, mas como algo político e histórico produzido por homens e que se manifesta apenas onde

encontra espaço institucional para isso - em razão de uma escolha política. O mal se torna banal quando sistemas políticos alienantes, massificados e burocráticos sustentam o surgimento deste mal, geram indivíduos medíocres incapazes de pensamento crítico, como o caso de Eichmann.<sup>30</sup> Não se trata de (des)culpar ou (des)responsabilizar estes agentes do mal banal de suas ações, mas entender o que possibilita o seu surgimento e sua atuação.

Durante o período do nazismo, o cidadão alemão normal era quem apoiava o governo e vivia de acordo com as normas do estado. O que vemos hoje em dia como qualidades naturais de um ser humano normal, no caso as atitudes dos subversivos que enfrentavam o governo, deve ser entendido na época como atitudes de pessoas extraordinárias, que se opunham à normalidade.

Nos cegamos e fingimos não perceber que o mesmo sistema burocrático, autoritário, colonizador, alienante, massificante e manipulador

---

30 SOUKUI, Nádía. Hannah Arendt e a banalidade do mal. UFMG, 1998.

que possibilitou a disseminação do nazismo é o mesmo sistema em vigor até hoje, agora com nova roupagem e velado pela utopia da democracia. Não existe a possibilidade de negarmos a banalidade do mal amplamente disseminada em nossa sociedade contemporânea e sustentada pelo nosso sistema político.

A luta continua

Segura esse boquete

Somos ninjas transfinissimas de Ak47

De dia guerrilheiras

Lutamos tipo FARC

De noite realeza somos rainhas do dark

Pomba gira exu

Pomba gira exu

Pega adão e eva e mete eles no teu cu

Bonde do Rolê



Segundo o banco de dados do Grupo Gay da Bahia (GGB) 318 LGBT foram assassinados no Brasil em 2015, um crime de ódio a cada 27 horas. Proporcionalmente, o risco de uma travesti ou uma pessoa trans ser assassinada é 14 vezes maior que um gay.<sup>31</sup> Segundo a ONG *Transgender Europe* mais da metade dos assassinatos no mundo contra pessoas trans acontecem no Brasil.<sup>32</sup>

Essas estatísticas não podem ser vistas como um mal radical pontual, são cotidianas, banalizadas por um sistema que desde sempre se beneficiou disso. Não de forma direta, mas se beneficia de mecanismos que sustentam esse tipo de violência. A normalidade binária que querem nos enfiar goela abaixo é o mecanismo de sustentação de uma política machista e misógina. Delimitam-se dois campos distintos e opostos para que dessa maneira se possa hierarquizá-

31 Assassinatos de LGBTs, Relatório 2015 realizado pelo GGB. Retirado em <https://homofobiamata.wordpress.com/estatisticas/relatorios/2015-2/>

32 Retirado em <http://tgeu.org>

los mais facilmente, o macho superior e a fêmea submissa. As identidades fluídas, as transexualidades ameaçam e confundem o sistema de hierarquias pois o indivíduo que transita não pode ser classificado, subverte a ordem e bagunça o sistema, é um vírus.

Nosso sistema que prega a normalidade, a moral, a ética e os bons costumes, na verdade está pregando a heteronormaividade, a misoginia, e a transfobia. Discutir gênero sem discutir este sistema, seja ele interligado com questões econômicas, culturais ou religiosas, é extremamente contraditório.

*Locas bailando en las plazas, locas yirando en puertas de fábrica, locas haciendo cola en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas -las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones- de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad en todos sus wings. (PERLONGHER)<sup>33</sup>*

---

33 ERLONGHER, Nestor, *El sexo de las locas*, publicado na revista *Cerdos & Peces*, n° 28 em maio de 1984.

No meio do olho do  
furacão que roda  
no mais profundo  
orifício anal. No meio  
de uma atribulação  
de conceitos e nomes  
para desejos e tesão.  
Rótulos para minha  
camisa de oncinha,  
para minha perna  
peluda e minha neca  
acomodada em uma  
calcinha fio-dental.  
Queer? Kuir? Cuir?



A Teoria *Queer* é um poço sem fundo e sem volta, foi e ainda é essencial para o desenvolvimento de minha pesquisa, mas agora chega! Não quero mais o QUEER!!

Judith Butler, uma das maiores referências nessa área, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*<sup>34</sup>, a partir do conceito de performatividade traz para dentro dos estudos de gênero a questão do sexo e do desejo. Dissolvendo a dicotomia sexo x gênero, afirma que não existe entre os dois nenhuma diferença, ambos seriam resultado de uma construção social resultante de uma "ordem compulsória" heterossexual.

O termo *queer* adentrou o espaço acadêmico brasileiro na década passada e hoje é amplamente utilizado. Porém há alguns anos a utilização desse termo no Brasil e em outros países latino-americanos é problematizada, assim como a aplicabilidade dessa

---

34 *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3ª Edição. 2010.

teoria em contextos amplamente diversos.

Como salienta Fernanda Carvajal, apropriar-se de termos depreciativos é uma estratégia clássica do movimento LGBTs ao longo das décadas, é tomar um insulto, reapropriá-lo e devolvê-lo como um lugar de emancipação política<sup>35</sup>. Então qual a relevância em empregar o termo queer em países que não falam inglês, despido de toda a sua potência política e poética?

Deve-se tomar cuidado para que os estudos de gênero no Brasil não se tornem puro academicismo, que importa termos estrangeiros totalmente distanciados de nossa realidade cultural. Na América do Norte e na Inglaterra, pessoas se identificam como *queers*, é um termo popular. No Brasil pessoas que vivem identidades desviantes, (não)identidades e/ ou sexualidades afrenteiriças, se não estão inseridas num

---

35 CARVAJAL, Fernanda, seminário Perder la forma humana realizado no Centro de Investigações Artísticas (CIA), Buenos Aires, Argentina, 2012, pg. 158

contexto acadêmico, geralmente desconhecem o termo ou não se identificam com ele.

E finalmente tomar cuidado com interpretações hegemônicas, que colocam toda e qualquer vivência de dissidência de gênero dentro da redoma do queer. A própria Butler realça o poder que a construção social tem na formação das identidades de gênero ou na desconstrução destas. Seria possível aplicar essa teoria, construída em um contexto que pouco se assemelha ao nosso, à figura, por exemplo, da travesti? Uma construção identitária própria da América Latina (e ainda assim com diversas variantes), intraduzível para o inglês, e repleta de especificidades culturais?

Apropriar-nos do que nos interessa, reforçar nossas especificidades e depois

d e i x a r o C U - I R

Eu sou passiva, mas meto bala!

K-trina Erratik



**Travesti:** aberrante, afeminado, anormal, callejero, degenerado, delincuente común, delincuente de alta peligrosidad, delincuente disfrazado de mujer, desvergonzado, desviado sexual, disfrazado, drag queen, elemento antisocial, ente de transmisión del VIH, escandaloso, falsa mujer, gay, gay callejero, gay minifaldero, hampón, hojita de té, hombre vestido de mujer, hombre con prendas femeninas, homosexual, homosexual callejero, homosexual vestido de mujer, indeweable, individuo extraño, inmoral, invertido, laberintoso, lacra social, loca, loca callejera, maleante, malhechor, malviviente, marica, maricatú, maricón, mariposa, minoría erótica, pederasta, pederasta pasivo, persona de dudosa conducta, personaje, personaje antisocial, personaje de los bajos fondos, pervertido, pintarrajeado, rareza, raro, ser ambiguo, ser marginado, soplón, tercer sexo, transexual, transformista, travestista, vulnerable... (sigue en construcción)<sup>36</sup>

---

36 CAMPUZANO, Giuseppe, *Museo Travesti del Perú*, Lima, *Institute of Development Studies*, 2008, p.94

عقرب لاي دل ب

Мій підшоломник



**BURQA PARA COLORIR**

O traje típico da Marmota, uma abaya acompanhada de um niqab ou uma burqa.

A marmota não é muçulmana.

Essas vestimentas estão carregadas de simbolismos e problemáticas, o ocidente sempre está à espera de um julgamento crítico.

Essa crítica não se efetiva no trabalho.

Apropriar-se das problemáticas e da polêmica que o objeto apresenta para inserir suas próprias questões, sempre dirigidas ao contexto em que se está inserida, o ocidente, o Brasil.





O hijab, a burqa, o niqab são comumente vistos em nossa sociedade como objetos de repressão, que subjuga a mulher e sua identidade, porém agora quem se apresenta por detrás daquele véu?

Quem se esconde ou o que é escondido?

uma mulher?

Uma travesti?

Uma trans?

O que fica claro, é que aquele corpo, com um machado não mão, sua postura ameaçadora, não corresponde à visão simplista da passividade e da obediência que são atribuídas a essas vestimentas.

A burqa como poética. Para além de seus significados religiosos.

Rosto coberto, corpo velado  
impossibilidade de decifração,  
desconforto, falta de domínio.

amigo / inimigo

Tensão

Como reagir? O que esperar?  
O corpo encarnado em tecidos.  
A estampa como suporte da subjetivação.

Transtorno dissociativo de identidade





BURQA  
OSTEN  
TAÇÃO  
!!!!

Estampas chamativas

Tecidos finos

Brilho

A marmota não é humilde, nem discreta, nem homogênea.

Transformar em irreverência o objeto de subordinação divina.

**BURROSTACCAO!**

## A QUESTÃO DA VISIBILIDADE

Objeto feito para tornar a pessoa que a usa invisível, para que ela passe despercebida.

Deslocamento. Retirar a vestimenta do seu lugar comum causa o efeito oposto.

Jogo reverso, ela só é vista quando não é vista. Trajando roupas ocidentais é que ela se torna verdadeiramente invisível.

A invisibilidade a torna visível e a visibilidade a torna invisível.

Falsa visibilidade, aparente, pois a barreira nunca é retirada, ao outro não é permitido o acesso, e a curiosidade matou o gato.





A BURQA COMO HABITAT DA MARMOTA

casa

casa

casa

casa

afetiva

retiro

muralha

íntima

Por onde caminho vejo burqas, burqas burqas e mais burqas. Nas ruas Todos estão vestindo burqas. Cachorros vestindo burqas que combinam com as burqas de seus donos, pombos empoleirados nos fios de alta tensão vestindo burqas. A loja de tecidos? Matéria prima para burqas. Nas papelarias? burqas. Burqas punks, burqas barrocas, burqas hipsters, burqas Romero Britto. Burqas bebês, burqas idosas, velórios com o falecido dentro do caixão de burqa.

B U R Q A T E R A P I A

Tanto a figura do militar quanto a figura do guerrilheiro são sempre associadas à masculinidade, carregar uma arma é uma demonstração de força, de poder, porém antes de qualquer coisa de virilidade. A mulher "feminina" combatente aparece em filmes, porém na maioria das vezes sua representação parece ser construída mais para satisfazer algum tipo de fetiche masculino do que uma atitude de empoderamento. A combatente na vida real deve ser "masculinizada", "sem frescuras". O campo de batalha parece ser um espaço exclusivo para homens que são bravos o suficiente.

O guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais. Um revolucionário político e um patriota ardente, ele é um lutador pela libertação de seu país, um amigo de sua gente e da liberdade.

(MARIGHELA)<sup>37</sup>

@ guerrilheirx kuir não é um homem, nem uma mulher, é livre para se definir ou não neste devir rotulado como TRANS. Luta contra uma ditadura dos corpos utilizando armas e métodos não convencionais. Umx revolucionárix políitcx e umx amante ardente, elx é umx lutadorx pela libertação de seu corpo, umx amigx de sua gente e da liberdade.

La Conga Rosa

---

37 MARIGHELA, Carlos, Mini-manual do Guerrilheiro Urbano, 1969.



O descontrolo é inerente à natureza humana.

Esmagar  
Pisar  
Caminhar

(a.ta.xo.fo.bi.a) [cs]

sf.

1. Psiq. Aversão patológica à desordem, à confusão.

[F.: ataxo - + -fobia]

Travas elétricas se apropria imagetivamente dessa figura do guerrilheiro. A pessoa que vive fora da normativa, a pessoa trans está a todo momento em combate para poder ser o que é, da fila do pão aos plenários, vive em constante alerta. Se existe um conflito, então me tornarei uma transguerrilheira. Carregarei minha metralhadora com minhas unhas fluorescentes, meus cílios postiços, minha maquiagem carregada e meu sapato de salto alto. Quebra-se o estereótipo do guerrilheiro, porém de maneira irônica vai-se de um extremo ao outro, é a caricaturização estereotipada do que seria uma transguerrilheira. É a burla como mecanismo poético e político.

O transterrorismo, por outro lado, teoricamente seria criar um estado de terror, ansiedade emocional, insegurança e amedrontamento a partir da presença de um corpo trans. É uma espécie de terrorismo reverso, o terrorismo pela vivência. Pessoas trans não praticam o terrorismo em seu cotidiano. Sua própria existência é terrorista, no sentido em que a sociedade

em geral se aterroriza com sua presença. O transterrorismo se apropria desse devir que lhe é imputado como mecanismo de defesa.

Essas figuras apropriadas pela poética aparecem de forma simbólica, não ameaçam de fato, e é a partir da simbologia que atuam. Da mesma forma que não é possível diferenciá-las, atuam em conjunto incorporadas numa mesma imagem, utilizam dos mesmos mecanismos de confrontação, buscar todos os pontos de incômodo e exacerba-los, ampliá-los, se tornar a pior caricatura de si mesmo, e utilizar isso como força poética. Obviamente essa montagem, o exagero, a exacerbação destes símbolos carrega consigo um contraponto, que é justamente o do humor e da ironia.

O escárnio como discurso político.



O cuir não se *estabeliza*

A Guerrilha não se *estabeliza*

O terrorista não se *estabeliza*

A burqa não se *estabeliza*

Por uma essência nômade.

Não cabe temer ou esperar, e sim buscar novas armas.<sup>38</sup>

---

38 DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: \_\_\_\_\_ . *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.220.

A TRAVA É ELÉTRICA  
A PATA É FÍSICA  
E A MARMOTA É TRANSCENDENTAL

As últimas serão as subversivas.



## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola, **Dicionário de Filosofia**, Martins Fontes, 2007.

ARENDT, Hannah, **EICHMANN EM JERUSALEM**, COMPANHIA DAS LETRAS, 1999.

AZAMBUJA, Carlos, **A definição de terrorismo**, publicado no site <http://www.midiaindependente.org/>, 2008.

BARBAS, Helena, **O Sublime e o Belo** - de Longino a Edmund Buker, 2006.

BARTHES, Roland, **A câmera Clara**, notas sobre a fotografia, Editora Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith, **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.

BUKER, Edmund, ***Inquiry on the Origin q/ our Ideas of Sublime and Beautiful***, 1756.

CAMNITZER, Luis, **Arte contemporânea Colonial**, Jornal Marcha, Montevideu, 1970

CAMPUZANO, Giuseppe, **Museo Travesti del Perú**, Lima, Institute of Development Studies, 2008.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum **sobre as sociedades de controle**. In: Conversações, 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUVE, Thierry De, **A arte diante do mal radical**, II simpósio Pensar a arte hoje/perspectivas críticas, 2005.

FREITAS, Arthur, **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**, Edusp, São Paulo, 2013.

GUÉRON, Rodrigo, **ARTE E POLÍTICA: ESTUDOS DE JACQUES RANCIÈRE** 2012.

JACOBY, Roberto, **La alegría como estrategia**, em Ana Longoni (ed.), Roberto Jacoby. **El deseo nace del derrumbe**, Barcelona, Madrid, Buenos Aires: *Ediciones de La Central*, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

JUNOD, Tom, *The falling men*, publicado na edição de setembro de 2003 da revista Esquire. FONTE: [http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN)

LE PARC, Julio, *Guerrilla Culturelle*, Revista Robho 3, 1968.

MONDZAIN, Marie-José, *A Imagem Pode Matar?*, Editora Veja, 2009.

MORAIS, Frederico, **Contra a Arte Afluente**: O Corpo é o Motor da "obra", Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, 1970.

PERLONGHER, Nestor, *El sexo de las locas*, Publicado na revista Cerdos & Peces, n° 28 maio de 1984.

PIGNATARI, Décio, **Teoria da Guerrilha Artística**, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1967.

*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Red Conceptualismos del Sur*, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha, 2012.

ROLNIK, Suely, PERLONGHER, Nestor, *La fuerza del carnavalismo*, **publicado** na Folha De São Paulo em 16 de fevereiro de 1988.

SILVA, Thomaz Tadeu Da. **Teoria Cultural e Educação** - um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOTANG, Susan, **Diante da dor dos outros**, companhia da letras, 2003.

SOUKUI, Nádia. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. UFMG, 1998.

TORTOSA, José Maria, *La Palabra Terrorista, Grupo de estudios de Paz y Dessarrollo de la Universidad de Alicante*. 2005

ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: **ZÍLIO, Carlos. Arte e política: 1966-1976**. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição)



