

Arte e Terrorismo: Meta-Representações da Arte

Paulo Jorge de Sousa Proença

**Dissertação
de Mestrado em História da Arte e Estudos Artísticos – área de
especialização em Artes Cénicas.**

Nota: lombada (nome, título, ano)
- encadernação térmica -

Setembro/2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte e Estudos Artísticos, Especialização em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cláudia Madeira, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

RESUMO

DISSERTAÇÃO

ARTE e TERRORISMO: Meta-Representações da Arte

Paulo Proença

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Terrorismo, Tortura, Média, Dispositivo, Teatro Panóptico Vídeo-Retrato, *Gift*, *Hauntology*, Reperformance.

Tendo como ponto de partida os estudos da performance para a análise do terrorismo, a presente dissertação teve como resultado a possibilidade de reflectir sobre tácticas de incorporação, reperformance e meta-teatro, três conceitos que permitem compreender de que forma a arte assimila e se compreende em relação com o terrorismo. Apresenta, por um lado, documentos oficiais que demonstram a existência de um conflito quanto à definição de terrorismo, reflectindo sobre “terrorismo de estado” e “contra-estado”. Por outro lado, a partir da análise dos *Surveillance Camera Players* e da performance *Three Posters*, ou de artistas como Hasan Elahy e Alyson Wyper, esta dissertação defende que a arte reperforma “táticas de representação” e realização mediática do terrorismo, nomeadamente, o teatro panóptico, a tortura como performance e os vídeo-testemunhos de mártires como retratos e vídeo-performances.

ABSTRACT
DISSERTATION

ART and TERRORISM: Art Meta-Representations

Paulo Proença

KEYWORDS: Performance, Terrorism, Torture, Media, Dispositive, Panoptic Theatre, Video-Portrait, *Gift*, *Hauntology*, Reperformance.

Taking performance studies as a starting point to terrorism analysis, the present dissertation considers the possibility of understanding about embodiment tactics, reperformance and meta-theatre, three concepts that result in an understanding of how art assimilates and is understood in relation to terrorism. On the one hand, this dissertation presents official documents that reveal the existence of a conflict regarding the definition of terrorism, reflecting about “terrorism of state” and “counter-state”. On the other hand, considering the analysis of *Surveillance Camera Players* and the performance *Three Posters*, or of artists such as Hasan Elahy and Alyson Wyper, this dissertation argues that art reperforms “representation tactics” and media realization of terrorism, in particular, the panoptic theatre, torture as performance and martyrs video-testimonies as portraits and video-performances.

Índice

INTRODUÇÃO	1
Contextualização	4
1. Enquadramento Performativo	6
1.1 <i>Hauntology</i>	7
1.2 Paradigma da Performance como Conhecimento	9
1.3 Arte e Terrorismo	11
2. (In)Definição de Terrorismo	14
3. Terrorismo e Democracia	18
3.1 Teatro-Panóptico	25
3.2 Tortura	28
4. Retrato do Guerreiro	34
4.1 <i>Three Posters</i>	37
4.1.1 Apropriação	38
4.1.2 Testemunho do Mártir	41
4.1.3 <i>Gift</i> entre gesto, evento, arquivo e reperformance	44
4.1.4 Contaminações entre o testemunho do actor e do mártir	45
4.1.5 (Des)Montagem	49
CONCLUSÃO	54
Bibliografia	59

INTRODUÇÃO

Durante os séculos XX e XXI assistiu-se a uma progressiva disseminação do terrorismo no mundo. Na relação do contexto social para o campo artístico encontramos “estilhaços” desta temática em eventos nevrálgicos como a Exposição de Arte Contemporânea DOCUMENTA 13 (2012). Em conferências, peças e performances de artistas como Walid Raad, Nawal El Saadawi, Akram Zaatari, Rabih Mroué, entre outros.

Se, por um lado, é um facto que a representação da guerra faz parte do cânone da arte, tendo acompanhado todos os períodos artísticos até à actualidade e, neste sentido, apenas o termo terrorismo parece ser uma novidade, por outro lado, também é um facto que o modo de pensar, compreender e reflectir da arte sobre si, sobre as mediações e sobre a representação do real também mudou. É no contexto de reconhecimento de que a arte se tem vindo a apropriar de eventos terroristas (11 de Setembro/Auschwitz) e dos seus documentos (Hans Peter Feldman/Christian Boltanski) para reflectir sobre arte, memória, história, representação e modos de comunicação, que é pertinente questionar e problematizar sobre as relações entre arte e terrorismo. A partir deste enquadramento colocam-se algumas questões, entre as quais podemos destacar: de que forma a arte tem vindo a incorporar características do terrorismo e tem reflectido sobre os seus contextos e significados? Quais são os objectivos da arte quanto a essa incorporação? De que forma a arte revela ser um espaço privilegiado para problematizar sobre terrorismo?

O motivo pelo qual considero esta dissertação pertinente deve-se ao facto da guerra, terrorismo e do próprio martírio serem actualmente encenados para e com os média, reperformando-se nele. A apropriação dos média e da *internet* como dispositivos de edição teatral, mas também como arquivo e meio de disseminação, significa que a tática de comunicação do terrorismo já não é somente uma representação para os média, assumindo-se antes como uma incorporação. Esta incorporação visa a procura de controlo das mediações e, por sua vez, dos modos de auto-representação. Ou seja, a construção performativa de si remete para uma consciência dos média como ferramenta, nomeadamente, a edição de imagem ou a sua incorporação na construção de um objecto-evento capaz de ser elaborado e disseminado sem intermediários. Neste sentido, a performance terrorista promove uma comunicação que procura controlar a percepção a partir do que se vê (*Theatron*) ao mesmo tempo que visa promover através do registo uma monumentalização mediática e histórica, presente e futura, que usa modos de

composição de arquivo mediático (tendo entre os seus referentes o cinema). Por outras palavras, o terrorismo ganha a sua potência como performance e documento fílmico.

As noções de dispositivo e panóptico surgem como dois conceitos centrais à compreensão deste texto. Reflectir sobre terrorismo implica compreender que a noção de dispositivo conserva uma raiz militar podendo ser uma arma, um equipamento, uma câmara, mas também um conjunto de regras ou modos de comportamento cujos procedimentos (in)formam todo o *corpus* militar, jurídico e policial *per se*. Sobre a sua relação com a arte, Michel de Certeau (1984) estabelece uma relação entre estratégia e tática. A estratégia associa-a às noções de espaço e poder, enquanto a tática associa-a à noção de tempo, destacando a relação entre acto e forma de resistência à estratégia do poder, referindo-as como “duas formas retóricas de praticar a língua, no espaço da língua (como no dos jogos).”¹ É neste contexto, entre língua e jogo, arte, guerra e “práticas do quotidiano” que os termos dispositivo e panóptico confluem nesta dissertação. Sobre a relação entre panóptico, dispositivo e a noção estratégica de controlo de espaço, Bentham coloca o panóptico como edifício prisional afirmando, por um lado, nessa construção, um regime de hipervisibilidade do prisioneiro e, por outro lado, como oposição, a ocultação do guarda, afirmando o espectro da presença permanente.

Foucault associa o dispositivo panóptico não somente ao nascimento da prisão, mas ao paradigma de governabilidade, retratando o seu desdobramento em modos de acção institucional que confluem sobre a forma de gestão do corpo social. De acordo com Agamben, o panóptico destaca a tensão entre política e lei centrando-se criticamente sobre a migração de sistemas de controlo e vigilância das prisões para o espaço público. Jonathan Crary, remetendo para a relação entre pensamento e visão, estabelece uma relação entre o dispositivo panóptico e o sistema de experimentação e centralização de modos de atenção na representação artística. É neste contexto enunciado por Crary que podemos situar as intervenções artísticas dos *Surveillance Camera Players* ou do artista Hasan Elahi. É neste contexto que defendo que a arte incorpora os modos de representação do terrorismo, assim como converte procedimentos e sistemas de controlo, vigilância e punição em práticas cénicas. Compreender o terrorismo *per se* significa compreender modos de significação sobre

¹ Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Trad. Steve Randall (Berkeley: University of California Press, 1988), XX.

determinadas táticas de terror. Compreender o terrorismo através da sua analogia com a arte significa também compreender estruturas de representação e, conseqüentemente, papéis, técnicas e convenções que as representações de terrorismo (in)formam nas suas performances. A partir da lógica da representação, a arte compreende um modo de relação do terrorismo como acto público. Tal (con)figuração pressupõe a selecção de um meio de representação e disseminação, a organização e composição de um conteúdo segundo uma forma assente em papéis definidos como os da relação entre actor e público, fazendo com que tal forma (o modo da representação em si) se torne significante ou um valor intrínseco à manifestação do terrorismo. A lógica da representação não determina somente a criação de um “texto”, a performance e a encenação de um conteúdo para um meio, como determina o posicionamento do espectador, afectando o regime de interpretação que, neste caso, visa, em última instância, um silenciamento opressivo.

O objectivo segundo o qual os artistas incorporam táticas e dispositivos como o panóptico visa realçar o carácter de construção das próprias mediações, revelando modos de construção da presença e de significação do terrorismo e do poder. Ao representar “a representação do terrorismo”, a tática da arte posiciona-se no meta-teatro ou *mise en abyme* como estratégica de criação e reflexão. Nessa condição, destaca-se o seu carácter crítico de *theatron*, ou seja, de edição e de inseminação de toda uma construção ideológica presente na representação como forma de potenciar e regular a percepção do significado. O contínuo que ocorre entre evento e *mise en abyme* ou meta-teatro pode ser compreendido segundo a imagem da fita de Möbius.² É no cruzamento entre terrorismo e arte e o real com a ficção que esta dissertação defende que a incorporação do terrorismo pela arte postula a criação de *espectáculos éticos*³, através da relação entre reperformance e a criação de contra-signos⁴ que desconstroem o referente criado pelos agentes do terrorismo. Como refere Bey em *Poetic Terrorism*

² O fluxo do duplo-enquadramento da fita de Möbius permite uma analogia com a tática de representação da arte. A arte repete e simula a estrutura de representação que o terrorismo performa, nomeadamente a fusão entre realidade e ficção, documento e criação, assim como uma análise da própria estrutura representativa.

³ Stephen Duncomb, “Ethical Spetacle,” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution, <http://beautifultrouble.org/theory/ethical-spectacle/>.

⁴ Andrew Boyd and Joshua Russel, “Action Logic,” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution, <http://beautifultrouble.org/theory/action-logic-2/>.

trata-se de “criar oportunidades para as pessoas desenvolverem competências e práticas anti-opressão”⁵.

A presente dissertação converge para uma série de interpretações em torno da definição de terrorismo. São muitos os artistas que têm reflectido e incorporado a temática do terrorismo nas suas criações a partir de conceitos como soberania, guerra, colonialismo, pós-colonialismo, média, arquivo e história.

Tendo a teoria e os estudos da performance como ponto de partida, o centro de reflexão desta dissertação situa-se, precisamente, na noção de performance como cruzamento entre várias ontologias da arte, nomeadamente na noção de *hauntology*. A *hauntology* visa o assombramento. Ela permite sublinhar que o destaque de normas e convenções visuais, performativas e narrativas que estruturam significados presentes no terrorismo são semelhantes aos das artes e, conseqüentemente, é através destas normas de representação e significação, enquanto forma, tática e dispositivo, que esta dissertação se propõe a desconstruir e a afirmar o terrorismo como prática de representação política e cultural.

Contextualização

Este trabalho divide-se em quatro eixos temáticos: o primeiro sobre performance, o segundo sobre a (in)definição de terrorismo, o terceiro sobre terrorismo e democracia e, o quarto e último tema, o retrato do guerreiro.

Em *Enquadramento Performativo*, o primeiro eixo, aborda-se conceptualmente a dinâmica relacional da performance como espaço entre. Destacando o seu carácter de cruzamento entre várias ontologias da arte, a performance remete para uma dimensão de *espectralização* do conhecimento, nomeadamente, a investigação dos limites de cruzamento e tensão entre os vários cânones artísticos e não artísticos. A *espectralização* da performance, nomeadamente a ligação entre performance, teatro, artes visuais e média, surge como resultado de todo um processo histórico moderno e pós-moderno que visou a articulação de paradigmas. Nesta relação entre paradigmas da arte emergiu uma série de oposições a referentes históricos destas disciplinas, entre as quais, a oposição à dicotomia sujeito/objecto, objecto/evento ou arquivo/repertório,

⁵ Lisa Fithian and Dave Oswald Mitchell, “Anti-Oppression,” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution, <http://beautifultrouble.org/theory/anti-oppression/>.

entre outras. É neste contexto que se pode afirmar que a performance já não visa os limites da arte e da obra de arte, tal como o modernismo, mas, exclusivamente, o assombramento da ontologia: *hauntology* (Derrida). É a partir deste conceito de assombramento e espectralização imanente à teoria e estudos da performance que se torna relevante (re)conhecer e interpretar a Definição de Terrorismo.

No segundo eixo, em *(In)Definição de Terrorismo*, são apresentadas as definições/indefinições do conceito de terrorismo, a partir das quais é possível analisar a relação entre colonialismo/ocupação, isto é, entre terrorismo como meio de manutenção da soberania (terrorista legitimado - ou seja o guerreiro de libertação/resistência - o herói) e terrorismo realizado por dissidentes (terrorista não-legitimado - ou seja aquele que não se insere nessa categoria colectiva). Neste contexto, afirma-se a evidência de uma zona onde a guerra contra o Terrorismo consiste em Terrorismo contra Terrorismo e a evidência que o herói de um é o terrorista de outro. Esta evidência conduz ao reconhecimento que a (in)definição de terrorismo também resulta de interesses estratégicos e de políticas internacionais desenvolvidas por determinados países que, por sua vez, conduzem a tensões e conflitos geopolíticos resultando muitos deles de inimizades históricas. É a partir desta relação histórica onde se actualizam questões como resistência, mudança e manutenção da Soberania, que a guerra contra o terrorismo impele a reflectir sobre Terrorismo e Democracia.

No terceiro eixo, que trata então sobre *Terrorismo e Democracia*, é explorado, a partir das análises teóricas de autores como Deleuze, Guattari, Virílio e Agamben, o panóptico. O panóptico, enquanto sistema de controlo e vigilância de prisões em contexto público, pressupõe uma perseguição e captura, destacando que a relação entre *pan-óptico* e *pan-arquivo* revela todo um dispositivo de controlo e vigilância presente no quotidiano, através do qual se controla o cidadão. Num acto que supera as questões de segurança para se estender a questões de governabilidade. Neste eixo analítico é ainda feita uma reflexão em torno da incorporação da tortura nas Políticas de Inteligência e Informação onde tal como acontece com o panóptico, a tortura visa aceder e capturar informação. Analisar-se-á neste eixo a agressão evidente em prisões como Abu Ghraib e Guantánamo. Estas prisões revelam como o processo democrático cria condições para agredir a própria democracia, na medida em que suspende, altera e rescreve direitos fundamentais da democracia. Neste eixo, analisar-se-á ainda o que se pode denominar de “Teatro-Panóptico” desenvolvido pelos *Surveillance Camera*

Players e também desenvolvido pelo artista Hasan Elahi, ambos afectos aos conceitos de *sousveillance*, de Steve Mann (2003) e de meta-teatro, incorporando e invertendo o panóptico como dispositivo performativo e narrativo, permitindo uma reflexão crítica sobre o que significa ver através deste dispositivo. Procurar-se-á analisar neste eixo o tema da tortura. Aqui será destacada a foto-performance de Alyson Wyper, onde se salientam questões como a repetição, “procedimento padrão” ou o silêncio (como uma recusa de esquecer e ignorar).

No último eixo que denominei, em *Retrato do Guerreiro*, destaco a performance *Three Posters* de Rabih Mroue e Elias Khoury. Esta performance incorpora o vídeo-testemunho de um mártir colocando-o no centro da sua dramaturgia que explora, precisamente, a condição constitutiva de retrato do guerreiro. A sua dramaturgia enfatiza uma série de relações imagéticas, simbólicas e reais que realçam tanto a relação entre manifesto, documento e reperformance, como a ênfase entre mito do mártir, narrativa do herói e a instrumentalização política desse acto performativo ao serviço de uma estratégia de terror, resistência e libertação do Líbano durante o período da ocupação Israelita. Neste âmbito, destaco, por um lado, a relação entre reperformance do mártir e reperformance artística e, por outro lado, sublinho que a reperformance, num contexto teatral, desconstrói a encenação do real, revela o vazio ideológico quer no martírio, quer no heroísmo, assim como questiona modos de construção da história que é sempre enunciada pelo poder.

1. Enquadramento Performativo

A teoria, estudos e prática da performance têm sido evocadas como “espaço-entre” as várias performances artísticas e entre estas e a performance social. Nas artes visuais a noção de evento performativo surgiu como oposição à noção de objecto ou obra de arte, enquanto nas artes cénicas a noção de performance surgiu como oposição ao regime de representação; nos média, a “viragem performativa” resultou na experimentação dos limites, cruzamento e “remediação” (Bolter e Grusin: 2000) entre várias artes e média compreendendo a perfusão entre objecto e evento. Sendo associado

ao híbrido, a noção de performance compreende vários formatos tais como: ao vivo, foto e vídeo performance, instalação performativa, *cyberformance*⁶, entre outros.

A performance enquanto co-articulação de paradigmas problematiza sobre diferentes modos de sentir, de experimentar, de pensar, compreender e reflectir a presença ou acção como evento ou objecto, mas também como ferramenta ou enquadramento de análise. No âmbito dos *Performance Studies*, o eixo da tensão entre criação e memória compreende, não tanto um problema de criação ou de conhecimento, mas de representação, mediação e institucionalização do conhecimento. É neste contexto que se compreende que a herança do teatro e da dança, por exemplo, postulem uma oposição ao Museu e Arquivo, na medida em que estes sublinham essencialmente a institucionalização da história.

Sobre a performance social, como destacam autores como Schechner, Turner, Taylor e Erving Goffman, entre outros, este termo permite a abertura ou realização de uma “leitura performativa” de eventos do quotidiano e de excepção, onde podemos enquadrar os casos de guerra e do terrorismo, desconstruindo-os ou reforçando-lhes noções de identidade, memória e história.

1.1 Hauntology

Powell e Tracy, inspirados por Derrida, propõem o conceito de *Haunting Performance* (2009). A sua proposta visa ampliar a reflexão ontológica a partir do que assombra e infesta a performance. O que “invade” resultaria consequentemente numa perturbação do campo ontológico. Compreendendo tal enunciado como potência, no sentido de abertura e extensão do seu espectro ontológico, *Hauntology*, como refere Derrida, tem como função a crítica da ontologia referindo que se trata “do deslocamento de uma fronteira (...) este elemento em si não se encontra nem vivo nem morto, presente ou ausente: ele espectraliza-se.”⁷ Contextualizando, Powell e Tracy referem

⁶“Performances nativas ou mediadas no Ciberespaço. Helen Jamieson define-a como: Performance compreendida como sendo dentro e entre espaços da *Internet* que se sobrepõem ou fluem entre a realidade física e mediada podendo ser recepcionada on-line ou em cena frente a um público em tempo real”. Helen Varley Jamieson, “Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet” (Master Thesis, Queensland University of Technology, 2008), Permalink:31-33. http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf

⁷ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Trad. Peggy Kamuf (New York-London: Routledge Classics, 2006), 63.

que a “hauntology não visa obscurecer a ontologia, mas reimaginá-la”⁸. Para Ficher-Lichte “a performance é considerada arte não porque possua o estatuto de obra de arte, mas porque se realiza como evento”⁹. Esta oposição entre evento e obra de arte em Lichte é diluída em Deleuze. Para Deleuze: “a obra de arte abandona o regime da representação para se tornar experiência”¹⁰. Sobre a experiência, Eco refere que “toda a recepção de uma obra de arte tanto é uma interpretação como uma performance (...)”¹¹.

Esta passagem do regime da representação para o da performance, evidencia a condição da experiência como algo que se constitui como realidade de facto, isto é, algo que se afirma como significado directo e imediato (o performativo) e não somente como signo (representação). Ao nível das relações entre significado e significante, referente, conteúdo, expressão e forma, mas também ao nível do pensamento, memória e conhecimento, a reperformance, que significa refazer, no duplo sentido do termo – novamente (repetição) e de novo (diferença) -, tem sido compreendida simultaneamente como tática de experimentação e de criação por parte de artistas. De igual modo, a reperformance tem sido considerada uma estratégia de conhecimento e (de representação da) memória por parte de Instituições ligadas às artes performativas que vêm a possibilidade de um não-repertório, tal como um repertório artístico, poder ser adquirido e transmitido articulando, actualmente, corpo e arquivo enquanto paradigmas de memória e de representação do conhecimento. É neste ponto, e segundo este enquadramento, que a reperformance destaca o carácter relacional comum à obra de arte e evento que, enquanto objectos de percepção e experiência, passam a remeter para a lógica do “espaço vivo”, seja este o Teatro ou o Museu.

Cassens Stoian, declara no seu ensaio sobre performance que procurou “co-agitar” as noções de performance, de performativo e de performatividade sobre, na e como obra de arte. Stoian que reforça o enunciado de Deleuze e Eco refere que “a obra de arte já não é simplesmente concebida em termos de sujeito/objecto, mas como uma situação espacial que incorpora e envolve o espectador como participante da obra de

⁸ Benjamin Powell and Tracy Stephenson Shaffer, “On the Hauntology of Performance Studies,” *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, nº. 1 (April 2009),1, <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf>.

⁹ Erika Ficher Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Trad. Saskya Iris Jain (London and New York: Routledge, 2008), 35.

¹⁰ Gilles Deleuze *apud* Joshua Ramey, “Gilles Deleuze and the Powers of Art” (Thesis, Villanova University, 2006), 33. http://www.academia.edu/7517974/Joshua_Ramey_Gilles_Deleuze_and_the_powers_of_art.

¹¹ Umberto Eco, *The Open Work*, Trad. Anna Cancogni (Cambridge, Massachusetts: Harvard College, 1989),4. http://monoskop.org/images/6/6b/Eco_Umberto_The_Open_Work.pdf.

arte.”¹² Stoian propõe também que a performance não seja naturalizada, canonizada ou institucionalizada seja nas artes visuais, nas artes performativas ou na antropologia. Este enunciado vai ao encontro da afirmação de Deleuze e Guattari para quem a arte é uma “zona de indeterminação e de indiscernibilidade”¹³. Segundo este enunciado, a arte coloca um problema de (re)conhecimento, motivo pelo qual, em comum, estes autores salientam que a performance deve continuar a resistir à classificação. Esta resistência evidencia um traço qualitativo que remete para a resistência ontológica e epistemológica dentro do campo da arte e da filosofia da arte.

1.2 Paradigma da Performance como Conhecimento

Esta resistência à categorização não é contudo específica da performance ela é também evidente na inexistência de uma definição de arte. Segundo “Eco”, “o artista contemporâneo, comporta-se como o revolucionário, destrói por completo a ordem que lhe foi designada e propõe uma outra.”¹⁴ Se é reconhecível no enunciado de Eco o gesto de criação do modernismo, resta questionar o que significa reconhecer aí uma herança e um postulado de conhecimento? Schechner admite que os “Performance Studies: como prática, teoria e como disciplina acadêmica - é dinâmica e sem fim”¹⁵. Sobre esta dinâmica da performance, Derrida, analisando a noção de *hauntology*, refere que “(...) é necessário introduzir assombramento na própria construção de um conceito. De cada conceito, começando com os conceitos de Ser e tempo. Isso é o que se estaria a chamar de *Hauntology*”¹⁶. James Harding, num comentário ao livro *Performance Studies*, refere-a como *anti-disciplina*.¹⁷ Enquanto “anti-disciplina” a performance não consiste no confronto com disciplinas tradicionais, mas na afirmação e criação de algo que já não é nem sujeito, nem objecto relativo a um campo, mas a emergência de um novo espaço de cruzamento entre diferentes linguagens disciplinares. De acordo com Agamben, “a relação paradigmática não se limita à ocorrência entre objectos sensíveis

¹² Linda Cassens Stoian, “Foregrounding Deconstruction a Handbook for a Critical Methodology of Artwork,” Academia.edu, 2006,91, <https://independent.academia.edu/LindaCassensStoian>.

¹³ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *What is Philosophy*, Trad. Hugh Tomlinson e Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994),173. http://nfk.be/CUDI/levinas-2009-2010/deleuze-3207/what_is_philosophy.pdf%20%28fenomenologie%20van%20schilderkunst%29.pdf.

¹⁴ Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Trad. José Mendes Ferreira (Lisboa: Edições 70, 2000), 229.

¹⁵ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Ed. Sara Brady, 3rd ed (New York: Routledge, 2013), IX.

¹⁶ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Trad. Peggy Kamuf (New York-London: Routledge Classics, 2006), 202.

¹⁷ *Performance Studies: An Introduction* “(...) marks the coming of age of performing studies not just as acknowledged field of study but as an influential anti-discipline”. Comentário de James Harding Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Ed. Sara Brady, 3rd ed (New York: Routledge, 2013).

ou entre esses objectos e uma regra geral; em vez disso, é algo que ocorre entre uma singularidade (que se torna paradigma) e a sua exposição (a sua inteligibilidade).¹⁸

Stoian, ao citar Fisher Lichte, salienta que a performance deve ser compreendida como referente “estrutural ou metodológico assente no pensamento cultural entre as disciplinas”¹⁹. Stoian propõe que se apreenda a performance para além do campo ontológico, que é limitador e restritivo perante a evidência das múltiplas formas de experimentar, pensar, compreender, reflectir e reconhecer o “espectro performativo” que cruza, metodologicamente, para além das várias artes, a ciência, a etnografia, a antropologia, a história, o arquivo, como também tácticas de guerrilha, como é o caso das *Guerrilha Girls*²⁰ ou do movimento *T.A.Z. - Poetic Terrorism*²¹, ou de artistas como Igor Stromajer²², Lamia Joreige²³, Hadjithomas & Khalil Joreige²⁴ e Walid Raad²⁵ entre outros que citam, reflectem e reperformam, crítica e criativamente, entre outros referentes, gestos de poder, eventos históricos e atentados terroristas. É segundo este enquadramento híbrido, teórico-prático, que é possível compreender a performance enquanto desafio singular à classificação. Isso significa compreender também que é sobre o desafio à e da interpretação que a performance se destaca enquanto anti-paradigma de conhecimento. Segundo este contexto entre singularidade e inteligibilidade, relativamente à interpretação, Jennifer Brody refere que:

A prática da crítica é performativa – o significado artístico pode ser compreendido e promulgado através de compromissos interpretativos que se tornam performativos pela sua intersubjectividade. Similarmente [...] ler é lançar uma sombra.

¹⁸ Giorgio Agamben, *The signature of all things: On method*, Trad. Luca D’Isanto e Kevin Attell, (New York: Zone Books, 2009), 23.

¹⁹ Erika Fisher-Licht *apud* Linda Cassens Stoian, “Foregrounding Deconstruction a Handbook for a Critical Methodology of Artwork,” Academia.edu, 2006,91, <https://independent.academia.edu/LindaCassensStoian>.

²⁰ Site Oficial das Guerrilha Girls disponível em: *Guerrilla Girls*, <http://www.guerrillagirls.com/>.

²¹ Hakim Bey, “The Temporary Autonomous Zone, Ontological, Anarchy, Poetic Terrorism,” The Hermetic Library, 1985, 1991, http://hermetic.com/bey/taz_cont.html.

²² Igor Stromajer Site oficial disponível em: *Intima*, <http://www.intima.org/>.

²³ Lamia Joreige, <http://www.lamiajoreige.com/> Ver também Lamia Joreige, *Under-Writing Beirut: Mathaf* (Beirut: Impremerie Khawan, 2013), http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/UnderWriting_book_low_eng.pdf. Assim como a entrevista de Joreige em: (*Sharjah biennial 11*) *Courtyard Conversations by Mass Alexandria - Lamia Joreige*, YouTube, 07:44, publicado por “Mass Alexandria”, 12/03/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xwJUjXPmpF4>.

²⁴ Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, <http://hadjithomasjoreige.com/>. Ver também *Khiam*, VIMEO, 03:59, carregado por “Marie-Christine Bechara”, 2012, <https://vimeo.com/31139658>.

²⁵ Walid Raad *The Atlas Group*, <http://www.theatlasgroup.org/>. Ver também *Artist Talk: Walid Raad*, Walker, 104:59, October 25, 2007, <http://www.walkerart.org/channel/2007/artist-talk-walid-raad>.

Tal entendimento permite-nos ver que cada acto de leitura é uma (re)leitura ou tradução e, conseqüentemente, todos os textos são passíveis de revisão.²⁶

Segundo Powell e Tracy (2009) a análise da experiência em termos de fantasma multiplica as possibilidades de articulação de experiências.²⁷ Brody, Powell e Tracy destacam que a espectralização da performance consiste num espaço de recepção ou enquadramento teórico autorreferencial capaz de perturbar referentes pré-estabelecidos. É segundo esta linha de fundo, da performance como referente *estrutural e metodológico* que se devem contextualizar enunciados como o de Taylor (2003) quando refere que “dizer que algo é uma performance corresponde a uma afirmação ontológica [...] que a performance também funciona como uma epistemologia. A [performance enquanto] prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais, oferece uma forma de saber”.²⁸ Schechner afirma que “na perspectiva dos estudos da performance, o ataque ao World Trade Center foi uma performance, planeada, ensaiada, encenada e cuja intenção consistiu em ferir e afectar material e imagetivamente os Estados Unidos.”²⁹ O enunciado de Schechner confirma a performance como campo de análise podendo negociar toda uma relação ontológica e epistemológica enquanto saber incorporado, no entanto, como o título do ensaio sublinha, *9/11 Avant-Gard Art?*, ele de facto questiona se este evento pode ser considerado arte. No plano retórico parece questionar também: a analogia e a noção de “vanguarda histórica da arte” é pertinente para a análise das performances do terrorismo e das relações entre arte e terrorismo?

1.3 Arte e Terrorismo

Sobre a relação entre arte e terrorismo, a noção de evento é então um outro eixo a identificar e sobre o qual importa reflectir. Sendo inegável que o 11 de Setembro “mudou o mundo”, Mehan e Di Leo referem-no como um “evento histórico que configura – ou até reconfigura mesmo – o discurso teórico completamente”.³⁰ Os autores exemplificam essa mudança identificando expressões a períodos históricos: “liberdade”

²⁶ Amelia Jones e Andrew Stephenson, *Performing the Body: Performing the Text* (London and New York: Routledge, 1999), 83

²⁷ Benjamin Powell and Tracy Stephenson Shaffer, “On the Hauntology of Performance Studies,” *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, nº. 1 (April 2009), 2, <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf>.

²⁸ Diana Taylor, *Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham and London: Duke University Press, 2003), 3.

²⁹ Richard Schechner, “9/11 Avant- Gard Art?” *Publications of the Modern Language Association of America*, 124, 5 (10/2009):1825, http://www.researchgate.net/publication/250062592_911_as_Avant-Garde_Art.

³⁰ Jeffrey Di Leo e Uppinder Mehan, *Terror, Theory and the Humanities* (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012), 14.

e “Revolução Francesa”, “Holocausto” e “Segunda Grande Guerra Mundial” e, por fim, “terror” e “11 de Setembro”. Citam Derrida para associar o terrorismo a um evento de exceção: “um grande evento deve ser tão imprevisível e irruptivo que até perturba o horizonte do conceito ou essência, com base no que acreditamos reconhecer o evento como tal.”³¹ Apoiando-se e criticando Derrida e numa referência clara ao “chão zero” – termo aplicado à zona das “Twin Towers” após o atentado de “11 de Setembro” –, Mehan e Di Leo propõem o “grau zero da teoria”, isto é, afirmam a necessidade de um novo enquadramento teórico, opondo-se à desconstrução pós-moderna onde conceitos como “evento”, “universal” e “terrorismo” se tornam relativos e sujeitos a negociação. Sobre esse “grande evento” e de acordo com Derrida, Baudrillard, por seu turno, considera que existe no evento uma “zona de troca impossível: a troca impossível da morte no coração do evento em si, e a troca impossível desse evento para qualquer discurso que seja.”³² Baudrillard evidencia portanto a existência de uma contradição entre evento e legibilidade discursiva, ou seja, nem sempre se consegue traduzir o evento por palavras. No entanto, como expõe Hodges: “é somente através da linguagem que tais eventos se transformam numa descrição/explicação completa dessa experiência.”³³

As artes continuam a ser um meio a partir do qual se pode formar, expressar e reflectir sobre algo que não se compreende e, ainda assim, visar a “construção de objectos de conhecimento.”³⁴ Na perspectiva da arte muitos são os artistas que têm vindo a citar, performar e reperformar traumas ou representações do terrorismo. Entre elas, Shirin Neshat manifesta, na exposição *Woman of Allah*, “o tema de mulheres guerreiras durante a Revolução Islâmica Iraniana de 1979”³⁵.

Pessoas como eu estão a lutar em duas batalhas de diferentes contextos, por um lado, criticamos a percepção e a imagem que o Ocidente constrói em relação à nossa identidade, em relação às nossas mulheres, à nossa política e religião ... e

³¹ Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 90.

³² Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, Trad. Chris Turner (London-New York: Verso, 2013), 42.

³³ *Idem*.

³⁴ Adam Hodges, *The “War on Terror” Narrative: Discourse and Intertextuality in the Construction and Contestation of Sociopolitical Reality* (New York: Oxford University Press, 2011), 3-7.

³⁵ Shirin Neshat, “Artist Statement,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2012, <http://signsjournal.org/shirin-neshat/>.

simultaneamente estamos a lutar contra o nosso regime, o nosso governo atroz, que cometeu todos os crimes para se manter no poder.³⁶

Nas suas fotografias da exposição *Woman of Allah*, Neshat parece explorar a submissão do corpo. Em séries como Neshat, Shadi Ghadirian em *Nil Nil*³⁷ (2008) e em *White Square*³⁸ (2009) realça um estranhamento através da coexistência de objectos de guerra e objectos e gestos do quotidiano, a perfusão entre guerreira e doméstica e entre privado e público. Sobre a relação entre guerra e quotidiano, outro criador, Khaled Jarrar, criou uma instalação “site-specific” denominada *Whole in the Wall*³⁹ (2013). Nas suas palavras, nesta instalação procura destacar “a experiência de divisão e fronteira suportada pelos Palestínianos [...]. Ao reciclar e recontextualizar o muro, Jarrar eleva o símbolo da degradação da opressão e humilhação”.⁴⁰ Por seu turno, Sandi Hilal e Alessandro Petti trabalham sobre o *Síndrome de Ramallah* propondo nesta instalação sonora que o espectador entre de olhos vendados e habite um espaço todo ele sonorizado com murmúrios e gritos destacando a linha difusa entre normalidade e destruição quotidiana⁴¹.

Do terrorismo no quotidiano a evento de excepção, o “11 de Setembro” tem sido trabalhado por diversos criadores. São exemplo: Pia Lindman⁴², Xu Bing⁴³, Hans Peter Feldman⁴⁴ ou Mounir Fatmi, entre outros. Este último exemplo, em *Skyline*⁴⁵, usa uma forma de registo de vídeo obsoleta que parecendo redesenhar a arquitectura de uma

³⁶ Shirin Neshat: *Art in Exile*. Ted, 10:44, December 2010. http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile#t-161121.

³⁷ Shadi Ghadirian, “Nil Nil,” Shadi Ghadirian, 2008, <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=17#item-1>.

³⁸ Shadi Ghadirian, “White Squar,” Shadi Ghadirian, 2009, <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=18>.

³⁹ Hannah Sender, “Putting me in jail would be their biggest mistake: Palestinian Artist Khaled Jarrar talks to Art Radar,” Art Radar, 07/07/2013, <http://artradarjournal.com/2013/07/07/putting-me-in-jail-would-be-their-biggest-mistake-palestinian-artist-khaled-jarrar-talks-to-art-radar/>.

⁴⁰ Khaled Jarrar, “Through the Barricades,” *Harper’s BAZAAR ART* (July-August 2013), http://images.exhibit-e.com/www_ayyagallery_com/KHALED_JARRARI.pdf.

⁴¹ Wendy Ma, “Catch Palestine Art in Venice: Islamic art in the spotlight or in a corner?,” Art Radar, 29/07/2009, <http://artradarjournal.com/2009/07/29/palestine-co-venice-rendez-vous-at-the-biennale/>.

⁴² Pia Lindman: *Artist Talks*. MIT Video, 01:41:59, 2006. <http://video.mit.edu/watch/pia-lindman-artist-talk-4181/>.

⁴³ Pinar. “Typography Made with Dust Collected from 9/11 Aftermath”, *My Modern Met* (blog), September 3, 2013, <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/xu-bing-where-does-the-dust-itself-collect>.

⁴⁴ “Hans Peter Feldman at Gwangju Art Biennale 2010,” Designboom, Sept. 12, 2010, <http://www.designboom.com/art/hans-peter-feldmann-at-gwangju-art-biennale-2010/>.

⁴⁵ Marie Deparis, “Fatmi, Mounir: Skyline,” Mounir Fatmi, <http://www.mounirfatmi.com/2installation/skyline7.html> Ver também *Entrevista a Mounir Fatmi*. YouTube, 5:02, enviado por Arts Santa Mònica, 10/07/2009. <http://www.youtube.com/watch?v=bWOzaFdOdc>.

cidade (submetida a actos de terrorismo) dá conta da ruína enquanto arquivo, memória e efemeridade. É nesta dialéctica entre gesto e tempo, memória e ruína que, sobre a noção Kantiana de “signo histórico”, ou como referiu Foucault que “interrompe ou recorta a própria história” (1984), podemos passar do “Muro de Gaza” de Khaled Jarrar e do *síndrome de Ramallah* de Sandi Hilal e Alessandro Petti para o “11 de Setembro” que Habermas referiu ser, provavelmente, o primeiro *evento histórico mundial*.⁴⁶

A partir das suas experiências, as criações destes artistas permitem retratar o “terrorismo de Estado”, o “terrorismo de Estado contra Estado” e por último, o “martírio”. Sobre o martírio, entre homem-bomba e terrorista suicida ou entre guerreiro de libertação e terrorista podemos destacar o trabalho de Adama Helms. Os *48 Retratos*⁴⁷ de Helms traduzem, tal como o título indica, retratos de indivíduos ocultos por uma máscara. Ao olharmos para os retratos, não se consegue discernir rebeldes de terroristas e terroristas de forças policiais ou militares governamentais. Helms coloca o receptor perante um problema de representação e identidade. O que o receptor pode reconhecer é a performatividade do ícone associado à imagética de guerra e terrorismo a naturalização do terrorismo nos gestos do quotidiano.

Neste contexto podemos afirmar que, embora a arte cite eventos de excepção e de terrorismo no quotidiano, a sua referência permite desdobrar todo um questionamento, quer sobre a noção de terrorismo, opondo-se portanto a uma macronarrativa, quer a questões de género, de identidade, de memória, dos média e da política, através dos quais o compreende.

2. (In)Definição de Terrorismo

David Whittaker em *Terrorism: Understanding the Global Threat* (2002) destaca que o significado de terrorismo varia consoante o contexto. Distingue categorias como a percepção política das vítimas, dos média, da opinião pública e de auto-percepção dos terroristas⁴⁸. Esta dispersão de significados pode ser explicada pelo que

⁴⁶ Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 28.

⁴⁷ Bill, “Studio Visit: Adam Helms,” Beautiful/Decay, August 30, 2010, <http://beautifuldecay.com/2010/08/30/studio-visit-adam-helms/>. Ver também: Adam Helms, “Untitled (48 Portraits),” Marianne Boesky Gallery, 2006, <http://www.marianneboeskygallery.com/artists/adam-helms/works/43>.

⁴⁸ David Whittaker, *Terrorism: Understanding the Global Threat* (n.p.: Pearson Education Limited, 2007), 9-13.

Jakob Von Uexkull refere como sendo próprio da noção de experiência e significado. A formulação de sentido varia consoante o contexto. Este autor nomeia esta relação entre experiência e contexto como *Umwelt*, podendo significar *mundo ao redor* ou *mundo particular*.⁴⁹

Neste contexto destaco duas definições oficiais de terrorismo. Para as Nações Unidas o terrorismo é definido como:

“Actos criminosos destinados a provocar um estado de terror do público em geral, (...) para fins políticos são, em qualquer circunstância, injustificáveis, independentemente das considerações políticas, filosóficas, ideológicas, raciais, étnicas, religiosas, ou de outra natureza, que podem ser invocados como justificação.”⁵⁰

Segundo a “Organização da Conferência Islâmica” (OIC)⁵¹ - composto maioritariamente por países que pertencem às Nações Unidas - sobre o combate ao terrorismo internacional declara:

“Confirmando a legitimidade de direito dos povos lutarem contra a ocupação estrangeira e colonialista e regimes racistas por todos os meios, incluindo a luta armada para libertar os seus territórios e alcançar os seus direitos à autodeterminação e independência em conformidade com os propósitos e princípios da Carta e resoluções da Nações Unidas.”⁵²

Estes dois enunciados oficiais evidenciam que em casos de excepção o que a ONU pode considerar como “acto criminoso” a OIC pode considerar um “direito legítimo”. Contextualizando, em termos históricos a relação entre ocupação e terrorismo está intimamente ligada à emergência do estado de Israel. Foi a partir daí que os Estados Árabes consideraram que “a paz é ameaçada pelos objectivos expansionistas e métodos

⁴⁹ *Umwelt* designa então a forma como uma espécie interage com o seu ambiente e do qual emerge a relação entre sistema cognitivo e “construção do conhecimento”. Uma vez que envolve não somente possibilidades de informação e mediação, mas também uma história particular evolutiva, envolve também a noção de comunidade. Jorge Albuquerque Vieira, *Teoria do Conhecimento e Arte: Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. Uma Visão a partir da Complexidade* (Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006), 78-9-80.

⁵⁰ United Nations General Assembly (49th session: 1994-1995), “Measures to Eliminate International Terrorism: Resolution Adopted by the General Assembly,” United Nations, 17 February, 1995, http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/49/60. Ver também United Nations General Assembly (60th Session: 2006), “The United Nations Global Counter-Terrorism Strategy: resolution adopted by the General Assembly on 8 September 2006,” United Nations, 20 September 2006, http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/60/288.

⁵¹ Organization of Islamic Cooperation, “Member States,” Organization of Islamic Cooperation, <http://www.oicun.org/3/28/>.

⁵² Organization of Islamic Cooperation, “Convention of the Organization of the Islamic Conference on Combating International Terrorism,” Organization of Islamic Cooperation, http://www.oic-oci.org/english/convention/terrorism_convention.htm.

terroristas do Zionismo.”⁵³ Para os Palestinos, Israel nasceu já como ocupação ao abrigo de uma ocupação estrangeira⁵⁴, motivo pelo qual a “defesa expansiva” de Israel é compreendida como acto terrorista e subentende uma guerra de libertação, exigindo uma acção internacional porque representa um desafio da comunidade internacional⁵⁵. Por outro lado, para Israel a “Intifada” (revolta contra a opressão) é um gesto terrorista. Para que Israel se possa defender vê-se na necessidade de ampliar e reforçar o dispositivo militar no território inimigo. Se Israel apresenta uma ameaça através do poder bélico e nuclear, os representantes Palestinos, como cita Toufic, afirmam: *Todos nós somos mártires na espera (The Guardian, 25 April 2004)*⁵⁶. O denominador comum neste conflito é o de um terrorismo contra terrorismo. É nesta tensão entre “direito legítimo” e “acto criminoso” que podemos compreender que o herói de um é o terrorista para o outro.

Marighella⁵⁷ (1969) refere mesmo que a acusação de “violência” ou “terrorismo” já não tem um significado negativo: “Hoje, ser “violento” ou um “terrorista” é uma qualidade que enobrece qualquer pessoa honrada, porque é um acto digno de um revolucionário envolvido na luta armada contra a vergonhosa ditadura

⁵³ United Nations Special Committee on Palestine, “Oral Evidence Presented at Public Meeting: Verbatim Record of Thirty-Eighth Meeting (Public),” United Nations, 1947, <http://unispal.un.org/unispal.nsf/c17b3a9d4bfb04c985257b28006e4ea6/15d51d0d80adc17f85256e9e006f0501?OpenDocument>.

⁵⁴ United Nations General Assembly (2nd Session: 1947), “Future Government of Palestine,” United Nations, 1947-11-29, [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/181\(II\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/181(II)).

⁵⁵ Esta tensão é evidente nas palavras de preocupação do Secretário Geral da OIC Mr. Lyad bin Amin Madani sobre a “Questão e Estatuto de Jerusalém no Direito Internacional” em Ankara (2014, Turquia), juntamente com o Secretário-Geral da ONU, refere que *tem vindo a seguir, com grande preocupação, as violações israelitas na cidade ocupada de Al-Quds, que representam não somente a agressão contra o povo palestino e a sua terra e santuários, mas também um desafio flagrante da comunidade internacional. Estas violações também representam uma ameaça para a segurança e a estabilidade de toda a região, enfatizando ser um dever internacional enfrentar as acções de “apartheid” de Israel, ..., a potência ocupante.* Organization of Islamic Cooperation, “The International Meeting on the Question of Jerusalem concluded its sessions in Ankara, Turkey,” Organization of Islamic Cooperation, 2014-05-15, <http://www.oicun.org/9/20140515022912615.html>.

⁵⁶ The Guardian (25 April 2004) *apud* TOUFIC Jalal Toufic, *Áshurã: This Blood Spilled in My Veins* (Lebanon: Doris Duke Foundation for Islamic Art, 2005), 61-2.

⁵⁷ Relação entre Estado e “Esquadrão da Morte”. Comissão Nacional da Verdade Brasileira, “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 11: Esquadrão da Morte,” Comissão Nacional da Verdade Brasileira, 1 de Julho de 2014, http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/Doc11_53384-6-002.pdf. e Comissão Nacional da Verdade Brasileira, “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 12: Esquadrão da Morte,” Comissão Nacional da Verdade Brasileira, 1 de Julho de 2014, http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/Doc12_53384-6-001.pdf. Perspectiva de Estado sobre Lamarca e Marighella: Comissão Nacional da Verdade Brasileira, “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 02: Bank Robberies, Terrorism and Violence,” Comissão Nacional da Verdade Brasileira, 1 de Julho de 2014,2, http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/Doc02_53384-4-005.pdf.

militar e as suas atrocidades”⁵⁸. Marighella destaca nesta noção atributos como “qualidade”, “enobrecimento”, “honra”, “dignidade” relacionando o benefício do terrorismo “contra a vergonha da ditadura militar (1969; p.3)”. A partir desse enquadramento, Marighella opõe terrorismo como “acto de libertação” ao terrorismo como acto de manutenção da soberania. Por seu turno, Whittaker refere que o espaço de intervenção não se circunscreve. Nas suas palavras, “é praticamente impossível discernir qualquer cenário global. (...) Os terroristas operam em lugares muito diferentes. Eles sentem-se impelidos a actuar por uma variedade de razões, muitos são “combatentes da liberdade” ou heróicos defensores de uma causa. Alguns deles, em Cuba, Quênia, Chipre, Israel fizeram a transição de insurgente a Presidente de Estado ou Primeiro-Ministro”.⁵⁹

A diferenciação entre “guerreiro de libertação e terrorista” resulta de pressões associadas a políticas de representação, a acordos diplomáticos, económicos e militares (históricos/ pontuais) e isso depende de configurações entre os diferentes países em que tensões resultantes do colonialismo e do pós-colonialismo participam não somente na interpretação-enunciação de terrorismo, como na assimetria da decisão dentro do desenho do mundo que se move para uma guerra contra o terrorismo. Neste enquadramento podemos questionar qual o estatuto da afirmação do Presidente Bush no âmbito da guerra contra o terrorismo quando afirmou:

Os terroristas que declararam guerra à América não representam nenhuma nação. Eles não defendem nenhum território. Eles não usam nenhum uniforme. [...] Eles operam nas sombras da sociedade. Vivem calmamente entre as vítimas. Eles conspiram em segredo. E então atacam sem aviso. [...] Nesta nova guerra, a fonte de informação mais importante sobre onde estão escondidos e sobre o que planeiam são os próprios terroristas. Os terroristas capturados têm um conhecimento único sobre como operam as redes terroristas. [...] Essa inteligência – esta é a inteligência que não pode ser encontrada em qualquer outro lugar. E a nossa segurança depende da captura dessa informação.⁶⁰

⁵⁸ Carlos Marighella, “Minimanual of the Urban Guerrilha” (Marxists Internet Archive, June, 1969),3,<http://www.marxists.org/archive/marighella-carlos/1969/06/minimanual-urban-guerrilla>.

⁵⁹ David Whittaker, *Terrorism: Understanding the Global Threat* (n.p.: Pearson Education Limited, 2007), 4-5.

⁶⁰ The New York Times, “President Bush’s Speech on Terrorism,” *The New York Times* (September 6, 2006), http://www.nytimes.com/2006/09/06/washington/06bush_transcript.html?pagewanted=all&_r=0.

Se, segundo o enquadramento de Estado, o terrorismo é sempre um acto contra o Estado, então, reconhecendo que a lei (inter)nacional se dirige para uma guerra contra o terrorismo, é legítimo questionar, segundo o enquadramento de Bush ao considerar “as sombras da sociedade”, se tal dispositivo de guerra não apontará para o cidadão? E nesta perspectiva, se um Estado se torna terrorista por via da acção de forças policiais, militares e institucionais quando auto-legitimam modos de controlo, vigilância, perseguição, detenção, tortura e assassinato de prisioneiros políticos e de consciência⁶¹, importa, então, questionar quando é que um Estado democrático passa dos crimes de guerra a actos terroristas?

3. Terrorismo e Democracia

Agamben afirma que qualquer “dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e inscreve-a sempre numa relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de saber [...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, os discursos dos seres vivos.”⁶²

Tal como Deleuze e Guattari (1980)⁶³, Virilio (1984) também reflecte sobre os dispositivos de captura como dispositivos de guerra: “Para o homem de guerra, a função da arma é a função do olho”⁶⁴. Este autor (2003) afirma ainda que “o campo perceptivo se torna no verdadeiro campo de batalha”.⁶⁵ Outros autores têm vindo a analisar o impacto da guerra no desenvolvimento de meios de registo como a fotografia, o vídeo, etc. Sekula refere que a “Primeira Grande Guerra Mundial foi a primeira ocasião para o

⁶¹ Segundo o manual da Amnistia Internacional, um prisioneiro de consciência é uma pessoa detida ou de outro modo fisicamente restringida devido às suas crenças políticas, religiosas ou outras conscientemente defendidas, origem étnica, sexo, cor, linguagem, origem nacional ou social, estatuto económico, nascimento, orientação sexual ou outro estatuto que não tenha utilizado violência ou defendido a violência e o ódio. Definição disponível em: Núcleo da Amnistia Internacional de Almada. “Prisioneiros de Consciência”, *Aministia Internacional – Núcleo de Almada* (blog), 04 de Junho, 2007, <http://ai-nucleoalmada.blogspot.pt/2007/06/tema-do-ms-de-maio-prisioneiros-de.html>.

⁶² Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios*, Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Coord. Vládir Prigol (Chapecó: Argos, 2009), 29/40. <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>.

⁶³ “One –Eyed men emitting from their single eye signs that capture, tie knots at a distance. The jurist-kings, on the other hand, are One –Armed men who raise their single arm as an element of right and technology, the law and the tool. In the succession of men of State. look always for the One-Eyed and the One-Armed ... Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trad. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005),424.<http://projectlamar.com/media/A-Thousand-Plateaus.pdf>

⁶⁴ Paul Virilio, *Guerra e Cinema*, Trad. Paulo Roberto Pires (n.p.: Editora Página Aberta Ltda., 1993), 37.

⁶⁵ Paul Virilio *Art and Fear*, Trad. Julie Rose (London-New York: Continuum, 2003), 85.

uso intensivo de fotografias aéreas para fins de “inteligência militar”⁶⁶. Jonathan Crary evidencia o contínuo entre filme, fotografia e televisão acentuando-os como regime disciplinar de atenção⁶⁷. A “microscopia da atenção” é o que permite que Paglen, artista plástico, use o telescópio para registrar *lugares inacessíveis*⁶⁸, documentando-os, questionando “onde é que o secreto é visível”, seja como rasto de informação, seja como modelação da paisagem⁶⁹. Um exemplo é a sua obra *Drone Vision*, onde Paglen, tal como James Birdle⁷⁰ em *Drone Shadows*, parecem actualizar e sintetizar a relação enunciada por Virilio e Sekula⁷¹.

Foucault associou o panóptico ao sistema existente na prisão⁷². À necessidade de governabilidade tendo como resultado a criação de um regime de hipervisibilidade do espaço e disciplinação de funções sobre o corpo, Agamben também reflectiu sobre a instrumentalização e disseminação do panóptico. Refere que entre dispositivos e medidas de segurança anteriormente aplicada a criminosos, actualmente, a vigilância “opera em todos os domínios, da vida quotidiana aos conflitos internacionais.”⁷³ Na relação decorrente entre a *oikos* (lugar da vida) e a *polis* (lugar de acção política) Agamben questiona-se sobre a transformação da identidade política dos cidadãos e da democracia. O panóptico, dentro do regime da governabilidade, centraliza a informação enquanto descentraliza modos de captura e de disciplinação.

Com os ataques terroristas de “11 de Setembro”, de Madrid, Londres e Paris, o Conselho de Segurança das Nações Unidas propôs um *conjunto de medidas adicionais para prevenir e reprimir o financiamento e preparação de ataques terroristas*.⁷⁴ Tendo

⁶⁶ Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983* (Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984), 34. http://monoskop.org/images/b/b9/Sekula_Allan_Photography_Against_the_Grain_Essays_and_Photoworks_1973-1983.pdf.

⁶⁷ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, (Massachusetts: MIT Press, 2001), 12.

⁶⁸ Trevor Paglen, *I Could Tell You But Then Would Be Destroyed By Me: Emblems from the Pentagon's Black World* (New York: Melville House Publishing, 2008), 35.

⁶⁹ *Authors@Google: Trevor Paglen*, YouTube, 59:37, enviado por “Talks at Google”, 17/02/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM>.

⁷⁰ Alexandra Cheney, “New Exhibit Aims to Turn Drone Warfare Into Art,” *The Wall Street Journal* (May 30, 2013), <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/05/30/new-exhibit-aims-to-turn-drone-warfare-into-art/>.

⁷¹ Gary Emery, “New Intel Squadron Turns Aerial Eye on Terrorists,” U.S. Department of Defense, Aug. 30, 2006, <http://www.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=634>.

⁷² Prisão de Bentham

⁷³ Giorgio Agamben, “Por uma Teoria do Poder Destituente,” *Indymedia*, 11 Fev., 2014. <http://pt.indymedia.org/conteudo/newswire/27607>.

⁷⁴ United Nations Security Council (56th year: 2001), “Resolution 1373 (2001) [on: Threats to International Peace and Security Caused by Terrorist Acts]: adopted by the Security Council at its 4385th

como objectivo *Proteger, Prevenir, Perseguir e Responder*, estas quatro categorias reconhecem a incrementação de uma série de procedimentos como o reconhecimento mútuo ao nível da investigação, partilha de informação, extradição e harmonização legislativa entre Estados. Nesta perspectiva, “a guerra contra o terrorismo” resulta num reforço multilateral do “policimento do mundo”. Para Bunyan, movimentos de “policimento do mundo” como o TREVI: *Terrorism, Radicalism, Extremism and International Violence*⁷⁵, porque se “reúne e age fora do controlo dos parlamentos (nacionais e europeus) são, em grande parte, antidemocráticos”⁷⁶.

O *pan-óptico* como *pan-arquivo* (união de todos os dispositivos de captura, processamento e armazenamento de informação) é associado à *Inteligência*, isto é, à hipervisibilidade da informação. A Agência de Segurança Nacional Norte Americana (NSA) declara que “o ciberespaço Americano é a combinação de sistemas nacionais de segurança, sistemas militares, sistemas de Inteligência, sistemas do governo federal e todos os outros sistemas norte-americanos (sector privado, académicos e cidadãos).”⁷⁷ O *The Guardian* revela que a NSA obtém informações que contornam a segurança e privacidade da Internet⁷⁸. O Serviço de Segurança Britânico ou de Inteligência Militar (MI5) afirma que a e-vigilância “é a melhor maneira de encontrar planos e acções de organizações e indivíduos que constituem uma ameaça...Reunimos essas informações e usamo-las para saber mais sobre as organizações-alvo, suas personalidades-chave, infra-estruturas, intenções, planos e recursos.”⁷⁹ Estas instituições colocam o panóptico na guerra cibernética⁸⁰, no ciberterrorismo⁸¹, na contra-espionagem⁸² e na ameaça de E-

meeting, on 28 September 2001),” United Nations, 28 September 2001, [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1373\(2001\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1373(2001)).

⁷⁵ “Structures, Work Programmes and the Trevi "acquis",” In *Key Texts on Justice and Home Affairs in the European Union 1976-1993*, ed. Tony Bunyan, 9-31, London: Statewatch, 1997. <http://www.statewatch.org/semDOC/assets/files/keytexts/ktch1.pdf>.

⁷⁶ Tony Bunyan, “Trevi, Europol and the European State,” Statewatch, 1993, 1, <http://www.statewatch.org/news/handbook-trevi.pdf>.

⁷⁷ National Security Agency/ Central Security Service, “National Initiative Protection Program: Sentry Eagle,” *The Intercept*, 10/11/2014. <https://firstlook.org/theintercept/document/2014/10/10/national-initiative-protection-program-sentry-eagle/>.

⁷⁸ Glenn Greenwal, “The Top Secret rules that allow to US data without a warrant,” *The Guardian* (20 June 2013), <http://www.theguardian.com/world/2013/jun/20/fisa-court-nsa-without-warrant>.

⁷⁹ MI5 Security Service, “Why we use secret intelligence,” <https://www.mi5.gov.uk/home/about-us/how-we-operate.html>.

⁸⁰ NSA: “O Ciberespaço Americano inclui esforços para planear, sincronizar e, quando incumbido, atacar um adversário no Ciberespaço através do Computer Network Attack”. National Security Agency/ Central Security Service, “National Initiative Protection Program: Sentry Eagle,” *The Intercept*, 10/11/2014. <https://firstlook.org/theintercept/document/2014/10/10/national-initiative-protection-program-sentry-eagle/>.

bomb's⁸³. A guerra cibernética em contexto de “guerra contra o terrorismo” enfatiza a necessidade de ampliação de mecanismos de controlo e vigilância física dentro do território – onde se dão os atentados –, mas também a espectralização de uma série de medidas como é o caso da ampliação e normalização do arquivo de dados biométricos a nível global.⁸⁴

A agenda do regime de atenção do panóptico visa a hipervisibilidade, tal como se propunha no exemplo da prisão de Bentham. É neste contexto que, ao abrigo da relação entre segurança nacional e terrorismo, estas instituições não somente ampliaram o espectro de escuta, controlo e vigilância como, através do *FISA – Foreign Intelligence Surveillance Act*, instituições como a *Agência de Investigação Federal* (FBI) ampliaram significativamente a autoridade e autonomia preexistente para obter informações através de cartas de segurança nacional.⁸⁵ Sobre a ampliação de poderes o FBI propõe:

A alteração insere uma cláusula que permitiria que um juiz emitisse mandatos de “acesso remoto” aos computadores “localizados dentro ou fora dessa jurisdição” [...] Os poderes ampliados para além das fronteiras de jurisdição aplicar-se-iam a qualquer investigação criminal, não apenas para casos de terrorismo, como actualmente.⁸⁶

⁸¹ United Nations Office on Drugs and Crime, *The Use of Internet for Terrorist Purposes*, New York: United Nations, 2012, http://www.unodc.org/documents/frontpage/Use_of_Internet_for_Terrorist_Purposes.pdf.

⁸² “A Contra-espionagem é a actividade desenvolvida por um Serviço com o objectivo de antecipar, detectar e impedir actividades de recolha de informações que possam colocar em risco a segurança nacional, habitualmente designadas por Espionagem. [...] **A maioria dos intervenientes das acções de Espionagem e Ingerência, bem como das acções que visam lutar contra essas ameaças, são entidades governamentais, principalmente Serviços de Informações através dos seus oficiais de informações (OI's) ou de agentes recrutados para o efeito**”. (negrito como ênfase pessoal). Informação disponível em: Serviço de Informações de Segurança, “Contra-espionagem e Contra-ingência,” SIS, <http://www.sis.pt/espionagem.html>.

⁸³ Carlo Kopp, “The E-Bomb: A Weapon of Electrical Mass Destruction,” *Cryptome*, 14 May, 1997, <http://cryptome.org/jya/ebomb.htm>.

⁸⁴ Security Council Counter-Terrorism Committee, “Chair of the Counter-Terrorism Committee Participates in ICAO Symposium on Machine Readable Travel Documents, Biometrics, and Border Security,” United Nations, 09 October, 2014, http://www.un.org/en/sc/ctc/news/2014-10-09_cted_icao_symposium.html.

⁸⁵ U.S. Department of Justice, “A Review of the Federal Bureau of Investigation’s Use of National Security Letters,” *Cryptome*, March 2007, <http://cryptome.org/2014/10/doj-nsi-ig-report-nyt-14-1022.pdf>.

⁸⁶ Ed. Pilkington, “FBI Demands new powers to hack into computers and carry out surveillance,” *The Guardian* (29 October, 2014), <http://www.theguardian.com/us-news/2014/oct/29/fbi-powers-hacking-computers-surveillance>. Ver também: Nicole Perlroth and Jeff Larson and Scott Shane, “N.S.A. Able to Foil Safeguards of Privacy on the Web,” *The New York Times* (Sept. 5, 2013), <http://www.nytimes.com/2013/09/06/us/nsa-foils-much-internet-encryption.html?hp&r=1&> ou Glenn Greenwald, “Revealed: How US and UK Spy Agencies Defeat Internet Privacy and Security,” *The Guardian* (September 5, 2013), <http://www.theguardian.com/world/2013/sep/05/nsa-gchq-encryption-codes-security>.

Sobre a relação entre panóptico e liberdade de expressão e entre democracia e liberdade de imprensa podemos reconhecer na pressão da *Casa Branca* sobre o *The Guardian* e o *New York Times*⁸⁷ para não publicarem nenhum artigo sobre a vigilância maciça e a expansão da autoridade por parte da NSA a cidadãos americanos, uma pressão que, tal como na ficção *1984*, de Orson Wells, revela que o panóptico também afirma uma “polícia do pensamento”. A renovação e reforço sistemático da cultura panóptica, a expansão e abuso de poder e a perda de direitos são alguns referentes associados a estes dispositivos de atenção. Outra afirmação consiste na evidência de que, exposto ao *Big Brother*⁸⁸, o sujeito visado fica incapacitado de se defender. Esse é outro dos eixos de tensão entre “Guerra ao Terrorismo” e Democracia.

Para Agamben a relação entre lei e panóptico tem que, naturalmente, acabar por resultar nesse “abuso da lei”.⁸⁹ Porque como refere este autor, na raiz do panóptico não está a protecção e a segurança do cidadão, mas o regime de governabilidade em si, a perseguição e captura, não somente de informação/pensamento, mas a sua submissão e redução do corpo a um “corpo sem direitos”. Para Agamben, o perigo do “Estado de excepção” ou a democracia camuflada dentro de um Estado securitário consiste na evidência que este age dentro e fora da lei suspendendo o “direito comum”. Também para Žižek o gesto político a ser reconhecido nessa vigilância é, precisamente, em relação à exposição da “vida nua”, ou seja, o facto de todos (comunidade) nos termos tornado em *homo sacer*⁹⁰. Quando Agamben, após o 11 de Setembro, reflecte sobre o

⁸⁷ CNN, “N.Y. Times Statement defends NSA Reporting,” December 16, 2005, CNN International.com, <http://edition.cnn.com/2005/US/12/16/nytimes.statement/>. Ver também The Guardian, “Procedures used by NSA to target non-US persons: Exhibit A – full document,” *The Guardian* (June 20, 2013), <http://www.theguardian.com/world/interactive/2013/jun/20/exhibit-a-procedures-nsa-document>.

⁸⁸ Referência a Orson Wells 1984: Em que a célebre frase *Big Brother is Watching You* reporta para a relação de ameaça entre tecnologia, totalitarismo político e excesso de controlo e vigilância do quotidiano/ cidadão.

⁸⁹ O Artigo 12 da Declaração Universal dos Direitos Humanos estabelece que *ninguém será sujeito a interferências na sua vida privada, família, casa ou na sua correspondência, nem a ataques à sua honra e reputação. Toda a pessoa tem direito à protecção da lei contra tais interferências ou ataques*. United Nations Office of the High Commissioner for Human Rights, “The Right to Privacy in the Digital Age: Report of the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights,” Office of the High Commissioner for Human Rights, 30 June 2014, http://www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/RegularSessions/Session27/Documents/A.HRC.27.37_en.pdf. Segundo um relatório formal das Nações Unidas, que distingue “vigilância dirigida” e “vigilância em massa” em suma, refere a condenação de práticas de “vigilância em massa” (i.e prática de Agências de Inteligência como NSA e FBI que praticam indiscriminadamente a “vigilância em massa”). Documento disponível em United Nations General Assembly (69th session: 2014), “Promotion and Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms While Countering Terrorism: Note by the Secretary-General,” *The Intercept*, 23 September, 2014, <https://firstlook.org/theintercept/document/2014/10/15/un-report-human-rights-terrorism/>.

⁹⁰ Agamben refere: *O que define a condição de homo sacer... [é] o carácter particular da dupla exclusão a que se encontra exposto*. Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer*, Trad.

panóptico e o Estado securitário deixa implícita uma relação dialéctica: o Estado de excepção e o Estado securitário opõem-se à democracia. A tensão consiste no reconhecimento da necessidade político-securitária de ampliar recursos de vigilância da “comunidade de inteligência”⁹¹, como a Agência Central de Investigação (CIA)⁹², a NSA⁹³, o FBI⁹⁴, entre outros, que têm como função investigar, agir, aconselhar e assistir e a necessidade de punir e, por outro lado, garantir que esse poder não se mova nem no vazio legal, nem ilegalmente como “contra-poder” legitimado pelo poder.

A dialéctica securitária, na perspectiva do poder, encontra-se amplamente disseminada nas medidas de combate ao terrorismo e promulga que: se queremos que a polícia garanta a segurança então é necessário restringir e controlar as “liberdades individuais”. O panóptico encerra um grande objectivo: a captura de informação, seja

António Guerreiro (Lisboa: Editorial Presença, 1998), 84. O homo sacer é uma figura jurídico-legal romana segundo o qual alguém pode ser banido ou excluído e morto. O que pretende referir como dupla exclusão significa a relação entre o sagrado, ele é insacrificável, e lei, declarando que se trata de alguém (subhumano) que se pode matar sem que daí resulte a penalização do executor. Por outras palavras, trata-se da oposição entre *homo sacre* (dentro da lei e da religião) e *sacer* (fora da lei e do sagrado) é uma e que, por ter sido criado pelo poder, actualmente biopoder e biopolítica, vive à margem – o excluído - da lei e do sagrado encontrando-se reduzido à sua condição biológica ou “vida-nua”. Para Žizek é neste contexto actualizado por Agamben que emerge a compreensão, em relação com a microfísica do poder de Foucault sobre as relações entre corpo social, biopolítica e biopoder, referindo: ... *na nossa época «pós-política», o próprio espaço democrático tem como função mascarar o facto de, em última análise, sermos todos homo sacer*. Slavoj Žizek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Trad.Carlos Correia Monteiro de Oliveira (Lisboa: Relógio d’Água, 2006),128.

⁹¹ National Commission on Terrorist Attacks upon the United States, “The 9/11 Commission Report: Final Report of National Commission on Terrorist Attacks upon the United States: Executive Summary,” National Commission on Terrorist Attacks upon the United States, http://www.9-11commission.gov/report/911Report_Exec.htm.

⁹² “A informação e acções da CIA visam fornecer vantagem táctica e estratégica para os Estados Unidos. A sua Missão consiste na prevenção de ameaças e outros objectivos da segurança nacional dos EUA através da recolha de informações [...] conduzindo a realização de acções secretas efectivas como indicadas pelo Presidente... [...] Influenciar os avanços tecnológicos para melhor desempenho em todas as áreas de missão - de captação, análise, acção secreta e de contra-inteligência - protegendo-se contra ameaças tecnológicas, segurança de informação, operações e de funcionários”. Disponível em: Central Intelligence Agency, “About CIA: CIA Vision, Mission, Ethos & Challenges,” CIA, last updated on Dec. 16, 2013, <https://www.cia.gov/about-cia/cia-vision-mission-values/index.html>.

⁹³ “A missão de Inteligência e Criptologia visa recolher, processar e divulgar informações de inteligência de sinais externos para fins de inteligência e contra-inteligência e para apoiar operações militares. Segundo a Ordem Executiva 12333: Recolher (inclusive através de meios clandestinos) processar, analisar, produzir e disseminar informações de inteligência, sinais e dados de inteligência estrangeiros e de contra-inteligência para apoiar missões nacionais e departamentais”. Informação disponível em: National Security Agency, “About NSA: Mission,” NSA, last modified on April 15, 2011, <https://www.nsa.gov/about/mission/index.shtml>.

⁹⁴ “O FBI tem como Missão a pulsão-de-inteligência focado na ameaça e na segurança nacional com ambas as responsabilidades de inteligência e aplicação da Lei”. Disponível em: The Federal Bureau Investigation, “Quick Facts,” The FBI, <http://www.fbi.gov/about-us/quick-facts>. “O FBI juntamente com outras agências governamentais cria ou obtém registos (...) geralmente organizados em arquivos de casos,... de investigação e arquivos pessoais. Os nossos arquivos são geralmente indexados no Sistema de Documentação Central. Este índice informatizado contém a maioria da documentação”. Disponível em: The Federal Bureau Investigation, “FBI Records: Freedom of Informations/ Privacy Acts,” The FBI, <http://www.fbi.gov/foia/>.

em contexto de guerra cibernética, seja em contexto real, ligando-se à prisão e à tortura. A prisão de Guantánamo⁹⁵, os Gulags⁹⁶, historicamente na Rússia e actualmente na Coreia do Norte ou, distintamente, a figura de “prisão administrativa”⁹⁷ em Israel, ou o caso dos *Falun Gong* na China, já não pertencem portanto a “campos de excepção”, mas à incorporação legal, à monumentalização do Estado de Excepção⁹⁸ por estados securitários. O *New York Times*, num artigo sobre a *Alteração de Regras para Julgamentos por Crimes de Guerra*⁹⁹, refere que a prova pode ser obtida por meio de coerção, ou mesmo de tortura, podendo ser admitida segundo o critério do Presidente, que também pode permitir que outros elementos de prova, normalmente excluídos, incluindo boatos, participem no julgamento¹⁰⁰. Por outras palavras, embora reconhecendo a existência de um tribunal e de um julgamento, o que é um facto é que continua a admitir-se informação obtida por meios de coerção e tortura. O perigo de medidas como o *FISA* num regime securitário é que esta informação adquire-se ilegalmente, não visa constituir prova e o tribunal, como demonstra o exemplo, não visa aferir nem a verdade, nem garantir a aplicação da Lei, mas apenas oficializar a execução de uma condenação predefinida. Segundo este enquadramento resta questionar: De que forma a arte incorpora e compreende este tipo de panóptico?

⁹⁵ “os militares escolheram Guantánamo para abrigar centenas de prisioneiros ... na expectativa de que estaria além do alcance da Constituição” Neil A. Lewis, “U.S. Eroding Lewis’ Trust at Cuba Base, Lawyers Say,” *The New York Times* (March 8, 2005), <http://www.nytimes.com/2005/03/08/politics/us-eroding-inmates-trust-at-cuba-base-lawyers-say.html>.

⁹⁶ United Nations General Assembly (53rd session: 1998-1999), “8th Plenary Meeting: Monday, 21 September 1998, New York,” United Nations, 1998, <http://www.un.org/documents/a53pv8.pdf>. Sobre a Coreia do Norte: The Hidden Gulag: The Live and Voices of “Those who are Sent to Mountains”: Exposing North Korea’s Vast System of Lawless Imprisonment. Documento disponível em: United Nations Human Rights Council (25th session: 2014), “Report of the Commission of Inquiry on Human Rights in the Democratic People’s Republic of Korea,” United Nations, 7 February 2014, http://www.securitycouncilreport.org/atf/cf/%7B65BF9B-6D27-4E9C-8CD3-CF6E4FF96FF9%7D/a_hrc_25_63.pdf.

⁹⁷ “Prisão administrativa possibilita manter capturados civis sem acusação nem julgamento, até um prazo de seis meses. Prazo esse que pode ser renovado indefinidamente”. Eva Oliveira, “Samer Issawi é um exemplo da “Prisão administrativa” em Israel,” *P3* (04/03/2013), <http://p3.público.pt/actualidade/politica/6918/samer-issawi-e-um-exemplo-da-prisao-administrativa-em-israel>.

⁹⁸ The National Security Archive, “Brazil: Tortures Techniques Revealed in Declassified U.S. Documents,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 478, July 8, 2014, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB478/>. Ver também: Comissão Nacional da Verdade Brasileira, “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 42: Widespread Arrests and Psychophysical Interrogation of Suspected Subversives,” Comissão Nacional da Verdade Brasileira, 1 de Julho de 2014, <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/DOCID-437976.PDF>.

⁹⁹ Neil Lewis, “U.S. Eroding Inmates’ Trust at Cuba Base, Lawyers Say,” *The New York Times* (March 8, 2005), <http://www.nytimes.com/2005/03/08/politics/us-eroding-inmates-trust-at-cuba-base-lawyers-say.html>.

¹⁰⁰ *Idem*.

3.1 Teatro-Panóptico

Sobre as performances dos *Surveillance Camera Players* (SCP) é importante frisar que este tipo de performance artística remete para as questões da vigilância e não necessariamente do terrorismo.

OS SCP procuram distinguir “surveillance” de “sousveillance” (Steve Mann: 2003). “Sousveillance” envolve o registo de actividades dos observadores pelo observado procurando descentralizar a observação, invertendo o panóptico e atingindo, em última análise, o estado de “esquivalência”.¹⁰¹ A incorporação táctica do dispositivo de vídeo-vigilância¹⁰² como dispositivo e materialidade cénica pode então ser compreendida como “contra-mimética” (Schneider: 1997), como uma estratégia para constituir uma crítica performativa ao próprio regime de atenção e vigilância que essa forma representa. Deste modo, compreende-se também o porquê de uma das suas primeiras performances ter sido a peça *1984* de George Orwell¹⁰³.

Segundo Bill Brown (2003) o nome *New York Surveillance Camera Player* ao invés de *security camera players*¹⁰⁴ evidencia já uma forma de atenção dirigida a essa crítica. Como refere Carter, o objectivo da presença do panóptico no espaço público consiste em evidenciar a relação comum entre “câmara e controlo social [...] entre o olho dos média e o estado policial corporativo”¹⁰⁵. Para Giannachi as performances dos *Surveillance Camera Player's* “levantam questões sobre o que realmente se encontra a ser performado e por quem, ou seja, quem está a assistir, quem e porquê ou, até mesmo, quem está a documentar quem e porquê”.¹⁰⁶ Para Shaviro “os Surveillance Camera Player's nunca têm a certeza se são ou não observados num determinado momento. Mas, mesmo que as suas performances passem despercebidas, eles ainda procuram uma audiência implícita. Desta forma eles evocam o público fora do ar obrigando-o a materializar-se. Esse público é a força de trabalho oculta por trás dos dispositivos de

¹⁰¹ Colin Bennet, *The Privacy Advocates: Resisting the Spread of Surveillance* (Cambridge: MIT Press, 2008), 12-3.

¹⁰² M. Carter, “Guerrilha Programming of Video Surveillance Equipment,” Not Bored!, 1995, <http://www.notbored.org/gpvse.html>.

¹⁰³ *Surveillance Camera Players: 1984*, YouTube, 5:55, enviado por “Kuparanto”, 12/06/2006, <https://www.youtube.com/watch?v=RILTl8mxEnE>.

¹⁰⁴ Schienke, Erich W. and Bill Brow. “Streets into Stages: an Interview with Surveillance Camera Players’ s Bill Brown.” *Surveillance & Society*, 1, no. 3 (2003):356-374.360, [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/interview.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/interview.pdf).

¹⁰⁵ M. Carter, “Guerrilha Programming of Video Surveillance Equipment,” Not Bored!, 1995, <http://www.notbored.org/gpvse.html>.

¹⁰⁶ Gabriella Giannachi, *The Politics of New Media Theatre: Life* (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2007), 47.

vigilância. Consiste, entre outros, em pessoal de segurança, policiais, directores de escolas, moradores de bairros e vendedores de sistemas de segurança.”¹⁰⁷

Shaviro e Giannachi realçam a lógica de “sousveillance” quando questionam “quem está a assistir quem e porquê e quem está a documentar quem e porquê”. Por sua vez Govan, Nicholson e Normington referem que as performances dos *Surveillance Camera Player's* procuram “activar consciência sobre o controlo do espaço público por meio de performances em “sites” de redes sociais.”¹⁰⁸ Para além da interconexão ou ecologia dos média no âmbito do panóptico, os *Surveillance Camera Player's* manifestam que nas suas performances não existe nem anonimato, nem privacidade, perante os sistemas integrados de vigilância e usam por isso o termo *User Unfriendly*”¹⁰⁹. Giannachi afirma que “as câmaras de vigilância não são somente capazes de vigiar e controlar as nossas vidas, como também são capazes de definir e, potencialmente, criar a nossa identidade como também a sua memória. Não somente se performa sobre vigilância como a vigilância é cada vez mais uma condição performativa”.¹¹⁰ Neste contexto, tal como na prisão de Bentham, o teatro dos *Surveillance Camera Players* convoca a atenção sobre essa mesma relação dispositiva no teatro, entre hipervisibilidade do actor e não-visibilidade do público, expondo que o dispositivo panóptico enquanto edifício, aparelho ou modo de relação visa gerir, regular e modelar os próprios sistemas de (in)visibilidade e de significação que origina centrando-se, enquanto sistema, na estruturação das relações entre corpo, espaço e poder. Sintetizando, para os *Surveillance Camera Player's* a presença da câmara como vigilância significa invasão e exploração, mas, principalmente, suspeição e ameaça e não segurança. A lógica é simples, se o panóptico não serve para *Proteger e Prevenir* então a sua instrumentalização visa *Perseguir*.

Ao trabalho do artista Hasan Elahi¹¹¹ também se aplica este conceito de “sousveillance”. Em 2002, após um equívoco relativo à sua identidade este foi detido pelo FBI no aeroporto de Detroit sobre a acusação de armazenamento de explosivos

¹⁰⁷ Steven Shaviro, *Connected, or What it Means to Live in the Network Society*, Vol. 9, Electronic Mediations (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003), 37-8.

¹⁰⁸ Emma Govan, Elen Nicholson e Katie Normington, *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* (London and New York: Routledge, 2007), 130.

¹⁰⁹ Elise Morrisson, “User Unfriendly: Surveillance Art as Participatory Performance,” Not Bored!, 2013, <http://www.notbored.org/theater.html>.

¹¹⁰ Gabriella Giannachi, *The Politics of New Media Theatre: Life* (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2007), 45.

¹¹¹ Hasan Elahi, <http://elahi.umd.edu/track/>.

numa unidade na Florida. Elahi, tal como os *Surveillance Camera Player's*, transforma o panóptico num dispositivo performativo e ao mesmo tempo de documentação afirmando, através desse recurso de verificação e validação auto-panóptica, que os seus gestos quotidianos não postulam uma ameaça. Procurando defender-se de uma série de medidas de controlo, vigilância e perseguição da segurança nacional, Elahi transformou este gesto num gesto artístico que, por sua vez, transformou o panóptico, simultaneamente, num dispositivo cénico, num arquivo, numa galeria e num documentário “que funciona simultaneamente como banco de dados e testemunha, mas também num contador de histórias”.¹¹²

O autor do *Metalifestream*, Barry Chudakov, salienta que neste novo tipo de narrativa, “Hasan Elahi é simultaneamente contador e história, herói e objecto angustiante, texto e comentador”¹¹³. A ecologia dos média permite que o sujeito forme, transforme, performe e reperforme o seu próprio arquivo, o seu próprio panóptico, reconhecendo tanto no gesto de captura como em “salvar como” o referente performativo capaz de catalizar todas as possibilidades de edição como memória e esta como evento digital ou físico. Este lugar, que dilui produção, recepção e arquivo, configura no mesmo gesto, criadores, leitores e utilizadores, constituindo um arquivo auto-panóptico. Sobre a informação que envia e produz, por exemplo para o FBI, Elahi associa este “gesto dócil” (Foucault, 1989, p.139) a uma estratégia de guerrilha artística. No pressuposto de que “se 300 milhões de pessoas começarem a enviar informação confidencial... teríamos que redesenhar todo o sistema de inteligência”¹¹⁴.

Convocando agora um exemplo não artístico sobre o uso de vídeo-vigilância: o Sírio Wa’el (Jihad) Dhiab, prisioneiro de Guantánamo, e cujo manifesto é o gesto da greve de fome, pediu que as imagens registadas através de vídeo-vigilância fossem usadas como provas relativamente à forma como os prisioneiros são alimentados à força *nasogastricamente*. Para Dhiab o mesmo meio que é usado como meio de controlo e vigilância dos detidos, serve também para documentar os gestos do poder. Por outras palavras, Dhiab transformou o próprio dispositivo de vigilância em contra-discurso testemunhal:

¹¹² Hasan Elahi: *FBI, Here I Am!* Ted, 14:23, July, 2011, http://www.ted.com/talks/hasan_elahi.

¹¹³ Barry Chudakov, “Hasan Elahi: Surveillance as Storytelling,” *Metalife*, August 30th, 2011, <http://metalifestream.com/wordpress/?p=5405>.

¹¹⁴ Hasan Elahi, “You Want to Track Me? Here You GO, F.B.I.,” *The New York Times* (Oct. 29, 2011), http://www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/giving-the-fbi-what-it-wants.html?pagewanted=all&_r=0.

Eu quero que os americanos vejam o que está a acontecer na prisão hoje, assim vão compreender porque é que nos encontramos em greve de fome e porque é que a prisão deve ser fechada. Se o povo americano defende a liberdade, eles devem assistir a estes vídeos. Se acreditam realmente nos direitos humanos, eles precisam de ver estes vídeos¹¹⁵.

3.2 Tortura

*O que nos diferencia de nossos inimigos nesta luta [...] é a forma como nos comportamos. Em tudo o que fazemos, devemos observar as normas e os valores que ditam que nós tratamos detidos e não-combatentes com dignidade e respeito. Enquanto formos guerreiros, nós também somos todos seres humanos.*¹¹⁶

General David Patreus

Os documentários *Ghosts of Abu Ghraib* de Rory Kennedy e *Standard Operating Procedure* de Erol Morris tornam evidente a relação entre tortura, informação, inteligência e poder (político e militar), realçando que o tratamento dos prisioneiros nas prisões de Abu Ghraib e de Guantánamo, não foi algo exclusivo dos soldados, mas positivamente enunciado pela cadeia de comando e globalmente legitimado pelo poder político.¹¹⁷ No documentário *Doctors of the Dark Side*, de Martha Davis, Stephen H. Miles afirma que “hoje em dia os médicos são essenciais ao regime da tortura: [...] O médico escolhe os métodos de tortura... que não deixam marcas que possam constituir prova. O médico usa a burocracia... para ocultar ou falsificar registos médicos e certificados de óbito.”¹¹⁸ Nesta tríade de documentários torna-se evidente a existência de um saber criado – “Procedimento Padrão” - por militares, psicólogos e médicos da CIA orientado para interrogatório de detidos, como Guantánamo e Abu Ghraib. A designação “*Procedimento Padrão*”¹¹⁹ consiste na combinação de métodos

¹¹⁵ Yale Law School, Media Freedom and Information Access Clinic Information Society Project October, “Notice of Supplemental Authority Regarding Plaintiffs' Motion for Release of Court Records in *In re Opinions & Orders of this Court Addressing Bulk Collection of Data Under the Foreign Intelligence Surveillance Act*, Docket No. Misc. 13-08,” Cryptome, October 30, 2014, 3-4, <http://cryptome.org/2014/11/fisc-misc-13-08-supplemental-authority-14-1103.pdf>.

¹¹⁶ United States Senate Committee on Armed Services, “Inquiry into the Treatment of Detainees in US Custody”, United States Senate Committee on Armed Services, November 20, 2008, 157-206 http://www.armed-services.senate.gov/imo/media/doc/Detainee-Report-Final_April-22-2009.pdf.

¹¹⁷ *Warning Graphic: Abu Ghraib: Errol Morris*, YouTube, 10:43, enviado por “australianews”, 11/07/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=giHpDK7NR2g>.

¹¹⁸ Martha Davis, *Doctors of the Dark Side*, DVD, Shelter Island, 2007.

¹¹⁹ Center for the Study of Human Rights in the Americas, “JTF GTMO Sere Interrogation Standard Operating Procedure,” UC Davis Center for the Study of Human Rights in the Americas, 10 December 2002, <http://humanrights.ucdavis.edu/projects/the-Guantánamo-testimonials->

de indução de *stress* físico e psicológico extremos, sendo tais condições liminares catalisadas, mediadas, mantidas e autorizadas por médicos.

Sobre a implementação da tortura, a par da respectiva despenalização e desresponsabilização de toda a cadeia de acção que a legitima, a Lei de Comissão Militar, publicada em Outubro de 2006 e assinada pelo Presidente Bush Jr., decreta a suspensão dos direitos dos prisioneiros garantidos pela Convenção de Genebra¹²⁰. Este documento oficial é uma das perspectivas a partir das quais se pode falar sobre Política da Tortura. Esta política afirma-se contra os “Direitos Humanos”¹²¹, a Convenção de Genebra¹²², especificamente, os Direitos dos Prisioneiros de Guerra¹²³. Neste gesto político, e na sequência militar do mesmo, reconhece-se a incorporação da tortura na legislação, legitimando-a. E é nesse lugar que tanto o saber¹²⁴ como a imagem - ícones

project/testimonies/testimonies-of-standard-operating-procedures/jtf-gtmo-sere-interrogation-standard-operating-procedure.

¹²⁰ *Ghosts of Abu Ghraib 2007: Full Documentary*, YouTube, 1:18:16, enviado por “MuzlamicRayGun”, 01/11/2012, <http://www.youtube.com/watch?v=K-C2fVXuR6o>.

¹²¹ Direitos Humanos na Administração da Justiça - Prevenção e punição da tortura e outras graves violações de direitos humanos: Para os efeitos da presente Declaração, entende-se por tortura todo o acto pelo qual um funcionário público, ou outrem por ele instigado, inflija intencionalmente a uma pessoa penas ou sofrimentos graves, físicos ou mentais, com o fim de obter dela ou de terceiro uma informação ou uma confissão, de a punir por um acto que tenha cometido ou se suspeite que cometeu, ou de intimidar essa ou outras pessoas. Não se consideram tortura as penas ou sofrimentos que sejam consequência unicamente da privação legítima da liberdade, inerentes a esta sanção ou por ela provocados, na medida em que estejam em consonância com as Regras Mínimas para o Tratamento de Reclusos. 2. A tortura constitui uma forma agravada e deliberada de pena ou tratamento cruel, desumano ou degradante. Assembleia Geral das Nações Unidas, “Declaração sobre a Protecção de Todas as Pessoas contra a Tortura e Outras Penas ou Tratamentos Cruéis, Desumanos ou Degradantes: Adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas na sua resolução 3452 (XXX), de 9 de Dezembro de 1975,” Gabinete de Documentação e Direito Comparado, <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dhaj-pcjp-37.html>.

¹²² Segundo o Artigo 87, alínea 3, da Convenção de Genebra: São proibidas todas as penas coletivas por atos individuais, castigos corporais, encarceramento em locais não iluminados pela luz do dia e, de uma maneira geral, toda a forma de tortura ou de crueldade., “Direito Humanitário: Convenção Relativa ao Tratamento dos Prisioneiros de Guerra (III), ” ABONG, 14.10.2011, 62, <http://www.abong.org.br/final/download/DH.pdf>.

¹²³ Segundo o Artigo 2º da Convenção Relativa ao Tratamento dos Prisioneiros de Guerra: Os prisioneiros de guerra ficarão em poder da Potência inimiga, mas não dos indivíduos ou dos corpos de tropa que os tenham capturado. Deverão ser tratados, em todas as circunstâncias, com humanidade e ser protegidos especialmente contra atos de violência, insultos e curiosidade pública. As medidas de represálias contra eles são proibidas. “Convenção Relativa ao Tratamento dos Prisioneiros de Guerra,” Dom Total, <http://www.domtotal.com/direito/pagina/detalhe/22766/convencao-relativa-ao-tratamento-dos-prisioneiros-de-guerra>.

¹²⁴ *Procedimento padrão* revela ser um “corpo de saber” privilegiado a ser reperformado por militares aquando do acto de “interrogação” prisioneiros de guerra. O reconhecimento iconográfico em tribunal atesta, não somente o abuso, mas (ironicamente) o que Foucault nomeia como gesto dócil, um gesto funcional e institucionalizado em torno da tortura. Sobre tortura existem manuais como o de *Kubark Counter Intelligence Interrogation* (1963) que deu origem ao *Human Resource Exploitation Training Manual* (1983). The National Security Archive, “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962: Part I,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122, Released February 25, 2014, http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/3-13-14_MR9864_RES_PART1.pdf. Ver

da tortura - se repetem como “procedimento padrão”. É a perspectiva da governabilidade, da reconhecibilidade de uma atenção em direcção a um corpo, transformando-o num “corpo sem direitos” ou corpo “reduzido à vida nua” para o qual Deleuze, Guattari e Agamben advertem e de que Dhiab fala. Que outras questões são colocadas por este gesto político? Se sem liberdade individual e estado de direito a democracia não existe e se o estado, após um evento terrorista, afectou o exercício da liberdade de expressão, a privacidade e a segurança numa violação sistemática do Estado de Direito, então não pode deixar de se questionar se a democracia não assume uma postura anti-democrática?

Se em *Vigiar e Punir* Foucault (1975) refere a retirada estratégica da tortura da visibilidade pública enquanto espectáculo, Baudrillard (2005), em *Conspiracy of Art*, e Binder (2010), em *Ritual Dynamics of Torture*, destacam que assistimos na contemporaneidade à sua reentrada – através da tortura, mas também da disseminação das fotografias sobre a mesma. São exemplos disso as fotografias dos militares-carcereiros da prisão de Abu Ghraib. No seu livro Susan Sontag refere que “a fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; fotografar é um evento em si.”¹²⁵ A fotografia foi incorporada como tática de humilhação em contexto de tortura. Uma vez que a sua presença fazia parte da prática diária da humilhação, articulando documentação e encenação, uma série de militares decidiu performar a tortura exclusivamente para a câmara, empregando-a como agressão, como dispositivo de encenação e como espectador privilegiado para a afirmação de retratos do guerreiro que posteriormente circularam pelos outros militares na prisão, assim como pelas redes sociais, até serem divulgadas em vários média. É neste contexto que Werner

também: The National Security Archive, “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962: Part II,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122, Released February 25, 2014, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%2061-112.pdf>. Assim como: The National Security Archive, “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962. Part III,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122, Released February 25, 2014, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%20113-128.pdf>. The National Security Archive, “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 2: CIA, Human Resource Exploitation Training Manual, 1983: Part I,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Human%20Res%20Exploit%20A1-G11.pdf>. The National Security Archive “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 2: CIA, Human Resource Exploitation Training Manual, 1983: Part II,” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Human%20Res%20Exploit%20H0-L17.pdf>.

¹²⁵ Susan Sontague, *On Photography* (New York: RosettaBooks, LLC, 2005), 8, <http://art.buffalo.edu/coursenotes/art314/sontag.pdf>.

Binder, no texto *Ritual Dynamics of Torture*, reflecte sobre as relações entre média e ritual, salientando a relação entre tortura e a participação da fotografia como meio de agressão e gesto performativo¹²⁶; Bresheet no artigo *War Photography and the Public Sphere* reflecte sobre a relação entre guerra e fotografia e entre narrativa e propaganda, agora associada à tortura¹²⁷. Destacando uma destas imagens, que se tornou no ícone da tortura de Abu Ghraib e Guantánamo, Baudrillard afirma que “o mais fantasmagórico e o mais “reversível” foi o prisioneiro ameaçado de electrocução e completamente encapuçado, como um membro do Klu Klux Klan, crucificado pela sua laia. [Neste gesto] A América electrocutou-se a si mesma”¹²⁸.

Esta imagem foi apropriada por inúmeros artistas que se manifestaram não somente contra a Guerra do Iraque,¹²⁹ como contra a relação entre tortura e democracia¹³⁰. É neste contexto de crítica da arte que Leon Golub refere que, aquando da entrevista em vídeo, “pensar a arte como gravação dos actos da civilização, também nos diz quem tem o poder e quem tem o pau, trata-se de reportar como as coisas são

¹²⁶ Werner Binder, *Ritual Dynamics of Torture: The Performance of Violence and Humiliation at the Abu Ghraib Prison*, Volume III, Section I, *Ritual Dynamics and the Science of Ritual* (Wiesbaden: Harrassowitz, December 2010), 75-104., https://www.academia.edu/577378/Ritual_Dynamics_of_Torture_The_Performance_of_Violence_and_Humiliation_at_the_Abu_Ghraib_Prison. Ver também: Werner Binder, “Abu Ghraib: Unspeakable Act, Iconic Photographs: The Visual Representation of Torture in a Transnational Media Scandal,” Academia.edu, July 5, 2007, https://www.academia.edu/1674560/Abu_Ghraib_Unspeakable_Acts_Iconic_Photoshops_The_Visual_Representation_of_Torture_in_a_Transnational_Media_Scandal.

¹²⁷ Haim Bresheeth, “Projecting Trauma War Photography and The Public Sphere,” *Third Text*, vol. 20, Issue 1 (January 2006):57-71, https://www.academia.edu/1275359/Projecting_Trauma_War_Photography_and_the_Public_Sphere.

¹²⁸ Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, ed. Sylvère Lotringer, Trad. Ames Hodges (Los Angeles: n.p, 2005), 209.

¹²⁹ A Guerra EUA-Iraque de 2003 foi uma mostra sobre as diferentes abordagens no âmbito da política externa. A posição Americana era clara: O Iraque tinha que cumprir as resoluções do Conselho de Segurança da ONU exigindo privar-se de todas as armas químicas, biológicas, nucleares e mísseis de médio alcance... Os defensores da acção unilateral americana argumentaram que a ONU tinha sido ineficaz em fazer cumprir as suas próprias resoluções. J. Boone Bartholomees Jr., *U.S. Army War College Guide to National Security Policy*, 2nd ed ([n.p.]:[n.p.], 2006), 18 <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pdffiles/PUB708.pdf>. Ver também: Jornal de Notícias, “CIA e MI6 Souberam antes da Guerra que Iraque não tinha armas de destruição maciça,” *Jornal de Notícias* (18/03/2013), http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=3114872&page=1.

¹³⁰ Mark Benjamim, “A Timeline to Bush Government Torture,” *Salon* (June 18, 2008), <http://www.salon.com/2008/06/18/interrogation/>.

hoje ¹³¹ reiterando a afirmação de Fernando Botero de que “a arte é uma acusação permanente”¹³².

Para o artista John Leanos, o *Rosto da Ocupação*¹³³ (título de uma peça) consiste no retrato do Secretário da Defesa Donald Rumsfeld, composto pelas séries de fotografias de Abu Ghraib. Em *Playroom*, Jonathan Hobin’s reperformou os ícones do “11 de Setembro” e de Abu Ghraib, entre outras imagens de guerra. Hobin’s encenou crianças para o efeito, salientando (como metáfora e jogo) que as crianças realizaram para a fotografia uma série de papéis que irão assumir quando adultos.¹³⁴

Sobre a reflexão do papel da recepção, tendo por base essas fotografias, a artista Alyson Wyper em *Zero Down* vai associar tortura e entretenimento: “Wyper apresenta-se como uma personagem fictícia Abby Ghraib, [...] dentro de cada micro-performance, performer e participantes encontram-se ligados a uma exposição sem-sentido que é ao mesmo tempo bem-humorado (posar com o seu personagem favorito num parque temático) e a assombração (colocando em diálogo directo os presos torturados de Abu Ghraib).”¹³⁵ A reperformance como táctica teatral e performativa surge, neste caso, na desestabilização e convocação do papel do público. Nesta performance não é o torturado que é representado: o que parece ser retratado são, precisamente, as máscaras e tabus do público perante tal reperformance. As fotografias dos militares expõem-se tal como uma performance, neste caso, não em relação ao processo de criação, mas de interpretação. Allison Wyper não interroga sobre aquele corpo torturado, mas sobre a relação do público, do cidadão-espectador perante essa representação. O que parece estar em jogo nesta performance é o seu posicionamento, o seu lugar, a sua identidade dentro e em relação ao quadro performativo da tortura. Este tipo de trabalhos artísticos procuram sublinhar que a sociedade civil não é somente testemunha, como participa enquanto *by-stander*. O que revela ser interessante nesta crítica à passividade do

¹³¹ Leon Golub: *Processo*, YouTube, 2:41, enviado por “The University of Chicago”, 15/07/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=C2wbFf6pc4k>.

¹³² Zombietime, “The Botero “Abu Ghraib” Paintings at U.C: Berkely,” Zombietime, January 29, 2007, http://www.zombietime.com/botero_abu_ghraib/. ou *Fernando Botero – Abu Ghraib*, Vimeo, 3:19, enviado por “KA21/ CastYourArt”, 03 de Fevereiro de 2014, <https://vimeo.com/85726702>.

¹³³ John Leanos, “Portfolio 1 by John Leanos: Face of Occupation,” *Bad Subjects*, December, 2004, <http://bad.eserver.org/issues/2004/71/leanos.html>.

¹³⁴ Jonathan Hobin, “In the Playroom,” Behance, 4/6/2011, <https://www.behance.net/gallery/In-The-Playroom/1245693>.

¹³⁵ “Zero Down Artist Focus: Allison Wyper,” 5790Projects, 16/05/2013, <http://5790projects.com/2013/05/16/zero-down-artist-focus-allison-wyper/>. Foto-performances disponível em *Allison Wyper*, <http://www.allisonwyper.com/>.

público? O próprio público “tem que exercer um interrogatório” e “extrair à força” um significado sobre esta performance. É a partir deste lugar que podemos afirmar por um lado, que o carcereiro evidencia que o espectáculo mediático consiste precisamente nos modos de exposição e de exploração do torturado. Por outro lado, que para o torturado só existe um único papel que é o da submissão do corpo, do pensamento e do olhar, encontrando-se portanto, pela subjugação do corpo ao dispositivo, afecto ao subhumano. A disciplinação de Abu Ghraib e de Guantánamo coloca o corpo no regime de representação das leis dominantes e estas negam outros papéis e modos de expressão. A ética desta performance é a de que não existe um lugar que não implique o público como perpetuador político, fotográfico ou militar da tortura, encontre-se este presente ou ausente, encare ou rejeite a performance da tortura como representação do irrepresentável.

Em suma, os dispositivos como a fotografia e o vídeo, têm sido apropriados e evoluído através da relação entre desenvolvimento militar, policial e industrial, tornando-se por isso os meios a partir dos quais, e referentes temáticos sobre os quais, a maior parte das performances artísticas têm trabalhado. É neste sentido que, como vimos, os *Surveillance Camera Players*, ou artistas como Hasan Elahi e Alyson Wyper exploram o dispositivo panóptico e a tática da tortura como um meio, incorporando-os, efectiva e criticamente, como forma, conteúdo e materialidade performativa. Neste contexto, reconhecemos que a “inversão” da arte coloca a ênfase não na teatralização política, mas no modo segundo o qual essa instância política age e se dá enquanto teatro. A autorreflexividade da forma teatral em relação com o panóptico e com a tortura permite-nos revelar e questionar a condição “autoritária da democracia” como refere Badiou (2005).¹³⁶ Tal como refere ainda este filósofo, a arte (ênfase pessoal) “não permitirá que a palavra [democracia] funcione dentro de um enquadramento autoritário de opinião.”¹³⁷ A democracia parece ter reduzido a elasticidade e amplitude do pensamento e das suas práticas, tornando-se cada vez mais num pensamento único. Podemos admitir que a tese destes artistas, *Surveillance Camera Players*, Hasan Elahi e Alyson Wyper, defende que é a democracia que se assombra a si tornando-se terrorista. É neste contexto que a incorporação do dispositivo e das táticas de tortura constituem, mais do que o conteúdo, a forma de um significado político. Centrando-se em questões

¹³⁶ “Na verdade, a palavra “democracia” diz respeito ao que chamarei autoridade de opinião”. Alain Badiou, *Metapolitics*, Trad. Jason Barker (London-New York: Verso, 2005),78.

¹³⁷ *idem*.

que relacionam teatro, segurança, arquivos pessoais em redes sociais e de vigilância, estes criadores destacam como processos a materialidade perante e através do dispositivo como lógicas de representação. É neste âmbito que o teatro como meio de acção, de testemunho, de reflexão e de experimentação dessas várias representações, afirma a existência de uma relação entre evento e objecto de disciplina, a visão e a narrativa como meios de controlo de corpo.

O teatro, neste sentido, visa provocar uma resposta cultural e uma consciência histórica específica assente no regime de atenção, representação e significação. A noção de “sousveillance” de Steve Mann (2003) coloca o público teatral no regime de visibilidade e de compreensão do dispositivo de vigilância. Neste lugar agora visível está então o agente, o juiz, o médico, o carcereiro, o torturador na prisão, assim como o cidadão, revelando o silêncio testemunhal de todas as instituições e, inclusivamente, da própria comunidade, não somente a americana como a internacional. Ao público destas performances são colocadas questões que permitem relacionar tortura e democracia, democracia e terrorismo, terrorismo e panóptico, panóptico e colonialismo, colonialismo e globalização.

4. Retrato do Guerreiro

Jalal Toufic, em *Ashura* afirma existir uma relação entre os termos *martur* em grego, *martyr* em inglês e *Shahi-d* em árabe, evidenciando a existência de uma relação íntima entre testemunha e martírio.¹³⁸ Em *Art Power*, Groys (2008) afirma que “o guerreiro contemporâneo já não precisa de um artista para obter fama e inscrever a sua acção na memória universal.”¹³⁹ Esta afirmação de Groys reflecte, em primeiro lugar, sobre a noção de “retratos do guerreiro”, uma relação canónica entre arte e guerra, afirmando a guerra como tema e o artista como mediador da *memória universal*. Em segundo lugar, refere a autorrepresentação do guerreiro, sugerindo, por um lado, a existência de uma reversibilidade segundo a qual podemos observar que “o terrorista, actualmente, começa a agir como um artista”¹⁴⁰; por outro lado, refere que o exercício de tal autonomia visa ou dirige-se à “inscrição da sua acção na memória universal”,

¹³⁸ Jalal Toufic, *Āshurā: This Blood Spilled in My Veins* (Lebanon: Doris Duke Foundation for Islamic Art, 2005), 57.

¹³⁹ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 121.

¹⁴⁰ *Idem*.

reconhecendo a performance para vídeo como manifesto e documento de eleição do evento terrorista e a *Internet* como meio primordial de testemunho/comunicação. Estas perspectivas de Toufic e Groys podem ser melhor compreendidas através da análise de Derrida quando este afirma que “a genealogia narrativa não é simplesmente um acto de memória. Ele testemunha segundo um estilo político ou acto ético, para hoje e para amanhã.”¹⁴¹

Groys, por exemplo, referindo-se ao uso do vídeo, afirma que “o guerreiro contemporâneo tem todos os meios de comunicação contemporâneos à sua disposição. Cada acto de terror, cada acto de guerra são imediatamente registados, representados, descritos, retratados, narrados e interpretados pelos média.”¹⁴² Para os arquivistas Cook e Schwartz “nada é neutro. Nada é imparcial. Nada é objectivo. Tudo é modelado, apresentado, representado, re-apresentado, simbolizado, significado, construído pelo orador, fotógrafo, para um propósito definido. [...] E não há uma narrativa de uma série de colecção de registos, mas muitas narrativas que servem muitos propósitos para muitas audiências no tempo e espaço.”¹⁴³

Ruby afirma que “as culturas revelam-se através de formas e símbolos visuais”.¹⁴⁴ Na perspectiva da incorporação da representação visual e a consequente relação entre encenação do evento e média Szerszynski cita Melucci que afirma que os “[...] movimentos sociais radicais operam em grande parte ao nível do símbolo e do significado. Na era da informação altamente mediatizada o poder resiste em grande parte no nível de controlo sobre os códigos simbólicos e esquemas de significado, por isso, é aqui que os movimentos sociais concentram cada vez mais o seu trabalho. [...] Alterar códigos dominantes da sociedade.”¹⁴⁵ O objectivo de “alterar os códigos dominantes da sociedade” revela que a escolha dos média de comunicação e a tentativa de co-presença ou produção dos média é de natureza táctica. Baudrillard afirma uma passagem de “evento” a “evento dos média”. Nas suas palavras, “a violência hoje, a

¹⁴¹ Jacques Derrida, *The Gift of Death*, Trad. David Willis (London: University of Chicago Press, 1995), 35.

¹⁴² Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 121.

¹⁴³ Terry Cook, “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts,” *Archival Science*, 1 (2001):3-24, 7, <http://www.polonistyka.uj.edu.pl/documents/41623/111f093d-a2af-4fc6-8f9a-e193d85712a5>.

¹⁴⁴ Ruby (1996) *apud* José da Silva Ribeiro e Sérgio Bairon, *Antropologia Visual e Hipermedia* (Porto: Edições Afrontamento, 2007), 13.

¹⁴⁵ Bronislaw Szerszynski, “Ecological Rites: Ritual Action in Environmental Protest Events,” *Theory, Culture and Society*, vol 19, 3 (2002): 51-69,1, http://www.lancaster.ac.uk/fass/centres/csec/docs/szerszynski_ecological_rites.pdf.

violência produzida pela nossa hipermodernidade, é terror. Um simulacro de violência emergindo do ecrã: a violência na natureza da imagem.”¹⁴⁶ A construção e conquista de tal imagem mediática é o que podemos referenciar como modelo objectivo do terrorismo. Qual a dimensão crítica? Se, como refere Daniel Dayen, “os Média são oxigénio para terrorismo”¹⁴⁷ também é um facto que os média se alimentam do terrorismo. Neste sentido, importa destacar que é o contínuo dos média que transforma o terrorismo num espectáculo. Isto é, não se trata somente de reconhecer a passagem de evento terrorista a evento mediático, mas que é a indústria jornalística que transforma tais eventos mediáticos num *Megaspectacle*¹⁴⁸. É neste contexto particular de um *mega espectáculo* e como síntese dos enunciados de Groys, Cook e Schwartz, Melucci, Baudrillard e Dayen, que podemos compreender Zizek quando declara que *A verdadeira finalidade dos terroristas*», a intenção do seu acto, [consistiu em] [...] obter o seu efeito espectacular [...] [e] a repetição compulsiva.¹⁴⁹

A questão que se coloca então é de que forma tais eventos se tornam relevantes para o mundo artístico? Anne Wagner, a partir da análise de *Object, Objection and Objectivity* de Laurie Anderson, afirma que *os artistas investigam tácticas*¹⁵⁰. Isto significa que o interesse da arte, quer seja ao nível da performance, quer seja ao nível do médium, consiste na reflexão e experimentação dessas tácticas. Tal como Groys, também Joshua Simon afirma que a escolha do vídeo e a encenação do testemunho/retrato do mártir compreende uma “existência específica”¹⁵¹. Tal meio e modo visa já uma táctica de agressão, mas também de guerrilha documental, motivo pelo qual o vídeo é escolhido como meio de representação, disseminação e arquivo. A passagem da pintura para fotografia e deste para vídeo visa não somente a incorporação

¹⁴⁶ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil*, Trad. James Benedict (London-New York: Verso, 1993), 75.

¹⁴⁷ Américo Sarmiento, “Média são Oxigénio para Terrorismo,” *Jornal de Notícias* (09/12/2006), http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=583261.

¹⁴⁸ Douglas Kellner, “Media Spectacle and Media Events: Some Critical Reflections,” Graduate School of Education & Information Studies Faculty and Staff Pages/Douglas Kellner Webpage, 2009, 5, https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/2009Kellner_MediaEventsJulyFINAL.pdf.

¹⁴⁹ Slavoj Zizek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira (Lisboa: Relógio d’Água, 2006), 27.

¹⁵⁰ Anne Wagner, “Performance, Video and the Rhetoric of Presence,” University of California Santa Cruz/ Irene Lustig Webpage, 2013,66, <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/performancevideo.pdf>.

¹⁵¹ “Esta fá-la aparecer não como um simples traço, mas como relação com um domínio de objetos; não como resultado de uma ação ou de uma operação individual, mas como um jogo de posições possíveis para um sujeito; (...) como um elemento em um campo de coexistência; (...) como uma materialidade repetível”. Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*, Trad. Luiz Filipe Baeta Neves (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008),123. <http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>.

do seu testemunho, mas principalmente, celebrar a individualidade do mártir dentro de uma lógica de *star system*. A relação entre *star system* e arquivo demonstra também a pretensão de tais estratégias de terror incorporarem a história. É entre testemunho, história e espectacularidade que se podem ler os eventos da denominada segunda intifada:

Na revolta Palestiniana conhecida como Segunda Intifada no início do Outono de 2000, 161 atentados suicidas realizaram 144 ataques nos quais 515 israelitas morreram e mais de 3.428 ficaram feridos. Todos os homens-bomba permitiram ser filmados antes da sua missão. [...] Os vídeos registam o momento antes do acto e são ao mesmo tempo uma confissão de assassinato, uma carta de despedida e parte de uma estratégia de terror que visa reivindicar a cobertura dos média. [...] Todos os vídeo-testemunhos distinguem-se através de uma estética comum no que diz respeito ao uso da câmara e edição¹⁵².

O terrorista ao performar para e a incorporar nos média a sua estratégia de luta armada, ou para fins testemunhais, ou de intimidação, ou de recrutamento, ou de legitimação e/ou de reconhecimento. Tal significa que o terrorismo compreende a importância do agenciamento da percepção e daí a incorporação dos meios de comunicação e o controlo da narrativa como partes integrantes da sua estratégia bélica. Groys, em *Religion in the Age of Digital Reproduction* (2009), afirma que esta deslocação do vídeo-testemunho dos média para a *Internet* se deve à possibilidade de “agir globalmente sem recurso a qualquer instituição que a represente ou reconheça”¹⁵³. Esta afirmação evidencia que a relação entre performance, vídeo, média e *Internet* é indissociável da prática do terrorismo, não sendo aqueles somente dispositivos, mas uma parte vital e viral na significação performativa tanto do martírio como do terrorismo. Este é o motivo pelo qual não se pode reflectir sobre o terrorismo contemporâneo sem se reflectir sobre os média e sobre as “tácticas” que o terrorismo integra na sua representação mediática.

4.1 Three Posters

É no contexto de investigação e incorporação de tácticas e de dispositivos ao serviço da autorepresentação que importa destacar como exemplo paradigmático de

¹⁵² Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, “Medium Religion: Joshua Simons: Shahids,” http://www02.zkm.de/mediumreligion/index.php?option=com_content&view=article&id=101%3AJoshua-simon&catid=39%3Adokumentarisches-material&Itemid=66&lang=en.

¹⁵³ Boris Groys, “Religion in the Age of Digital Reproduction,” e-flux, 2009,4, <http://www.e-flux.com/journal/religion-in-the-age-of-digital-reproduction>.

representação e significação dos mártires, a performance *Three Posters*. *Three Posters*¹⁵⁴ – performance realizada no *Ayoul Festival* em Setembro de 2000 por Rabih Mroue e Elias Khoury - tem como referente dramaturgico e performativo uma cassette com três vídeo-testemunhos enunciados pelo mártir Jamâl Sâtî, após o martírio uma destas versões foi apresentada na televisão pública do Líbano. A experimentação e reflexão de *Three Posters*, como o nome indica e evidenciando os múltiplos de um mesmo testemunho, consistiu numa performance dividida em três partes.¹⁵⁵

Three Posters, entre o teatro e a performance, teatro e média, ficção e realidade, martírio e espectáculo, desafia-nos a reflectir sobre a relação entre manifesto e vídeo, documento e reperformance e como tais referentes se encontram afectos à história do mártires e, especificamente, à história da resistência e libertação do Líbano durante o período da ocupação Israelita. Nesta leitura destacar-se-á que a noção de reperformance age como *acento*¹⁵⁶ que permite reflectir sobre todos os vídeo-manifestos de mártires

4.1.1 Apropriação

Sobre o “vídeo-testemunho como documento” a ser reperformado, Bourriaud contextualiza tal gesto como sendo uma performance afecta ao conceito de *pós-produção*¹⁵⁷. Numa entrevista Mroué confirma:

Se eu olhar para as minhas obras, especialmente as do último ano ou assim, efectivamente, na maioria delas uso materiais encontrados. Eu não sou o único que registou ou as produziu [...] Há uma grande quantidade de imagens que se tornaram ícones e que, por sua vez, se tornaram intocáveis. Por exemplo, é um tabu falar sobre os cartazes de rua de mártires – essas imagens impõem-se à sociedade e é difícil questionar a sua presença e impacto no quotidiano. [...] Estou a tentar não produzir novas imagens,

¹⁵⁴ #2 *Three Posters*, YouTube, 3:12, enviado por “ookkk415”, 01/02/2007, http://youtu.be/XRwim_eGxM.

¹⁵⁵ *Three Posters* (1) começa com um vídeo-testemunho de Mroué como mártir Khaled Rahhal. Quando termina Mroué entra em cena, apresenta-se (identidade real) testemunha que *Three Posters* é um tributo à memória dos mártires e, neste contexto (2) passa as gravações de Jamal Sâtî. Quando termina o vídeo Khoury descreve o seu atentado. (3) Passam um novo vídeo: a entrevista de Ellias Atallah -Membro do Conselho Nacional do Partido Comunista e um dos Líderes da Frente de Resistência Nacional do Líbano – onde ele descreve a sua visão sobre as operações de martírio.

¹⁵⁶ “Por fim, o significado de sentido obtuso pode ser visto como acento, como a própria forma de uma emergência, de uma prega (até de uma ruga), com que é marcada a pesada toalha das informações e das significações”. Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, Trad. Manuela Isabel Pascoal (Lisboa: Edições 70, 2009), 59.

¹⁵⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction Culture as Screenplay: How art reprograms the world*, Trad. Jeanine Herman, Ed. Caroline Schneider (New York: Lukas & Sternberg, 2002-2005) <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf>.

mas em encontrar estas imagens e, ao relê-las de forma personalizada, desconstruí-las¹⁵⁸.

O facto das imagens dos mártires serem um tabu evidencia que esta performance relê e reinterpreta os testemunhos mudos da própria imagem a partir de um lugar que é o da recepção pública. Sobre a presença deste meio Mroué afirma que a *vídeo-arte é considerada actualmente como um novo meio de expressão eficaz e um fenómeno interessante a ser estudado no lugar do teatro*.¹⁵⁹ Noutra entrevista, em que destaca *Three Posters*, Mroué refere o modo como compreende a relação entre vídeo-documento e vídeo-performance:

[...] uma das principais questões sobre as quais reflectimos foi sobre o uso e o poder da imagem; e do vídeo-testemunho como documento após um acto tão violento. [...] *Three Posters* é uma performance [...] sobre o questionamento do próprio espaço [...] sobre a localização do público em relação com a história.¹⁶⁰

De certa forma, *Three Posters* coloca o tabu como tema e os modos de representação do mártir frente ao vídeo no centro da reflexão da performance. O conceito imanente a este gesto e a partir do qual podemos compreender a estrutura performativa de *Three Posters* é similar à relação entre hospedeiro e parasita: “o parasita inventa algo novo. Uma vez que ele não se alimenta como os demais, ele constrói uma nova lógica. Ele cruza a Troca [...] ele quer dar voz à matéria [...], na sua actividade imediata procura apropriar-se do que é temporariamente comum; e por isso ele fala. Ele nem sequer tem que falar; ele ressoa. Faz ruído.”¹⁶¹ Mroué ao performar o mártir como Khalil Ahmad Rahhâl, a sua personagem cria não a relação óbvia entre real e ficção, mas repetição das suas tácticas mediáticas. A este respeito, sobre diferença e repetição, Deleuze refere:

No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre as diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. [...] Quando a diferença se torna objecto de uma afirmação correspondente, eles libertam uma potência de agressão e de selecção que destrói a bela-alma, destituindo-se da sua

¹⁵⁸ Anthony Downey, “Lost in Narration: Rabih Morué in conversation with Anthony Downey,” IBRAAZ, 5 January, 2012, <http://www.ibraaz.org/interviews/11>.

¹⁵⁹ Faris Harram and Abdulmohsin Saleh, *Iraq 360°: Views on a Journey from Baghdad to Damascus, Ankara, Istanbul, Cairo and Beirut* (Berlin: Friedrich Ebert Foundation, 2007), 96-7 <http://library.fes.de/pdf-files/iez/05694-en.pdf>.

¹⁶⁰ Anthony Downey, “Lost in Narration: Rabih Morué in conversation with Anthony Downey,” IBRAAZ, 5 January, 2012, <http://www.ibraaz.org/interviews/11>.

¹⁶¹ Michel Serres, *The Parasite*, Trad. Lawrence R. Schehr (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982), .35 e 144. <https://seanstorm.files.wordpress.com/2011/11/serres-the-parasite.pdf>.

própria identidade e quebrando a sua vontade. [...] Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas alterar todas as cópias, alterando também todos os modelos: todo o pensamento se torna uma agressão. [...] os reflexos, os ecos, os duplos, ... não são do domínio da semelhança ou da equivalência¹⁶²

O primeiro gesto “parasita” de *Three Posters* consistiu em reperformar e retratar artisticamente o vídeo-testemunho de um mártir. O segundo gesto “parasitário” consiste na recuperação de um documento eliminado. Como refere Derrida, “procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde [...] alguma coisa nele se anarquiva”¹⁶³. É neste contexto entre arte e evento da comunicação do real e entre performance e “anarquivo” (esquecimento ou eliminação) que *Three Posters* se constrói e, tal como um parasita, “intervém nas redes interrompendo mensagens e parasitando as transmissões”.¹⁶⁴ O processo de construção de *Three Posters*, tendo por base o processo real de Sâtî, permite-nos reconhecer que a mesma cassete de vídeo permitiu a realização de ensaios (múltiplas gravações de Sâtî) assim como se tornou referente, texto e materialidade teatral, seja como ferramenta de análise e de experimentação teatral (ensaios, dramaturgia e materialidade performativa de *Three Posters*), seja como arquivo e evento de arquivo (a sua exposição como reperformance). A repetição sistemática evidente no gesto de gravação, reencenação e reperformance do vídeo testemunho, revela que Mroué destaca Sâtî como um actor que se tenta auto-retratar, mas também como encenador, censor e primeira testemunha, motivo pelo qual criou três versões do mesmo testemunho. Considerando a existência de um eixo parasitário na repetição do que deveria ser um gesto único e irrepitível, tal significação permite considerar duas perspectivas: a primeira e estabelecendo uma analogia entre ensaio de vídeo e atentado do mártir, leva Laqueur (1996) a afirmar que “não existe suicídio terrorista espontâneo”¹⁶⁵; a segunda sublinha esse “desenho de cena” ou estratégia de incorporação dos média, como afirma Auslander: “o próprio evento ao vivo é um produto da mediação tecnológica”¹⁶⁶.

¹⁶² Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, Pref. José Gil, (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000), 36-7.

¹⁶³ Jacques Derrida, *Archive Fever*, Trad. Eric Prenowitz (London: University of Chicago Press, 1996), 118.

¹⁶⁴ Michel Serres, *The Parasite*, Trad. Lawrence R. Schehr (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982), 144. <https://seanstorm.files.wordpress.com/2011/11/serres-the-parasite.pdf>.

¹⁶⁵ Graham Coulter-Smith e Maurice Owen, *Art in the Age of Terrorism*, (London: Paul Holbert Publishing, 2005), 105.

¹⁶⁶ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Second Edition, (London-New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008), 25.

Seguindo a perspectiva de Auslander, poder-se-ia reconhecer que a performance do mártir já é, ainda antes de o ser, uma reperformance do vídeo, da televisão e do cinema que são os referentes imagéticos, simbólicos e testemunhais que inspiram e enquadram a encenação do seu gesto. Considerando tal hipótese, a apropriação de *Three Posters* não visa a desconstrução do real, mas tornar evidente que é no regime teatral que reconhecemos que são os mártires que se apropriam das experiências de representação da arte para manifestarem uma performance do real, remediando (Bolter e Grusin: 2000) a sua presença em direcção a um público presente e futuro.

4.1.2 Testemunho do Mártir

Se tivermos em conta os actos de fala como actos performativos, no sentido definido por Austin (1962)¹⁶⁷, poderemos ler na introdução dos vídeo-testemunhos “Eu sou o mártir...” um acto performativo. Birrel afirma que “o testemunho de Sati não é registado entre a vida e a morte, mas composta entre duas mortes.”¹⁶⁸ Ou seja, o juramento de Sâtî, ao afirmar “eu sou o mártir” significa não somente “eu vou morrer” como também “eu estou morto”, verificando e assumindo simultaneamente o papel de testemunha quando enuncia essa sentença. Toufic, no artigo *I Am the Martyr Sanâ Yûsif Muhaydlî*, sobre a relação entre vídeo-manifesto e martírio, destaca que Sâtî, na verdade, reperforma Sanâ Muhaydlî: “a primeira mártir a usar tal locução. O seu testemunho gravado em vídeo, filmado por ela, foi transmitido na TV Libanesa em 09/04/1985 e começa com: Eu sou a Mártir Sana Muhaydlî.”¹⁶⁹ Toufic afirma ainda que “a mesma locução é encontrada em vários testemunhos televisionados por parte de combatentes da resistência libaneses que morreram em operações de martírio contra o exército de Israel.”¹⁷⁰

Tal como a personagem de Mroué incorpora Sâtî no seu testemunho, estabelecendo não somente um referente como um contínuo, também Sâtî incorpora outros mártires no seu testemunho prestando-lhes um tributo. Essa relação entre referente, reperformance e tributo tanto se torna evidente quando Sâtî evoca a *memória*

¹⁶⁷ “The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing an action...” John Langshaw Austin, *How to do Things with Words* (Great Britain: Oxford University Press, 1962), 6. <http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/rhe321/Austin-How-To-Do-Things.pdf>.

¹⁶⁸ Graham Coulter-Smith e Maurice Owen, *Art in the Age of Terrorism*, (London: Paul Holbert Publishing, 2005), 106.

¹⁶⁹ Jalal Toufic, “I Am the Martyr Sanâ Yûsif Muhaydlî,” *Slashseconds*, http://www.slashseconds.org/issues/002/001/articles/03_jtoufic2/index.php.

¹⁷⁰ *Idem*

de mártires¹⁷¹, como quando afirma: “seguindo o exemplo do grande Farajalla-el-helou e outros mártires heróis do partido, aqueles que escolheram a morte mais nobre, a morte pela sobrevivência da nação”¹⁷². Sobre o contexto político, como refere ainda Toufic em Ashura, o próprio Sheikh [Ahmad] Yassin [Líder e fundador ideológico do Movimento Islâmico Palestino Hamas] havia declarado: “As ameaças de morte não nos assustam, nós procuramos o martírio [...]. Todos nós somos mártires na espera. (Guardian, 25 April 2004).”¹⁷³ A afirmação de Sheikh [Ahmad] Yassin enfatiza o espectro do martírio. Primeiro, “nós”, a nível político afirma que toda a sociedade é em potência mártir. Segundo, que a sociedade é “mártir na espera”. Esta perspectiva afirma que o presente e o futuro reperformará o martírio do passado. Este “ser em espera” segundo Derrida remete para o espectro: “o espectro é sempre animado pelo espírito esperando por essa aparição... tudo começa na iminência da re-aparição”¹⁷⁴. Sobre a re-aparição na reperformance Derrida afirma:

Repetição e primeira vez: esta é talvez a questão do evento como questão do fantasma. [...] Repetição e primeira vez, mas também a repetição e última vez, já que a singularidade de qualquer primeira vez faz dela também a sua última vez. Cada vez é o evento em si mesmo, a primeira é a última vez.¹⁷⁵

Esta dialéctica entre repetição e “acto original” ou “acto final” podemos reconhecê-la nas análises de Baudrillard e Laqueur. Para Baudrillard, “os terroristas respondem com um acto definitivo que não é susceptível de mudança. O terrorismo é o acto que restabelece a singularidade irreduzível para o coração de um sistema de troca generalizada. [...] A destruição nada pode fazer para um inimigo que tornou a sua morte numa arma de contra-ataque. [...] Uma morte que é simbólica e sacrificial – ou seja, o evento irrevogável. Este é o espírito do terrorismo.”¹⁷⁶ Para Laqueur “o homem-bomba tem aparecido em todas as épocas e tradições culturais. [...] Os jovens bombistas árabes

¹⁷¹ Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (London-New York : Palgrave Macmillan, 2010), 159.

¹⁷² *Ibidem*, 160

¹⁷³ The Guardian (25 April 2004) *apud* TOUFIC Jalal Toufic, *Áshurã: This Blood Spilled in My Veins* (Lebanon: Doris Duke Foundation for Islamic Art, 2005), 61-2.

¹⁷⁴ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Trad. Peggy Kamuf (New York-London: Routledge Classics, 2006), 2.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 10.

¹⁷⁶ Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, Trad. Chris Turner (London-New York: Verso, 2013), 7 e 13.

[...] são apenas um apenas elo numa cadeia antiga.”¹⁷⁷ Derrida (1992) em *Donner de la Mort* procurou reflectir sobre esse ser que em si e sobre si-mesmo se impõe, se sacrifica, como “ser-para-morte”, como “ser-para si-mesmo”, quando afirma: “A identidade do si mesmo é dar-se à morte, ao ser-para-a-morte que me promete a ela”.¹⁷⁸ É neste contexto que o Sheikh [Ahmad] Yassin oferece politicamente a auto-destruição de toda uma nação. É no sentido insubstituível da identidade que essa relação de si para si como ser-para-a-morte que a assinatura deste enunciado, que postula o martírio, é associada ao sublime performativo. Em *A Vanguarda e o Sublime* (1988: p.89-107), Lyotard destaca a intensificação do irrepresentável como evento, como sendo algo que esvazia a linguagem e *desmantela a consciência*¹⁷⁹. Mike Kelly sintetiza, num extracto duma conversa com Thomas McEvilley, esse desmantelamento da consciência: “Trata-se de entrar em contacto com algo que sabemos e não podemos aceitar – algo que se encontra fora dos limites do que nos encontramos dispostos a aceitar sobre nós mesmos.”¹⁸⁰

Sobre o enquadramento da auto-destruição como oferta ou troca, Derrida expõe o “sacrifício como um *gift*” referindo que “ o que é dado no gift é o tremor, o real tremor da morte... Um novo significado para a morte, uma nova apreensão da morte, uma nova forma pela qual alguém se dá morte ou se coloca perante a morte”.¹⁸¹ Baudrillard associa o *gift* do terrorismo a uma “zona de troca impossível: a troca impossível da morte no coração do evento em si.”¹⁸² A ideia de *Dom da Morte* em Derrida (1992) e de *Espírito do Terrorismo* em Baudrillard (2002) têm como eixo dialéctico a noção de *hau* (espírito) do *gift* (troca) de Mauss: ...*este taonga (objecto) que ele me dá é o espírito (hau) do taonga*.¹⁸³ Contrariando Baudrillard e Derrida, uma vez que para ambos o *gift da morte/terrorismo* quebra a lógica do *gift*, na medida que impossibilita o *contra-gift*, propõe-se a sua compreensão associada às noções de

¹⁷⁷ Walter Laqueur, “Postmodern Terrorism: New Rules for an Old Game,” *Foreign Affairs* (September/October, 1996), <http://www.foreignaffairs.com/articles/52432/walter-laqueur/postmodern-terrorism-new-rules-for-an-old-game>.

¹⁷⁸ Jacques Derrida, *The Gift of Death*, Trad. David Willis (London: University of Chicago Press, 1995), 45.

¹⁷⁹ Jean-François Lyotard, *The Inhuman Reflections on Time*, Trad. Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby (Cambridge: Polity Press, 1991), 90.

¹⁸⁰ Mike Kelley, “In Conversation with Thomas McEvilley 1992”, In Simon Marley, *The Sublime* (London: Whitechapel Gallery, 2010), 201-204.

¹⁸¹ Jacques Derrida, *The Gift of Death*, Trad. David Willis (London: University of Chicago Press, 1995), 31.

¹⁸² Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, Trad. Chris Turner (London-New York: Verso, 2013), 42.

¹⁸³ Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, Trad. W. D. Halls (London and New York: Routledge, 2002), 14.

repertório, arquivo e reperformance que revelam que o *gift* e a dívida do *gift*, como sendo o que despolecta o *contra-gift*, é incorporado pela própria comunidade.¹⁸⁴

4.1.3 *Gift* entre gesto, evento, arquivo e reperformance

Para Mauss o *gift*, que significa presente, dádiva, dom, oferta, troca, entre outros, consiste num contrato social (transcultural) assente numa lei da reversibilidade que estabelece a obrigação de retribuir (equivalendo ou superando) o espírito/valor do gesto inaugural. Segundo Mauss, a lógica performativa de *gift* e *contra-gift* (troca) também se associa a actos de rivalidade anunciando que o *gift* pode ser articulado com estratégias de guerra ou com a auto-destruição (*potlach*). Para Mauss, o *hau* – que significa espírito - é o significado do *gift* (espírito da troca) na medida em que é o *hau* que deseja retornar ao ponto de origem e, como tal, é essa espécie de singularidade do espírito na dádiva¹⁸⁵ que move o princípio da dívida ou retorno. Performativamente, se se considerar que o conceito de *gift* se relaciona também com todo um *habitus*¹⁸⁶ - *técnica de corpo* (Mauss) e o associarmos à noção de *memória-étnica*¹⁸⁷ (Leroi-Gourhan) e de *pós-memória*¹⁸⁸ (Hirsh), então, performar o *gift* como “ser-para-a-morte” consistirá já, em relação com as técnicas de corpo, numa reperformance. Como *gestus*¹⁸⁹ isso significa que estas performances de martírio são passíveis de serem citadas e revisitadas tanto na condição *liminar* de Van Gennep (1909) do mártir, como *liminoide* da arte de Turner (1974).

Se o *gift* consistir numa agressão e num sacrifício em nome da comunidade, de onde emerge a figura de herói ou de mártir, o *hau* do *gift* coloca a obrigatoriedade do

¹⁸⁴ Podemos relembrar performances de exceção social como o *gift* de Ghandi cujo protesto pacífico como meio revolucionário convocou a mobilização da Índia. A auto-imulação de Jan Palach em 1969 na praça Wenceslas cuja comunidade se auto-mobilizou para realizar um protesto contra a ocupação comunista, tendo sido monumentalizado como herói. Em relação com Palach podemos reconhecer no gesto de Jan Zajic a relação entre reperformance, o mesmo gesto no mesmo local, e homenagem/ tributo. Outro exemplo consiste na auto-imulação do Tunisino Mohamed Bouazizi que se tornou num *gift* após a valorização da comunidade que assim transformou o desespero em gatilho ou símbolo de protesto, desencadeando a primavera árabe em países como Síria, Líbia, Bahrein, Lémen, entre outros.

¹⁸⁵ Sobre a relação entre “taonga” e “hau” refere; *o taonga ou o seu hau possui uma espécie de individualidade* Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, Trad. W. D. Halls (London and New York: Routledge, 2002), 15.

¹⁸⁶ Marcel Mauss, “Techniques of the Body,” *Economy and Society*, 2, 1 (1973):70-88, http://monoskop.org/images/c/c4/Mauss_Marcel_1935_1973_Techniques_of_the_Body.pdf.

¹⁸⁷ Leroi-Gourhan *apud* Jacques Le Goff, *History and Memory*, Trad. Steven Rendall e Elizabeth Claman (New York: Columbia University Press, 1996), 55.

¹⁸⁸ “Sobre pós-memória e apropriação, Hirsh declara que se trata de memórias de pleno direito. [...] É ser moldado, embora indirectamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão”. Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory,” *Poetics Today*, 29, 1 (2008):104-128, 107, <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>

¹⁸⁹ “Gestus; acções que são elas mesmas emblemáticas das práticas sociais mais amplas”. Carol Martin e Henry Bial, *Brecht Sourcebook* (London and New York: Routledge, 2000), 5.

contra-*gift* também na comunidade, tal acto de excepção dirige-se à história e tende a constituir-se numa forma de herança. Neste contexto, a herança tal como a recepção do *gift* é performativa e, conseqüentemente, é a partir dessa dupla performatividade, em direcção ao Outro como a Si mesmo (sujeito ou comunidade), que evidencia todo um espírito que deve ser reperformado (heroísmo ou martírio). Este ser que se dirige para a memória e que dela retorna através da “pulsão da morte” (Derrida, 1996) da própria comunidade como performance pode também traduzir a *Hauntology* – o que assombra e espectraliza a vida. O que é evidente em *Three Posters* e no exemplo do Líbano? O papel do vídeo-testemunho também é, para a comunidade, esse ensinamento ou documento¹⁹⁰. Performar o *gift* dos homens-bomba é reconhecer a impossibilidade de retorno como retaliação, mas não como herança. É através do sentido de herança e de dever de comunidade que esta pode performar um *contra-gift* igualando ou superando o “primeiro gesto”, reforçando-o ou refazendo-o tanto como repetição de um novo ser-para-a-morte, como a sua rememoração. Cada novo acto de martírio ou de sacrifício é feito em nome da comunidade. Sintetizando, o *hau do gift* migra de signo em signo dirigindo-se e retornando, entre repertório e arquivo, ao *corpus* social que o guarda, transmite, historiza, monumentaliza, testemunha, rememora, celebra e performa.

4.1.4 Contaminações entre o testemunho do actor e do mártir

Three Posters evidencia uma apropriação da história dos mártires. Qual o gesto e qual o testemunho potencial quando um actor se apropria de um documento e o reperforma?

Roken, na sua obra, refere que “performar a história é, obviamente, uma noção híbrida – a criação de uma ponte entre performance e história.”¹⁹¹ Por sua vez, Schneider, reflectindo sobre o conceito e prática de reperformance, afirma que os “artistas exploram a história – a recomposição de restos em e como ao vivo.”¹⁹² De acordo com Carol Martin, “o teatro documental mais provocador, intimista, político, histórico, [...] adopta as mudanças da cultura tecnológica e rompe com a dramaturgia

¹⁹⁰ “O significado original da palavra documento refere docere, relativo a ensinar”. Cristina Freire, *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* (São Paulo: Annablume, 1997), 188.

¹⁹¹ Freddie Roken, *Performing History Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (Iowa: University of Iowa Press, 2000), 7.

¹⁹² Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011), 98.

conservadora e convencional do realismo do século XX.”¹⁹³ Para Foster, o “Impulso Arquivístico da arte significa que os artistas procuram um conhecimento alternativo ou contra-memória”¹⁹⁴. Lepecki, reflectindo sobre a reperformance de obras e documentos da arte, opõe-se a Foster e salienta o carácter de experimentação nessa apropriação: “a vontade de reencenar [...] implica que devemos tratar qualquer obra de arte [...] como um ser um pouco autónomo nos seus planos de composição, expressão e consistência [...]”.¹⁹⁵

Para Roken, a história traduz um referente dramaturgico tornando-se imersiva numa forma de pensar e compreender do teatro. Neste contexto, embora afirme o actor como um *hiperhistoriador*, compreende a peça como um objecto artístico e não histórico. Opondo-se a Roken, Martin em relação a performances como *Three Posters* destaca que a citação e a incorporação de registos, documentos e arquivos visam a enunciação de uma crítica, conectando-se portanto com Foster quando afirma que os artistas “procuram um conhecimento alternativo ou contra-memória” (2004: p.4). A noção de reperformance em Schneider visa reflectir sobre a perfusão entre saber de corpo e acontecimento histórico, nomeadamente, que a noção de reperformance se compreende “através da re-aparição. [...] A performance executa os “actos de sedimentação” e significados espectrais que assombram o material em constante interacção colectiva, na constelação, na transmutação.”¹⁹⁶ Através da ontologia do *hau* em Mauss compreendemos a *hauntology* de Derrida e a noção de reperformance em Schneider. Neste contínuo e através de Derrida podemos estabelecer um arco entre lógica do retorno no âmbito da performance e do arquivo quando refere: “o ser-com espectros seria também, mas não só, uma política da memória, de herança e das gerações [...] sobre herança de fantasmas e gerações de fantasmas [...] quer se encontrem mortos ou ainda por nascer.”¹⁹⁷ Segundo a relação entre mártir e testemunha em Toufic, entre referente mediático da performance ao vivo em Auslander no vídeo-

¹⁹³ Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (London-New York : Palgrave Macmillan, 2010), 1.

¹⁹⁴ Hal Foster, “An Archival Impulse,” *October*, Vol.110 (Autumn, 2004):3-22, 4, <http://www.jstor.org/stable/3397555>.

¹⁹⁵ André Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances,” *Dance Research Journal*, 42, 2 (Winter, 2010):45, http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FDRJ%2FDRJ42_02%2FS0149767700001029a.pdf&code=cd4e2705a5088edc91802b67ab63f032

¹⁹⁶ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011), 102.

¹⁹⁷ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Trad. Peggy Kamuf (New York-London: Routledge Classics, 2006), XVIII.

testemunho de Groys e a relação entre documento como meio de agressão e ensino e a reperformance em Schneider, como mediadores do conhecimento e da memória, podemos questionar qual o efeito e significado quer da circulação destes vídeos quer da sua incorporação?

No testemunho do actor podemos reconhecer que a lógica de revelação do objecto anuncia a dupla condição do enunciado. Primeiro, convocando Phelan em *Unmarked: the Politics of Performance* (1993), “a prova documental de uma performance funciona como um [...] incitamento à memória para se tornar presente.”¹⁹⁸ Segundo, sobre a relação entre tal objecto e “a viragem performativa no arquivo”, Cook e Schwartz confirmam que o arquivo “continua a reformular, reinterpretar e reinventar o arquivo. Tal performance de arquivo representa o poder sobre a memória. [...] O arquivista é um actor e não um guardião; um performer e não um zelador.”¹⁹⁹ Para Schneider os “materiais em arquivo também consideram a sua (re)encenação.”²⁰⁰ Sobre a relação entre performance e vídeo. Elwes, sobre a vídeo-arte, refere que “estas vídeo-performances ao vivo combinam o papel de vídeo como um dispositivo de gravação com a sua participação resultando numa componente essencial da obra de arte.”²⁰¹ Pavis, sobre a reversibilidade de teatro para arquivo e de arquivo para teatro, parece assimilar essa dupla compreensão de revelação do objecto e quanto à relação entre memória e encenação refere que “os rastros não são puras citações [...] são substituições de seu lugar de origem, de sua identidade, de sua presença.”²⁰² Ainda sobre a questão da reperformance, Lyotard afirma que a “referência narrativa parece pertencer ao passado, mas, na realidade, destina-se sempre ao contemporâneo com acto de recitação: [...] o espaço entre “eu ouvi” e “tu vais ouvir”.”²⁰³

¹⁹⁸ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1993), 146.

¹⁹⁹ Terry Cook e Joan M. Schwartz, “Archives, Records and Power: From (Postmemory) Theory to (Archival) Performance,” *Archival Science*, 2 (2002):171-185, 181 e 183, <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/cook.pdf>.

²⁰⁰ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011), 108.

²⁰¹ Catherine Elwes, *Video-Art: A Guided Tour* (London-New York: Palgrave Macmillan, 2005), 10.

²⁰² Patrice Pavis, *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*, Trad. Nanci Fernandes (São Paulo: Editora Perspectiva, 2010), 206.

²⁰³ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Tad. Geoff Bennington e Brian Massumi (Manchester University Press, 1979),22.

Derrida afirma que “cada cultura tem os seus fantasmas e a sua espectralidade é condicionada pela tecnologia.”²⁰⁴ Barthes destaca que a noção de *punctum* está na própria imagem: “o punctum faz sair o fantasma [...] toda a fotografia é um certificado de presença. [...] Nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado.”²⁰⁵ Recuperando Powell e Shaffer, ambos declaram que “*haunting* imagina que a performance continue a produzir sistemas, lugares e modos de investigação crítica sem nunca desaparecer.”²⁰⁶ Não será também este o objectivo que o mártir performa quando seleciona o vídeo e nele realiza o seu testemunho? Sobre a circulação da imagem, Baudrillard afirma que “o Kula é um ciclo de gifts que levam um aumento de valor se eles foram emitidos ou recepcionados mais vezes.”²⁰⁷ Afirma ainda que “aqui não há mais troca como tal; encontram-se numa circulação pura de reacções em cadeia através das redes. É uma definição completamente nova de valor, uma centrifugação pura de valor ligada à velocidade pura e à multiplicação das trocas”.²⁰⁸ Entre a herança do sagrado e o mito do herói, o mártir é um “corpo em trânsito”, “em espera”, e é na identidade incorporada que o retorno a um corpo pressupõe o “reaparecer” performativo, consumindo esse corpo que o performa. A “hiperespectralidade” do *gift* enquanto “reação em cadeia” através dos corpos revela que a lógica do mártir assenta em reperformances que performam novamente uma “primeira e última vez” o “ser para a morte” produzindo entre o real e o vídeo um ciclo ilimitado de novos retornos. O vídeo enquanto objecto de arquivo evidencia o óbvio: o mártir pós-morte continua a assinar a promessa da morte. Nesta herança documental, o mártir como objecto declara “eu (continuo) vivo”. Simultaneamente, hospedeiro e parasita, esse “Eu vivo” dentro do dispositivo teatral postula “Eu sou [ele é] o mártir”. Através de Schneider, o centro da reperformance consiste nessa “reparição”, nessa relação síncope entre o “aqui e agora” e o “tempo múltiplo” tendo, como “significados espectrais”, o reaparecimento do espectro do mártir através do/desse encontro “ao vivo”.

²⁰⁴ Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Trad. Jeff Fort, ed. Gerhard Richter (California: Stanford University Press, 2010), 78.

²⁰⁵ Roland Barthes, *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*, Trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 2012), 67 e 98.

²⁰⁶ Benjamin Powell and Tracy Stephenson Shaffer, “On the Hauntology of Performance Studies,” *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, nº. 1 (April 2009), 2, <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf>.

²⁰⁷ Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, ed. Sylvère Lotringer, Trad. Ames Hodges (Los Angeles: n.p, 2005), 159-60.

²⁰⁸ *ibidem*. 159.

Em *Three Posters* reconhecemos que é através do “corpo intermédio”²⁰⁹ como “corpo performativo” que Mroué performa o *gestus* social do mártir. Performar o arquivo significa transformá-lo em texto para cena e, como materialidade cénica, indicar um novo evento. A *mimésis* artística como parasita dessa estrutura da verdade e da história, como hospedeiro do real e da ficção, possibilita compreender o reaparecimento enquanto diferença e repetição. A repetição não se encontra somente associada ao ensaio teatral, mas também à mudança de identidade, associando-se, portanto, à diferença do sujeito, à repetição e espectralização comunitária dessa assinatura “Eu sou o mártir”. Neste contexto, o retrato do guerreiro também é um retrato social na medida em que o seu gesto, tal como o vídeo e o seu nome resultam do espaço de reconhecimento e admissão da sociedade, não surge do vazio comunitário, antes pelo contrário, ele activa a identificação da comunidade do qual o nome emerge. “Eu sou o mártir” é o que afirma e promete a repetição contínua, quer da imagem, quer da performance. Esta transferência do real para uma peça performativa revela que entre documento e cena o testemunho do mártir retorna como inspiração, como espectro, à espera do reaparecimento; ou entre “duas mortes” – testemunho e novo mártir -, ou entre “duas vidas” – documento e reperformance. Segundo este enquadramento, o vídeo-testemunho dos mártires em *Three Posters* tanto se encontra entre “duas mortes” como entre “duas vidas”.

4.1.5 (Des)Montagem

Three Posters coloca um documento vídeo a ser analisado segundo a perspectiva do teatro. Tendo como referente a recepção teatral como uma componente importante no que respeita à literacia visual presente no documento, passando a ser visual, narrativa e performativa, pode-se afirmar que *Three Posters* desafia-nos a compreender que a verdade na “existência” destes documentos, não depende unicamente da sua precisão factual mas das suas múltiplas interpretações. Tal relação dá a conhecer camadas performativas e narrativas relativas à sua construção destacando na relação entre dispositivo, percepção e significação, a encenação e edição da representação como significado. Este gesto questiona, portanto, uma significação original, perturbando a pretensa auto-evidência e modo de percepção dos factos.

²⁰⁹ O corpo intermédio remete para um corpo de recorrências do actor que já não é mas ainda é o corpo social e que ainda não é mas já é o da personagem.

Three Posters convoca o dispositivo vídeo como construção do *theatron* da memória. Neste contexto, a remediação teatral do documento (Bolter e Grusin: 2000) situará *Three Posters* na rememoração documental e performativa do passado. Toufic, reflectindo sobre a tensão entre memória e esquecimento, afirma que “no Líbano a amnésia é direcionada principalmente para o passado recente, traumático, especificamente para a extensa guerra civil e para as duas invasões Israelitas.”²¹⁰ Em *Over Sensitivity*, Toufic retrata o Líbano na experiência de ocupação israelita do território palestino: “durante a reocupação Israelita da Faixa de Gaza no final de Março de 2002, forças militares Israelitas destruíram ou apreenderam computadores, livros, gravações de áudio, vídeos, arquivos e registos institucionais alojados em muitos recursos culturais Palestinos.”²¹¹

Sobre a representação da história o que *Three Posters* torna manifesto no processo de *assemblage* vídeo-performativo é a relação entre o processo narrativo e de montagem articulando teatro, média, arquivo e história, tornando-os também forma e meio performativo. Na sua dupla inscrição referencial, a da experimentação artística e a sua relação temática com a guerra civil e da guerra com Israel, a arte torna evidente, por um lado, o processo de conservação e inscrição da própria história como montagem e comunicação ideológica. Por outro lado, contrariamente ao modo de um teatro político ou documental, *Three Posters* não concretiza nem a cena, nem esses documentos ao serviço nem de uma crítica ao poder ou contra-poder que esvazia o didactismo teatral, nem propõe uma verdade alternativa ou unificada como sentido. Ainda assim, Mroué afirma que *Three Posters* consiste numa “obra de arte que crítica a verdade, transmite a verdade e, simultaneamente, se constitui como fabricação da verdade.”²¹² Como compreender esta afirmação em, como e pela arte?

O processo de transformação de um documento em referente, texto e matéria enaltece a apresentação da representação da verdade e da realidade. Tal movimento expõe a representação de um modo de pensar (do sujeito) e de linguagem (objecto), consequentemente, expõe a Verdade como construção e neste um conflito: a Verdade opõe-se à subjectividade e pluralidade da representação na mesma medida em que a representação se opõe a um sentido único. Nesta evidência a representação revê o

²¹⁰ Jalal Toufic, *Underserving Lebanon*. (n.p.: Forthcoming Books 2007), 10.

²¹¹ Jalal Toufic, *Over Sensitivity* (n.p.: Forthcoming Books, 2009), .58.

²¹² Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (London-New York : Palgrave Macmillan, 2010), 152.

próprio processo de representação, revendo a Verdade através e como mediação. Se a performance documental traz à cena a performance da memória, conotando-se com o arquivo e a história do Líbano, e se à cena lhe assiste uma linguagem pós-moderna tal significa que *Three Posters* não performa exclusivamente a memória *per se*, mas em relação e através dela problematiza sobre o próprio processo de memória na performance e, conseqüentemente, usa o mártir e a história do Líbano para falar de si enquanto arte. Demonstrar a experiência política segundo os modos de construção teatral significa que Mroué e Khoury colocam o teatro dentro da apropriação política e não o inverso. Somente se se reconhecer este gesto, em que o mártir/política instrumentalizam o teatro adequando-o aos seus modos de construção da percepção e representação, distintos e ainda assim ressonantes no teatro, é que se poderá compreender a política da representação. A política da representação manifesta uma relação entre história do corpo e os modos de dizer e mostrar do teatro e do arquivo colocando-os em relação como contra-documento, não da história, mas do teatro. Se a arte fala sobre si, então ela apresenta um nível de consciência sobre o seu próprio processo de construção narrativa, logo, é através desta consciência auto-crítica que a arte, necessariamente, pode performar uma crítica política e da história, pois estes meios são dialógicos com a política de representação teatral.

Esta perspectiva remete-nos para o meta-teatro. O meta-teatro permite desafiar ou revelar os equívocos, limites e códigos dominantes da própria arte. Na oposição crítica entre performance e representação destacam-se não somente os artificialismos construtivos e ideológicos da representação e do dispositivo teatral pela performance, dissecando o teatro, como, em sentido inverso, a representação demonstra os artificialismos da autenticidade e naturalidade desse corpo em si-mesmo, revelando a performance também como uma construção, sendo portanto uma variação, mas pertencendo ainda à lógica da representação/mediação. A apropriação performativa do mártir, num contexto de representação, permite revelar o mártir, como o mártir permite revelar o actor. Se *Three Posters* usa o tema para reflectir sobre si e se é através da auto-crítica que se pode reconhecer a política da representação, então encontra-se no dispositivo teatral a evidência de que o mártir, o político e o uso de dispositivos mediáticos, como o vídeo, visam, através do ensaio e da encenação, o controlo dos signos que, como gesto ou imagem, procuram construir uma narrativa predeterminada a um público.

Qual a dimensão crítica de *Three Posters* através do teatro? Numa análise aos vários papéis é possível destacar que a ficção política precisa de criar heróis/mártires que, em nome da *causa pública*, possam exigir sacrifício, estrangulamento social e terrorismo psicológico para manter a soberania; que a ficção do mártir, como “corpo dócil” (Foucault 1975), consiste no seu gesto, resultante da auto-determinação, e que a sua morte é significativa; finalmente, que a ficção da arte reside na desconstrução crítica que a desimplique desses sistemas de representação política, que possa reescrever a história e, por último, que ao desarmar o pensamento, “desarme bombas-humanas”. A sequência cénica de vídeo-testemunhos como matéria de/em cena, culminando na entrevista de Mroué a Ellias Atallah (Membro do Conselho Nacional do Partido Comunista e um dos Líderes da Frente de Resistência Nacional do Líbano) para *Three Posters*, não visa somente afirmar o mártir como actor, mas também que o significado de tal condição afirma a instrumentalização política do mártir e, através dela, ou por trás dele, a ficção *liminar* da soberania. O padrão ou o que é comum ao teatro, martírio e política é, precisamente, a relação entre incorporação e encenação, testemunho e testemunha como meios de representação e apresentação de controlo do significado. É neste sentido, que se pode afirmar que *Three Posters* consiste numa “obra de arte que critica a verdade, transmite a verdade e, simultaneamente, se constitui como “fabricação da verdade”.”²¹³

Em suma, o mártir enquanto ideia, imagética e prática, postula já por si uma reperformance sendo o vídeo um dos referentes desse intertexto. Se a relação entre cena, meio e testemunho, enquanto manifesto do mártir, visa articular a experiência do sublime ao retrato do guerreiro, a reperformance através do vídeo como teatro, entre dispositivo discursivo e de memória, compreende tal relação como texto e nele demonstra a tentativa de controlo da relação entre cena, signo e discurso. O vídeo como meio de edição, reprodução, disseminação e armazenamento tem sido compreendido, tanto pela arte como pelo terrorismo, como meio de expressão e arquivo e é neste contexto que a arte investiga tácticas que o mártir incorpora. Em *Three Posters*, a “existência específica” enquanto vídeo-retrato do guerreiro permite compreender os gestos artísticos contemporâneos como sendo simultaneamente objectos, eventos e performances relacionais. Se as vídeo-performances do corpo-bomba enquanto *corpus* comunicante remetem para uma afirmação política, a política da arte desconstrói e

²¹³ Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (London-New York : Palgrave Macmillan, 2010), 152.

questiona a sua transparência e modo de presença mediática, também enquanto construção histórica, modo de linguagem e memória na contemporaneidade, sublinhando ao nível da relação entre referente, forma, sentido, evento e objecto do real uma performance sobre a percepção da memória e memória da percepção. Por outras palavras, *Three Posters* implica uma contaminação considerada como sendo histórica, de compreensão histórica e de repensar o modo segundo o qual podemos adquirir um conhecimento do passado através da evidência dialógica entre encenação do retrato e testemunha que o teatro, o martírio, a política, média, arquivo e história partilham entre si. Neste âmbito, a arte como parasita, como evidência da representação em relação com a história, serve para desafiar suposições implícitas nas declarações históricas.

Performar um *gift* supõe sempre uma reperformance singular. O que está em causa na complementaridade entre repertório e arquivo consiste no reconhecimento de dois modos de modelar a identidade e como nós, enquanto sujeitos, herdeiros, hospedeiros e produtores nos reconhecemos, re-interpretamos, re-inscrevemos e reperformamos essa memória e história. Repertório e arquivo evidenciam que a noção de herança não é passiva, mas performativa, agindo sobre, em direcção e a partir dos corpos. Na perspectiva das relações entre evento, documento, arquivo e teatro, o vídeo-retrato do guerreiro revela-se entre a promessa do “mártir vivo” e o seu ‘eterno retorno’ nessa condição de “mártir vivo pós-morte”. O eixo da possibilidade é precisamente a do trânsito espectral “entre duas mortes” e “duas vidas”, isto é, o eixo comum à reperformance e *Hauntology* que, conseqüentemente, permite reconhecer os lugares nos quais arte, política, mártir, *gift*, média, arquivo, história, herança e reperformance, performam ligações entre si.

CONCLUSÃO

Na breve análise sobre o terrorismo e as performances artísticas dos *Surveillance Camera Players* e de *Three Posters* ou de artistas como Alyson Wyper e Hasan Elahi procurei defender que cada um destes projectos de arte apresenta questões que podem contribuir para a reflexão tanto da arte como de terrorismo. Destaquei, nomeadamente, modos de reencenar dispositivos e de reperformar tácticas, criando acções e narrativas que interpretam e performam o terrorismo dentro de um modo de experimentar e reflectir da e sobre arte. A reperformance do terrorismo, como dialéctica de poder e contra-poder, contextualizou os modos como estes poderes operam. Reperformar os modos de relação com os média, enquanto táctica artística, significa que a reperformance compreende um espaço de experimentação e de auto-reflexão, conotando-se, portanto, com a lógica de meta-teatro ou de *myse-en-abîme*. Artisticamente, o meta-teatro move-se para o campo da linguagem colocando a ênfase no próprio testemunho da forma performada (*myse-en-abîme*) que se torna assim, enquanto tema e modo performativo, em sentido próprio.

O conceito de *sousveillance* revelou que a lógica de *mise-en-abîme* coloca a ênfase na “díade”²¹⁴ (Foucault) entre o regime de visibilidade do teatro e o da atenção da governabilidade. É nesta perspectiva que o teatro inverte o objecto de atenção – aquele que vê sem ser visto – e, através da incorporação, limita o espaço no qual as acções são encenadas e performadas e as narrativas se organizam e reperformam relacionando televisão, cena e espectador passivo. O objectivo deste modo teatral consiste em afirmar a tensão entre esses dispositivos e regimes de formação, transformação e significação sobre o corpo. É esse corpo que o teatro e o poder treina, disciplina, modela e controla através da relação entre significação e observação. Como modo de ver cultural e socialmente definido, afirmei que estas criações convocam a interpretação e auto-reflexão do público. É neste enquadramento, através do arco do teatro com outros dispositivos de captura e representação, re-encenando-os, que defendo que o teatro como ferramenta de análise retira, através do regime de observação, esses eventos e imagens dessa condição auto-evidente. Afirmer as mediações e colocar estes

²¹⁴ “O panóptico é uma máquina de dissociar o ver/ser visto (...) entre ser totalmente visto sem nunca ver e ver sem nunca ser visto. É um dispositivo importante pois automatiza e desindividualiza o poder. O poder tem o seu princípio não tanto numa pessoa mas numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares; num arranjo cujos mecanismos internos produzem a relação em que os actores (ênfase pessoal) se encontram presos”. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Trad. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1995), 202.

eventos no espaço vivo do teatro oferece um tempo e um modo de relação privilegiado capaz de despoletar não a desconstrução por si, mas a convocação da interpretação e reflexão crítica do seu público. Embora o teatro afirme que os papéis se encontram definidos, ele oferece a possibilidade de um contramovimento, evidenciando algo que não foi totalmente interpretado²¹⁵. Criticamente, em relação com o panóptico, o espectador só tem que saber que ele é, simultaneamente, o olhar que captura como dispositivo em si, que julga como um juiz, que modela como um carcereiro e que o seu silêncio como espectador é, enquanto cidadão, tanto a condição que permite estas políticas, como o olhar, a voz e o gesto que as submete contra si e, simultaneamente, o torna mártir, vítima e testemunha de tais representações e dispositivos de governabilidade e contra-poder. O teatro restabelece assim o poder de interpretação que estes dispositivos retiram quando operam noutros contextos e, ao fazê-lo, o teatro não enfatiza somente a construção de dispositivos, papéis, funções, processos, entre outras, postulando e desconstruindo os modos de organização efectiva e simbólica de narrativas e a sua significação, como questiona o que representam, como nos representam, onde é que eles nos colocam nesse regime de representação e de que forma nos relacionamos com eles, quer os incorporemos, questionemos ou ignoremos. Nesta medida, o teatro actua nos e sobre os modos de ver e de instrumentalizar a visão, o corpo e a narrativa ao nível da significação.

É sobre a compreensão das relações, clarificando e obscurecendo os regimes de visibilidade da significação através da transparência ou opacidade do teatro, enquanto meio e dispositivo disciplinado através da mediação (Bolter e Grusin: 2000) de vários regimes de atenção, que reconhecemos que o teatro é um meio cuja tradição retrata, bem como incorpora, tácticas/repertórios associados a vários (con)textos. Isso significa que, sobre o mártir e a política da tortura através do teatro, podemos concluir que os seus eventos têm autor, guião, ensaio, papéis definidos, saber performativo, estrutura de produção, assinatura e comunidade de interpretação local e uma comunidade de interpretação global. Constituindo um saber e uma herança a ser reperformada e neste gesto uma agressão, um aviso, um modo de condicionamento através da estratégia do

²¹⁵ “A eficácia do poder, a sua força limitadora, passa, de certa forma, para o outro lado – para o lado da superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, assume a responsabilidade, as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si; inscreve em si a relação de poder na qual desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio da sua própria sujeição”. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Trad. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1995), 202/3.

terror. Na lógica do poder, os mártires, em particular, parecem ser um caso paradigmático e ideal de qualquer dispositivo de soberania na medida em que, somente um corpo verdadeiramente dócil (Foucault 1975), funcional e totalmente submetido a uma ideologia de poder, seja política, religiosa ou filosófica, é que se pode constituir como meio para sua realização, dando a insubstituibilidade da vida em nome de algo sem corpo. O mártir associa a morte a um sentido, motivo pelo qual o seu gesto visa inspirar e dirigir-se, antes de mais, ao reconhecimento da própria comunidade. O “ser para a morte” torna-se numa afirmação de ego e, conseqüentemente, torna-se necessário inscrevê-lo no espaço público, seja como agressão, seja através do testemunho/manifesto. Em relação à agressão, a morte deve ser espectacular para, mais do que lembrada, não seja esquecida. Essa espectacularidade resulta da incorporação táctica dos média que tanto permite atingir a imagem do terror, como inspirar novos mártires e permitir a rememoração no seio da sua comunidade, motivo pelo qual a mediação é simultaneamente um testemunho e um manifesto.

Neste sentido, todos os heróis precisam de vítimas e de testemunhas. Todas as vítimas e testemunhas precisam do poder. Todo o poder precisa de agressões externas e marginalidade interna e que ambos produzam vítimas e testemunhas para que possa instituir o reforço do poder e da comunidade. Todo o poder precisa dos seus heróis, vítimas, testemunhas e que o sistema de auto-representação seja descentrado, articulando não somente o progresso das suas instituições (saber, memória e identidade), como o agenciamento público. Em última análise, qualquer regime de auto-determinação deve-se tornar indiscernível e ressonante no próprio modo de pensamento, comportamento e representação dos papéis úteis a esse poder, sejam estes sistémicos e éticos, sejam estes revolucionários. É neste contexto que médicos e psicólogos se tornaram condição *sine qua non* da tortura criando técnicas, julgando índices de dor e de sofrimento físico e mental, vigiando, modelando, explicando e aplicando a tortura como regime ético²¹⁶ em nome da segurança da nação.²¹⁷ A política da tortura afirma assim a relação ideal entre biopolítica, biopoder e conhecimento, na medida em que se reconhece em *Procedimento Padrão* (combinação de métodos de indução de stress

²¹⁶ “Se a produção de dor cria um bem maior para um número maior de pessoas, então [a tortura] é totalmente ética” *Doctors of the Dark Side Trailer: a Documentary Film by Martha Davis*, YouTube, 2:28, enviado por “DocsOfDarkside”, 29/07/2011, https://www.youtube.com/watch?v=c1-i5b_YpN4

²¹⁷ Colin Finnegan, “Doctors of the Dark Side provokes professional responsibility debate,” *The Georgetown Law Weekly* (October 31, 2011), <http://www.gulawweekly.org/features/2011/10/31/doctors-of-the-dark-side-provokes-professional-responsibilit.html>.

físico e psicológico extremos) referente a Abu Ghraib e Guantánamo, na relação liminar entre limite do corpo e manutenção da vida, a lei íntima sobre o que significa a construção ideal de um saber incorporado. Foi neste contexto que convoquei a “sociedade de controlo” (Deleuze 1990) afirmando o enquadramento autoritário da democracia (Badiou 2005).

Embora a arte não vise a definição de terrorismo, através do regime experiencial, a arte coloca-o em relação com contextos político-culturais que o despoletam, significam e o (in)formam. Neste trabalho compreendeu-se que o terrorismo é um crime que pode ser realizado por um Estado, por uma Agência de Inteligência, por um sujeito/célula ao serviço do radicalismo político, religioso, como um meio e associado ao benefício, directo ou indirecto, a um Estado ou conjunto de Estados. Importa então questionar se a indefinição de terrorismo não resultará de uma história geopolítica quase toda ela terrorista nos termos da sua definição? Como facto, o terrorismo no Ocidente não visa constituir um poder e, conseqüentemente, este não ameaça nem a soberania, nem a democracia, ele protagoniza, isso sim, uma agressão. É na consequência dessa agressão que as Democracias debatem medidas de excepção e de segurança. Questionei se as democracias não correrão o risco de se cruzar com o terrorismo nas próprias medidas que adoptam para a evitar? Como facto, a democracia assombra-se através do processo democrático. Artisticamente, o que realmente se encontrou a ser performado foi esse regime de controlo, de encenação da atenção e a sua performatividade associada à compreensão de modos de assalto e esvaziamento da própria ideia de liberdade, de privacidade, de segurança, de representação política, associando o dispositivo a toda uma força interinstitucional oculta por trás dos dispositivos, ou hipervisível como modo de desaparecimento nos gestos de cidadãos. Investidos como heróis ou terroristas os seus papéis esbatem-se, mudando unicamente a perspectiva de quem cria a narrativa, porquê e com que fins e que tal estatuto se encontra dependente não do regime de acção mas de representação no espaço geopolítico.

Por último, a elasticidade do teatro revela que, apesar de todas as mudanças de modo, seja de contexto, seja tecnológicas, seja performativas, a sua estrutura primária, a existência de um espaço de acção e um público, seja este ao vivo ou mediado, continua a redefinir a própria ideia de teatro sem que tais migrações, desconstruções, críticas e reconfigurações anulem a sua identidade. Se a arte “investiga tácticas” e essas “existências específicas” enquanto criação e guerrilha documental, então a arte, como

lugar de experimentação, análise, reflexão e acesso a múltiplas narrativas e modos de percepção e construção, revela ser, precisamente ao nível das relações entre símbolo e significado, o meio privilegiado para desconstruir as representações de poder e de terrorismo nas suas tentativas de fixar esquemas de significação que restringem a interpretação e o desenvolvimento de um pensamento pessoal. É na consciência desse processo que o teatro adquire a capacidade de significar dentro do papel identitário do teatro e é através dessa consciência feita gesto que a arte incorpora e se relaciona com o regime de representação do terrorismo.

Bibliografia

1. Recursos impressos

1.1.Livros

- Agamben, Giorgio. *The signature of all things: On method*. Trad. Luca D'Isanto e Kevin Attell. New York: Zone Books, 2009.
- Agamben, Giorgio. *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Second Edition. London-New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Badiou, Alain. *Metapolitics*. Trad. Jason Barker. London-New York: Verso, 2005.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2012.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Manuela Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil*. Trad. James Benedict. London-New York: Verso, 1993.
- _____. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Ed. Sylvère Lotringer. Trad. Ames Hodges. Los Angeles: n.p, 2005.
- _____. *The Spirit of Terrorism*. Trad. Chris Turner. London-New York: Verso, 2013.
- Bennet, Colin J.. *The Privacy Advocates: Resisting the Spread of Surveillance*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Bolter, Jay David e Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Borradori, Giovanna. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Coulter-Smith, Graham e Maurice Owen. *Art in the Age of Terrorism*. London: Paul Holbert Publishing, 2005.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steve Randall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Pref. José Gil. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Trad. Eric Prenowitz. London: University of Chicago Press, 1996.
- _____. *The Gift of Death*. Trad. David Willis. London: University of Chicago Press, 1995.
- _____. *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trad. Peggy Kamuf. New York-London: Routledge Classics, 2006.
- _____. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Trad. Jeff Fort. Ed. Gerhard Richter. California: Stanford University Press, 2010.
- Eco, Umberto. *A Definição da Arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2000.
- Elwes, Catherine. *Video-Art: A Guided Tour*. London-New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Freire, Cristina. *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- Giannachi, Gabriella. *The Politics of New Media Theatre: Life*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2007.
- Govan, Emma, Elen Nicholson e Katie Normington. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York: Routledge, 2007.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Hodges, Adam. *The "War on Terror" Narrative: Discourse and Intertextuality in the Construction and Contestation of Sociopolitical Reality*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Jones, Amelia e Andrew Stephenson. *Performing the Body: Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.

- Le Goff, Jacques. *History and Memory*. Trad. Steven Rendall e Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1996.
- Leo, Jeffrey R. Di e Uppinder Mehan. *Terror, Theory and the Humanities*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.
- Lichte, Erika Ficher. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.
- Lyotard, Jean-François. *The Inhuman Reflections on Time*. Trad. Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press, 1991.
- _____. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Tad. Geoff Bennington e Brian Massumi. Manchester University Press, 1979.
- Marley, Simon. *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery, 2010.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London-New York : Palgrave Macmilan, 2010.
- Martin, Carol e Henry Bial. *Brecht Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2000.
- Mauss, Marcel. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Trad. W. D. Halls. London and New York: Routledge, 2002.
- Paglen, Trevor. *I Could Tell You But Then Would Be Destroyed By Me: Emblems form the Pentagon's Black World*. New York: Melville House Publishing, 2008.
- Pavis, Patrice. *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1993.
- Ribeiro, José da Silva e Sérgio Bairon. *Antropologia Visual e Hipermedia*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- Roken, Freddie. *Performing History Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Ed. Sara Brady. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.

- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.
- Shaviro, Steven. *Connected, or What it Means to Live in the Network Society*. Vol. 9, Electronic Mediations. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003.
- Taylor, Diana. *Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Toufic, Jalal. *Over Sensitivity*. n.p.:Forthcoming Books, 2009.
- _____. *Underserving Lebanon*. n.p.: Forthcoming Books 2007.
- _____. *Āshurā: This Blood Spilled in My Veins*. Lebanon: Doris Duke Foundation for Islamic Art, 2005.
- Vieira, Jorge Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. Uma Visão a partir da Complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- Virilio, Paul. *Guerra e Cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. n.p.: Editora Página Aberta Ltda., 1993.
- _____. *Art and Fear*. Trad. Julie Rose. London-New York: Continuum, 2003.
- Whittaker, David. *Terrorism: Understanding the Global Threat*. n.p.: Pearson Education Limited, 2007.
- Zizek, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

2. Recursos electrónicos e multimédia

2.1. Livros em linha

- Agamben, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaio*s. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Coord. Vladir Prigol. Chapecó: Argos, 2009.
- <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

- Austin, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Great Britain: Oxford University Press, 1962. <http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/rhe321/Austin-How-To-Do-Things.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Bartholomees Jr., J. Boone. *U.S. Army War College Guide to National Security Policy*. 2nd ed. [n.p.]:[n.p.], 2006. <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pdf/PUB708.pdf>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- Binder, Werner. *Ritual Dynamics of Torture: The Performance of Violence and Humiliation at the Abu Ghraib Prison*. Volume III, Section I. *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*. Wiesbaden: Harrassowitz, December 2010. p. 75-104. https://www.academia.edu/577378/Ritual_Dynamics_of_Torture_The_Performance_of_Violence_and_Humiliation_at_the_Abu_Ghraib_Prison. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction Culture as Screenplay: How art reprograms the world*. Trad. Jeanine Herman. Ed. Caroline Schneider. New York: Lukas & Sternberg, 2002-2005. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *What is Philosophy*. Trad. Hugh Tomlinson e Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994. http://nfk.be/CUDI/levinas-2009-2010/deleuze-3207_what_is_philosophy.pdf%20%28fenomenologie%20van%20schilderkunst%29.pdf. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- _____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. <http://projectlamar.com/media/A-Thousand-Plateaus.pdf>. (Consult. em 29 de Maio de 2015)
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Trad. Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard College, 1989. http://monoskop.org/images/6/6b/Eco_Umberto_The_Open_Work.pdf. (Consult. em 29 de Maio de 2015)
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Filipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>.

(Consult. em 30 de Maio de 2015)

_____. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1995.

<https://zulfahmed.files.wordpress.com/2013/12/disciplineandpunish.pdf>.

(Consult. em 29 de Maio de 2015)

Harram, Faris and Abdulmohsin Saleh. *Iraq 360°: Views on a Journey from Baghdad to Damascus, Ankara, Istanbul, Cairo and Beirut*. Berlin: Friedrich Ebert Foundation, 2007. <http://library.fes.de/pdf-files/iez/05694-en.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Hawk, David. *The Hidden Gulag: The Live and Voices of “Those who are Sent to Mountains”*: Exposing North Korea’s Vast System of Lawless Imprisonment. United States: Committee for Human Rights in North Korea, 2012.

http://www.hrnk.org/uploads/pdfs/HRNK_HiddenGulag2_Web_5-18.pdf.

(Consult. em 20 de Abril de 2015.)

Joreige, Lamia. *Under-Writing Beirut: Mathaf*. Beirut: Impremerie Khawan, 2013.

http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/UnderWriting_book_low_eng.pdf.

(Consult. em 28 de Maio de 2015)

Marighella, Carlos. *Manual do Guerrilheiro Urbano*. [n.p.]: Sabotagem, 1969.

<http://www.anarquismo.com.br/wp-content/uploads/2013/07/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Sekula, Allan. *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

http://monoskop.org/images/b/b9/Sekula_Allan_Photography_Against_the_Grain_Essays_and_Photoworks_1973-1983.pdf. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

Serres, Michel. *The Parasite*. Trad. Lawrence R. Schehr. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982. <https://seanstorm.files.wordpress.com/2011/11/serres-the-parasite.pdf>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

Sontague, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, LLC, 2005.

<http://art.buffalo.edu/coursenotes/art314/sontag.pdf>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

United Nations Office on Drugs and Crime. *The Use of Internet for Terrorist Purposes*.
New York: United Nations, 2012.
http://www.unodc.org/documents/frontpage/Use_of_Internet_for_Terrorist_Purposes.pdf. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

Capítulos de livros em linha

“Structures, Work Programmes and the Trevi "acquis".” In *Key Texts on Justice and Home Affairs in the European Union 1976-1993*, ed. Tony Bunyan, 9-31.
London: Statewatch, 1997.
<http://www.statewatch.org/semDOC/assets/files/keytexts/ktch1.pdf>. (Consult. em 19 de Abril de 2015)

2.2. Artigos incluídos em revistas e periódicos em linha

Benjamim, Mark. “A Timeline to Bush Government Torture.” *Salon* (June 18, 2008).
<http://www.salon.com/2008/06/18/interrogation/>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Breesheeth, Haim. “Projecting Trauma War Photography and The Public Sphere.” *Third Text*, vol. 20, Issue 1 (January 2006):57-71.
https://www.academia.edu/1275359/Projecting_Trauma_War_Photography_and_the_Public_Sphere. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Cheney, Alexandra. “New Exhibit Aims to Turn Drone Warfare Into Art.” *The Wall Street Journal* (May 30, 2013). <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/05/30/new-exhibit-aims-to-turn-drone-warfare-into-art/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Cook, Terry e Joan M. Schwartz. “Archives, Records and Power: From (Postmemory) Theory to (Archival) Performance.” *Archival Science*, 2 (2002):171-185.
<https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/cook.pdf>. (Consult. em 30 de Maio de 2015)

_____. “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts.” *Archival Science*, 1 (2001):3-24.
<http://www.polonistyka.uj.edu.pl/documents/41623/111f093d-a2af-4fc6-8f9a-e193d85712a5>. (Consult. em 30 de Maio de 2015)

- Elahi, Hasan. "You Want to Track Me? Here You GO, F.B.I." *The New York Times* (Oct. 29, 2011). http://www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/giving-the-fbi-what-it-wants.html?pagewanted=all&_r=0. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Finnegan, Colin. "Doctors of the Dark Side provokes professional responsibility debate." *The Georgetown Law Weekly* (October 31, 2011). <http://www.gulawweekly.org/features/2011/10/31/doctors-of-the-dark-side-provokes-professional-responsibilit.html>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October*, Vol.110 (Autumn, 2004):3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)
- Greenwal, Glenn. "The Top Secret rules that allow to US data without a warrant." *The Guardian* (20 June 2013). <http://www.theguardian.com/world/2013/jun/20/fisa-court-nsa-without-warrant>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- _____. "Revealed: How US and UK Spy Agencies Defeat Internet Privacy and Security." *The Guardian* (September 5, 2013). <http://www.theguardian.com/world/2013/sep/05/nsa-gchq-encryption-codes-security>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, 29, 1 (2008):104-128. <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf> (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Jarrar, Khaled. "Through the Barricades." *Harper's BAZAAR ART* (July-August 2013). http://images.exhibite.com/www_ayyamgallery_com/KHALED_JARRAR1.pdf. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Jornal de Notícias. "CIA e MI6 Souberam antes da Guerra que Iraque não tinha armas de destruição maciça." *Jornal de Notícias* (18/03/2013). http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=3114872&page=-1. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Laqueur, Walter. "Postmodern Terrorism: New Rules for an Old Game." *Foreign Affairs* (September/October, 1996).

- <http://www.foreignaffairs.com/articles/52432/walter-laqueur/postmodern-terrorism-new-rules-for-an-old-game>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Lepecki, André. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.” *Dance Research Journal*, 42, 2 (Winter, 2010):28-48.
http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FDRJ%2FDRJ42_02%2FS014976770001029a.pdf&code=cd4e2705a5088edc91802b67ab63f032.
(Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Lewis, Neil A. “U.S. Eroding Inmates’ Trust at Cuba Base, Lawyers Say.” *The New York Times* (March 8, 2005). <http://www.nytimes.com/2005/03/08/politics/us-eroding-inmates-trust-at-cuba-base-lawyers-say.html>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- _____. “U.S. Alters Rules for War Crime Trials.” *The New York Times* (Sept. 1, 2005).
http://www.nytimes.com/2005/09/01/politics/01detain.html?_r=0. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Mauss, Marcel. “Techniques of the Body.” *Economy and Society*, 2, 1 (1973):70-88.
http://monoskop.org/images/c/c4/Mauss_Marcel_1935_1973_Techniques_of_the_Body.pdf. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Oliveira, Eva. “Samer Issawi é um exemplo da “Prisão administrativa” em Israel.” *P3* (04/03/2013). <http://p3.público.pt/actualidade/politica/6918/samer-issawi-e-um-exemplo-da-prisao-administrativa-em-israel>. (Consult. em 21 de Abril de 2015)
- Perlroth, Nicole and Jeff Larson and Scott Shane. “N.S.A. Able to Foil Safeguards of Privacy on the Web.” *The New York Times* (Sept. 5, 2013).
http://www.nytimes.com/2013/09/06/us/nsa-foils-much-internet-encryption.html?hp&_r=1&. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Pilkington, Ed. “FBI Demands new powers to hack into computers and carry out surveillance.” *The Guardian* (29 October, 2014).
<http://www.theguardian.com/us-news/2014/oct/29/fbi-powers-hacking-computers-surveillance>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Powell, Benjamin and Tracy Stephenson Shaffer. “On the Hauntology of Performance Studies.” *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, nº. 1 (April

2009):1. <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Sarmiento, Américo. “Média são Oxigénio para Terrorismo.” *Jornal de Notícias* (09/12/2006). http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=583261. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Schechner, Richard. “9/11 Avant- Gard Art?” *Publications of the Modern Language Association of America*, 124, 5 (10/2009):1820-1829. http://www.researchgate.net/publication/250062592_911_as_Avant-Garde_Art. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Schienze, Erich W. and Bill Brow. “Streets into Stages: an Interview with Surveillance Camera Players’s Bill Brown.” *Surveillance & Society*, 1, no. 3 (2003):356-374. [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/interview.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/interview.pdf). (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Szerszynsky, Bronislaw. “Ecological Rites: Ritual Action in Environmental Protest Events.” *Theory, Culture and Society*, vol 19, 3 (2002): 51-69. http://www.lancaster.ac.uk/fass/centres/csec/docs/szerszynski_ecological_rites.pdf. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

The Guardian. “Procedures used by NSA to target non-US persons: Exhibit A – full document.” *The Guardian* (June 20, 2013). <http://www.theguardian.com/world/interactive/2013/jun/20/exhibit-a-procedures-nsa-document>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

The New York Times. “President Bush’s Speech on Terrorism.” *The New York Times* (September 6, 2006). http://www.nytimes.com/2006/09/06/washington/06bush_transcript.html?pagewanted=all&_r=0. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

2.3. Artigos e documentos incluídos em páginas web

Agamben, Giorgio. “ Por uma Teoria do Poder Destituínte.” Indymedia, 11 Fev., 2014. <http://pt.indymedia.org/conteudo/newswire/27607>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Assembleia Geral das Nações Unidas. “Declaração sobre a Protecção de Todas as Pessoas contra a Tortura e Outras Penas ou Tratamentos Cruéis, Desumanos ou

- Degradantes: Adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas na sua resolução 3452 (XXX), de 9 de Dezembro de 1975.” Gabinete de Documentação e Direito Comparado. <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dhaj-pcjp-37.html>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)
- Bey, Hakim. “The Temporary Autonomous Zone, Ontological, Anarchy, Poetic Terrorism.” The Hermetic Library. 1985, 1991. http://hermetic.com/bey/taz_cont.html. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Bill. “Studio Visit: Adam Helms.” Beautiful/Decay. August 30, 2010. <http://beautifuldecay.com/2010/08/30/studio-visit-adam-helms/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Binder, Werner. “Abu Ghraib: Unspeakable Act, Iconic Photographs: The Visual Representation of Torture in a Transnational Media Scandal.” Academia.edu. July 5, 2007. https://www.academia.edu/1674560/Abu_Ghraib_Unspeakable_Acts_Iconic_Photos_of_Torture_in_a_Transnational_Media_Scandal. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Bone, Elizabeth e Christopher Bolkcom. “Report for Congress Unmanned Aerial Vehicles: Background and Issues for Congress.” Federation of American Scientists. April 25, 2003. <http://fas.org/irp/crs/RL31872.pdf>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Boyd, Andrew and Joshua Russel. “Action Logic.” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution. <http://beautifultrouble.org/theory/action-logic-2/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Bunyan, Tony. “Trevi, Europol and the European State.” Statewatch. 1993. <http://www.statewatch.org/news/handbook-trevi.pdf>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Carter, M.. “Guerrilha Programming of Video Surveillance Equipment.” Not Bored!. 1995. <http://www.notbored.org/gpvse.html>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Center for the Study of Human Rights in the Americas. “JTF GTMO Sere Interrogation Standard Operating Procedure.” UC Davis Center for the Study of Human Rights

in the Americas. 10 December 2002.

<http://humanrights.ucdavis.edu/projects/the-Guantánamo-testimonials-project/testimonies/testimonies-of-standard-operating-procedures/jtf-gtmo-sere-interrogation-standard-operating-procedure>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)

Chudakov, Barry. “Hasan Elahi: Surveillance as Storytelling.” Metalife. August 30th, 2011. <http://metalifestream.com/wordpress/?p=5405>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

CNN. “N.Y. Times Statement defends NSA Reporting.” December 16, 2005. CNN International.com. <http://edition.cnn.com/2005/US/12/16/nytimes.statement/>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Comissão Nacional da Verdade Brasileira. “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 11: Esquadrão da Morte.” Comissão Nacional da Verdade Brasileira. 1 de Julho de 2014.

http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/Doc11_53384-6-002.pdf. (Consult. em 19 de Abril de 2015)

_____. “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 12: Esquadrão da Morte.” Comissão Nacional da Verdade Brasileira. 1 de Julho de 2014.

http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/Doc12_53384-6-001.pdf. (Consult. em 19 de Abril de 2015)

_____. “CNV torna públicos documentos entregues pelo governo norte-americano: Documento 42: Widespread Arrests and Psychophysical Interrogation of Suspected Subversives.” Comissão Nacional da Verdade Brasileira. 1 de Julho de 2014.

<http://www.cnv.gov.br/images/pdf/docs/DOCID-437976.PDF>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)

“Convenção Relativa ao Tratamento dos Prisioneiros de Guerra.” Dom Total.

<http://www.domtotal.com/direito/pagina/detalhe/22766/convencao-relativa-ao-tratamento-dos-prisioneiros-de-guerra>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)

Defense Science Board. “Final Report of the Defense Science Board Task Force on Unmanned Aerial Vehicles (UAVs) and Uninhabited Combat Aerial Vehicles (UCAV).” Office of the Under Secretary of defense for Acquisition, Technology

- and Logistics. Feb. 2004. <http://www.acq.osd.mil/dsb/reports/ADA423585.pdf>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Deparis, Marie Deparis. “Fatmi, Mounir: Skyline.” Mounir Fatmi. <http://www.mounirfatmi.com/2installation/skyline7.html>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- “Direito Humanitário: Convenção Relativa ao Tratamento dos Prisioneiros de Guerra (III).” ABONG. 14.10.2011. <http://www.abong.org.br/final/download/DH.pdf>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Downey, Anthony. “Lost in Narration: Rabih Morué in conversation with Anthony Downey.” IBRAAZ. 5 January 2012. <http://www.ibraaz.org/interviews/11>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)
- Duncomb, Stephen. “Ethical Spetacle.” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution. <http://beautifultrouble.org/theory/ethical-spectacle/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Emery, Gary. “New Intel Squadron Turns Aerial Eye on Terrorists.” U.S. Department of Defense. Aug. 30, 2006. <http://www.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=634>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Fithian, Lisa and Dave Oswald Mitchell. “Anti-Oppression.” Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution. <http://beautifultrouble.org/theory/anti-oppression/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Ghadirian, Shadi. “White Squar.” Shadi Ghadirian. 2009. <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=18>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- _____. “Nil Nil.” Shadi Ghadirian. 2008. <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=17#item-1>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Groys, Boris. “Religion in the Age of Digital Reproduction.” e-flux, 2009. <http://www.e-flux.com/journal/religion-in-the-age-of-digital-reproduction>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

- “Hans Peter Feldman at Gwangju Art Biennale 2010.” Designboom. Sept. 12, 2010.
<http://www.designboom.com/art/hans-peter-feldmann-at-gwangju-art-biennale-2010/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Helms, Adam. “Untitled (48 Portraits).” Marianne Boesky Gallery. 2006.
<http://www.marianneboeskygallery.com/artists/adam-helms/works/43>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Herbig, Katherine L. “Changes in Espionage by Americans: 1947-2007.” Cryptome. 10 October, 2014. <http://cryptome.org/2014/10/espionage-changes-60-years.pdf>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Hobin, Jonathan. “In the Playroom.” Behance. 4/6/2011.
<https://www.behance.net/gallery/In-The-Playroom/1245693>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- James, Dean. “NBC Predicts: All American will receive a Microship Implant in 2017 Per Obamacare.” America’s Freedom Fighters. April 4, 2014.
<http://www.americasfreedomfighters.com/2014/04/04/nbc-predicts-all-americans-will-receive-a-microchip-implant-in-2017-per-obamacare/>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- Kellner, Douglas. “Media Spectacle and Media Events: Some Critical Reflections.” Graduate School of Education & Information Studies Faculty and Staff Pages/Douglas Kellner Webpage, 2009.
https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/2009Kellner_MediaEventsJulyFINAL.pdf. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Kopp, Carlo. “The E-Bomb: A Weapon of Electrical Mass Destruction.” Cryptome. 14 May, 1997. <http://cryptome.org/jya/ebomb.htm>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- Leanos, John. “Portfolio 1 by John Leanos: Face of Occupation.” Bad Subjects. December, 2004. <http://bad.eserver.org/issues/2004/71/leanos.html>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Ma, Wendy. “Catch Palestine Art in Venice: Islamic art in the spotlight or in a corner?” Art Radar. 29/07/2009. <http://artradarjournal.com/2009/07/29/palestine-co-venice-rendez-vous-at-the-biennale/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

- Marighella, Carlos. “Minimanual of the Urban Guerrilha.” Marxists Internet Archive. June, 1969. <http://www.marxists.org/archive/marighella-carlos/1969/06/minimanual-urban-guerrilla>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Morrisson, Elise. “User *Unfriendly*: Surveillance Art as Participatory Performance.” Not Bored!. 2013. <http://www.notbored.org/theater.html>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)
- National Commission on Terrorist Attacks upon the United States. “The 9/11 Commission Report: Final Report of National Commission on Terrorist Attacks upon the United States: Executive Summary.” National Commission on Terrorist Attacks upon the United States. http://www.9-11commission.gov/report/911Report_Exec.htm. (Consult. em 21 de Abril de 2015)
- National Security Agency/ Central Security Service. “National Initiative Protection Program: Sentry Eagle.” The Intercept. 10/11/2014. <https://firstlook.org/theintercept/document/2014/10/10/national-initiative-protection-program-sentry-eagle/>. (Consult. em 19 de Abril de 2015)
- Neshat, Shirin. “Artist Statement.” Signs: Journal of Women in Culture and Society. 2012. <http://signsjournal.org/shirin-neshat/>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)
- Núcleo da Amnistia Internacional de Almada. “Prisioneiros de Consciência”, *Aministia Internacional – Núcleo de Almada* (blog), 04 de Junho, 2007, <http://ai-nucleoalmada.blogspot.pt/2007/06/tema-do-ms-de-maio-prisioneiros-de.html>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Organization of Islamic Cooperation. “Convention of the Organization of the Islamic Conference on Combating International Terrorism.” Organization of Islamic Cooperation. http://www.oic-oci.org/english/convention/terrorism_convention.htm. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Organization of Islamic Cooperation. “The International Meeting on the Question of Jerusalem concluded its sessions in Ankara, Turkey.” Organization of Islamic Cooperation. 2014-05-15. <http://www.oicun.org/9/20140515022912615.html>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

- Pinar. "Typography Made with Dust Collected from 9/11 Aftermath", *My Modern Met* (blog), September 3, 2013, <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/xu-bing-where-does-the-dust-itself-collect>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)
- Security Council Counter-Terrorism Committee. "Chair of the Counter-Terrorism Committee Participates in ICAO Symposium on Machine Readable Travel Documents, Biometrics, and Border Security." United Nations. 09 October, 2014. http://www.un.org/en/sc/ctc/news/2014-10-09_cted_icao_symposium.html. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Sender, Hannah. "Putting me in jail would be their biggest mistake: Palestinian Artist Khaled Jarrar talks to Art Radar." Art Radar. 07/07/2013. <http://artradarjournal.com/2013/07/07/putting-me-in-jail-would-be-their-biggest-mistake-palestinian-artist-khaled-jarrar-talks-to-art-radar/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- Stoian, Linda Cassens. "Foregrounding Deconstruction a Handbook for a Critical Methodology of Artwork." Academia.edu. 2006. <https://independent.academia.edu/LindaCassensStoian>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)
- The National Security Archive. "Brazil: Tortures Techniques Revealed in Declassified U.S. Documents." National Security Archive Electronic Briefing Book, 478. July 8, 2014. <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB478/>. (Consult. em 21 de Abril de 2015)
- _____. "Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962: Part I." National Security Archive Electronic Briefing Book, 122. Released February 25, 2014. http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/3-13-14_MR9864_RES_PART1.pdf. (Consult. em 26 de Abril de 2015)
- _____. "Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962: Part II." National Security Archive Electronic Briefing Book, 122. Released February 25, 2014. <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%2061-112.pdf>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)

- ____. “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 1A and B: CIA, Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1962. Part III.” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122. Released February 25, 2014.
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%2013-128.pdf>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)
- ____. “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 2: CIA, Human Resource Exploitation Training Manual, 1983: Part I.” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122.
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Human%20Res%20Exploit%20A1-G11.pdf>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)
- ____. “Prisoner Abuse: Patterns from the Past: Document 2: CIA, Human Resource Exploitation Training Manual, 1983: Part II.” National Security Archive Electronic Briefing Book, 122.
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Human%20Res%20Exploit%20H0-L17.pdf>. (Consult. em 26 de Abril de 2015)
- Toufic, Jalal. “I Am the Martyr Sanâ Yûsif Muhaydlî.” Slashseconds.
http://www.slashseconds.org/issues/002/001/articles/03_jtoufic2/index.php.
(Consult. em 28 de Maio de 2015)
- US Army Intelligence Center and Fort Huachuca. “ST 2-22.7 (FM 34-7-1) Tactical Human Intelligence and Counterintelligence.” Internet Archive. April 2002.
https://archive.org/stream/milmanual-st-2-22.7-tactical-human-intelligence-and-counterintelligenc/st_2-22.7_tactical_human_intelligence_and_counterintelligence_operations_djvu.txt.
(Consult. em 15 de Junho de 2015)
- United Nations General Assembly (2nd Session: 1947). “Future Government of Palestine.” United Nations. 1947-11-29.
[http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/181\(II\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/181(II)) .
(Consult. em 18 de Abril de 2015)
- ____ (49th session: 1994-1995). “Measures to Eliminate International Terrorism: Resolution Adopted by the General Assembly.” United Nations. 17 February, 1995. http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/49/60.
(Consult. em 18 de Abril de 2015)

- ___ (53rd session: 1998-1999). “8th Plenary Meeting: Monday, 21 September 1998, New York.” United Nations. 1998. <http://www.un.org/documents/a53pv8.pdf>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- ___ (60th Session: 2006). “The United Nations Global Counter-Terrorism Strategy: resolution adopted by the General Assembly on 8 September 2006.” United Nations. 20 September 2006. http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/60/288. (Consult. em 18 de Abril de 2015)
- ___ (69th session: 2014). “Promotion and Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms While Countering Terrorism: Note by the Secretary-General.” The Intercept. 23 September, 2014. <https://firstlook.org/theintercept/document/2014/10/15/un-report-human-rights-terrorism/>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- United Nations Humans Rights Council (25th session: 2014). “Report of the Commission of Inquiry on Human Rights in the Democratic People’s Republic of Korea.” United Nations. 7 February 2014. http://www.securitycouncilreport.org/atf/cf/%7B65BF9B-6D27-4E9C-8CD3-CF6E4FF96FF9%7D/a_hrc_25_63.pdf. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- United Nations Office of the High Comissioner for Human Rights. “The Right to Privacy in the Digital Age: Report of the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights.” Office of the High Comissioner for Human Rights. 30 June 2014. http://www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/RegularSessions/Session27/Documents/A.HRC.27.37_en.pdf. (Consult. em 20 de Abril de 2015)
- United Nations Security Council (56th year: 2001). “Resolution 1373 (2001) [on: Threats to International Peace and Security Caused by Terrorist Acts]: adopted by the Security Council at its 4385th meeting, on 28 September 2001.” United Nations. 28 September 2001. [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1373\(2001\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/1373(2001)). (Consult. em 19 de Abril de 2015)
- United Nations Special Committe on Palestine. “Oral Evidence Presented at Public Meeting: Verbatim Record of Thirty-Eigth Meeting (Public).”United Nations.

1947.

<http://unispal.un.org/unispal.nsf/c17b3a9d4bfb04c985257b28006e4ea6/15d51d0d80adc17f85256e9e006f0501?OpenDocument>. (Consult. em 18 de Abril de 2015)

United States Department of Justice. “A Review of the Federal Bureau of Investigation’s Use of National Security Letters.” Cryptome. March 2007. <http://cryptome.org/2014/10/doj-nsi-ig-report-nyt-14-1022.pdf>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

United States Senate Committee on Armed Services. “Inquiry into the Treatment of Detainees in US Custody”. United States Senate Committee on Armed Services. November 20, 2008. http://www.armed-services.senate.gov/imo/media/doc/Detainee-Report-Final_April-22-2009.pdf. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Wagner, Anne. “Performance, Video and the Rhetoric of Presence.” University of California Santa Cruz/ Irene Lustig Webpage, 2013. <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/performancevideo.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

Yale Law School. Media Freedom and Information Access Clinic Information Society Project October. “Notice of Supplemental Authority Regarding Plaintiffs’ Motion for Release of Court Records in *In re Opinions & Orders of this Court Addressing Bulk Collection of Data Under the Foreign Intelligence Surveillance Act, Docket No. Misc. 13-08*.” Cryptome. October 30, 2014. <http://cryptome.org/2014/11/fisc-misc-13-08-supplemental-authority-14-1103.pdf>. (Consult. em 28 de Maio de 2015)

“Zero Down Artist Focus: Allison Wyper.” 5790Projects. 16/05/2013. <http://5790projects.com/2013/05/16/zero-down-artist-focus-allison-wyper/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. “Medium Religion: Joshua Simons: Shahids.” http://www02.zkm.de/mediumreligion/index.php?option=com_content&view=article&id=101%3Ajoshua-simon&catid=39%3Adokumentarisches-material&Itemid=66&lang=en. (Consult. em 15 de Junho de 2015).

Zombietime. “The Botero “Abu Ghraib” Paintings at U.C: Berkely.” Zombietime. January 29, 2007. http://www.zombietime.com/botero_abu_ghraib/. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

2.5. Vídeos em linha

Artist Talk: Walid Raad, Walker, 104:59, October 25, 2007, <http://www.walkerart.org/channel/2007/artist-talk-walid-raad>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Authors@Google: Trevor Paglen, YouTube, 59:37, enviado por “Talks at Google”, 17/02/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Counter-Intelligence Special Operations, Internet Archive, 36:53, enviado por “National Archives”, <https://archive.org/details/gov.archives.arc.649186>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Doctors of the Dark Side Trailer: a Documentary Film by Martha Davis, YouTube, 2:28, enviado por “DocsOfDarkside”, 29/07/02011, https://www.youtube.com/watch?v=cI-i5b_YpN4. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Entrevista a Mounir Fatmi. YouTube, 5:02, enviado por Arts Santa Mònica, 10/07/2009. <http://www.youtube.com/watch?v=bWOzaFdOdcc>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Fernando Botero – Abu Ghraib, Vimeo, 3:19, enviado por “KA21/ CastYourArt”, 03 de Fevereiro de 2014, <https://vimeo.com/85726702>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Ghosts of Abu Ghraib 2007: Full Documentary, YouTube, 1:18:16, enviado por “MuzlamicRayGun”, 01/11/2012, <http://www.youtube.com/watch?v=K-C2fVXuR6o>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Hasan Elahi: FBI, Here I Am! Ted, 14:23, July, 2011, http://www.ted.com/talks/hasan_elahi. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Khiam, VIMEO, 03:59, carregado por “Marie-Christine Bechara”, 2012, <https://vimeo.com/31139658>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Leon Golub: Processo, YouTube, 2:41, enviado por “The University of Chicago”, 15/07/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=C2wbFf6pc4k>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Pia Lindman: Artist Talks. MIT Video, 01:41:59, 2006. <http://video.mit.edu/watch/pia-lindman-artist-talk-4181/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

(Sharjah biennial 11) Courtyard Conversations by Mass Alexandria - Lamia Joreige, YouTube, 07:44, publicado por “Mass Alexandria”, 12/03/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xwJUjXPmpF4>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Shirin Neshat: Art in Exile. Ted, 10:44, December 2010. http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile#t-161121. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Surveillance Camera Players: 1984, YouTube, 5:55, enviado por “Kuparanto”, 12/06/2006, <https://www.youtube.com/watch?v=RILTl8mxEnE>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

#2 Three Posters, YouTube, 3:12, enviado por “ookkk415”, 01/02/2007, http://youtu.be/XRwi-m_eGxM. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

Warning Graphic: Abu Ghraib: Errol Morris, YouTube, 10:43, enviado por “australianews”, 11/07/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=giHpDK7NR2g>. (Consult. em 31 de Maio de 2015)

2.6. Sítios e páginas web

Association for Prevention of Torture. <http://www.apt.ch/en/the-risk-of-torture/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Allison Wyper. <http://www.allisonwyper.com/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Central Intelligence Agency. “About CIA: CIA Vision, Mission, Ethos & Challenges.” CIA, last updated on Dec. 16, 2013. <https://www.cia.gov/about-cia/cia-vision-mission-values/index.html>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Guerrilla Girls. <http://www.guerrillagirls.com/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

Hasan Elahi. <http://elahi.umd.edu/track/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Intima. <http://www.intima.org/>. (Consult. em 27 de Abril de 2015)

JalalToufic.com. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

<http://www.jalaltoufic.com/index.htm>

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

<http://hadjithomasjoreige.com/>.

Lamia Joreige. (Consult. em 15 de Junho de 2015). <http://www.lamiajoreige.com/>.

MI5 Security Service. “Why we use secret intelligence.”

<https://www.mi5.gov.uk/home/about-us/how-we-operate.html>. (Consult. em 19 de Abril de 2015)

National Security Agency. “About NSA: Mission.” NSA, last modified on April 15,

2011. <https://www.nsa.gov/about/mission/index.shtml>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Organization of Islamic Cooperation. “Member States.” Organization of Islamic

Cooperation. <http://www.oicun.org/3/28/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

Serviço de Informações de Segurança. “Contra-espionagem e Contra-ingerência.” SIS.

<http://www.sis.pt/espionagem.html>. (Consult. em 20 de Abril de 2015)

The Atlas Group. (Consult. em 15 de Junho de 2015). <http://www.theatlasgroup.org/>.

The Federal Bureau Investigation. “FBI Records: Freedom of Informations/ Privacy

Acts.” The FBI. <http://www.fbi.gov/foia/>. (Consult. em 15 de Junho de 2015)

The Federal Bureau Investigation. “Quick Facts.” The FBI. [http://www.fbi.gov/about-](http://www.fbi.gov/about-us/quick-facts)

[us/quick-facts](http://www.fbi.gov/about-us/quick-facts). (Consult. em 15 de Junho de 2015)

2.7 Teses e dissertações

Jamieson, Helen Varley. “Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet.” Master Thesis, Queensland University of Technology, 2008.

http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf. (Consult. em 30 de Junho de 2015)

Ramey, Joshua. “Gilles Deleuze and the Powers of Art.” Thesis, Villanova University, 2006.

http://www.academia.edu/7517974/_Joshua_Ramey_Gilles_Deleuze_and_the_powers_of_art. (Consult. em 30 de Junho de 2015)

2.8. Documentários

Davis, Martha. *Doctors of the Dark Side*. DVD. Shelter Island. 2007.