



**Giullia Marques Thomaz Ferreira**

**A narrativa estética da guerra:  
Análise de discurso a partir do acervo fotográfico do conflito  
vietnamita.**

**Trabalho de Conclusão de Curso**

Monografia apresentada ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof.. Dr. João P. Nogueira

Rio de Janeiro, novembro, 2021



## **Giullia Marques Thomaz Ferreira**

Monografia apresentada ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

### **Prof. Dr. João Nogueira**

Orientador

Departamento de Relações Internacionais - PUC  
Rio

Rio de Janeiro, novembro, 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador

## **RESUMO**

A monografia busca responder como as imagens de pessoas em situação de vulnerabilidade servem de recurso para a mobilização de narrativas sobre os conflitos, e para a construção das identidades das partes envolvidas. Tendo como ponto de partida a alta exposição do sofrimento do povo vietnamita no contexto da Guerra no Vietnã, a pesquisa toma a produção fotodocumental deste evento histórico como dispositivo de produção das subjetividades. Assim, como estratégia metodológica, seleciona obras para explorar como a alta exposição dos conteúdos gráficos no contexto de conflito promoveu uma identidade visual sobre o Vietnã. Essa investigação é conduzida pela argumentação de que a exposição do sofrimento subalterniza o povo vietnamita, uma vez que é visto apenas a partir de sua vivência traumática. O marco teórico no qual a investigação se apoia é o da “virada estética” dentro das Relações Internacionais, uma contribuição das vertentes críticas que permitem à disciplina um olhar sobre os discursos como espaço de formação da política externa. O trabalho chega a conclusão que o estudo dos signos presentes nas fotografias, bem como nas obras de arte aqui discutidas, possibilita ver a construção de uma narrativa hegemônica sobre o Vietnã, os vietnamitas e o seu conflito e aponta que o excesso na produção e reprodução desses materiais, independente se através da “mídia tradicional” ou através da produção das artes de “contracultura”, reforça a construção da identidade visual do vietnamita através de suas vulnerabilidades.

## **Palavras-chave**

Vietnã; fotografia; estética; semiótica; guerra.

## **ABSTRACT**

The monograph seeks to answer how the images of people in vulnerable situations serve as a resource for the mobilization of narratives about conflicts, and for the construction of the identities of the parties involved. Taking as its starting point the high exposure of the suffering of the Vietnamese people in the context of the Vietnam War, the research takes the photodocumentary production of this historical event as a device for the production of subjectivities. Thus, as a methodological strategy, it selects works to explore how the high exposure of graphic content in the context of conflict promoted a visual identity about Vietnam. This investigation is conducted by the argument that the exposure of suffering subordinates the Vietnamese people, since it is seen only through their traumatic experience. The theoretical framework on which the investigation is based is that of the “aesthetic turn” within International Relations, a contribution from the critical perspectives that allow the discipline to look at the discourses as a space for the formation of foreign policy. The work comes to the conclusion that the study of the signs present in the photographs, as well as in the works of art discussed here, makes it possible to see the construction of a hegemonic narrative about Vietnam, the Vietnamese and their conflict, and points out that the excess in production and reproduction. These materials, regardless of whether through “traditional media” or through the production of “countercultural” arts, reinforce the construction of the Vietnamese's visual identity through their vulnerabilities.

### **Keywords**

Vietnam; photography; aesthetics; semiotics; war.

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Metodologia.....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 Marco Teórico.....</b>	<b>20</b>
<b>2 FOTOGRAFIA E CONFLITO: A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO OBJETO DE ESTUDO DENTRO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 A fotografia como elemento estético.....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 As Teorias Críticas.....</b>	<b>39</b>
<b>2.3 O Pós-modernismo.....</b>	<b>46</b>
<b>2.4 A Revolução Kantiana.....</b>	<b>49</b>
<b>3 SUBJETIVAÇÃO E POLÍTICA INTERNACIONAL: O CASO VIETNAMITA E A MOBILIZAÇÃO DAS IMAGENS DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE VULNERABILIDADE.....</b>	<b>55</b>
<b>3.1 Da seleção das fotografias.....</b>	<b>58</b>
<b>3.2 A “Guerra Americana”.....</b>	<b>59</b>
<b>3.3 A “Ofensiva Tet” e a “Execução de Saigon”: o ano de 1968 na Guerra do Vietnã.....</b>	<b>63</b>
<b>3.3.1 Análise de “Execução de Saigon”.....</b>	<b>66</b>
<b>3.4 A “vietnamização” de Richard Nixon.....</b>	<b>69</b>
<b>3.4.1 Análise de Napalm Girl.....</b>	<b>75</b>
<b>3.5 A Semântica da guerra.....</b>	<b>80</b>
<b>4 A CRÍTICA POSSÍVEL E SUAS LIMITAÇÕES: O MOVIMENTO DE CONTRACULTURA, A SUA LEITURA E REPRODUÇÃO DAS IMAGENS.....</b>	<b>89</b>
<b>4.1 Guerra dos símbolos.....</b>	<b>95</b>

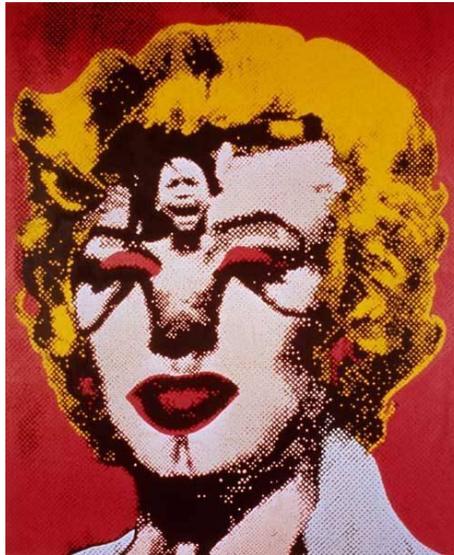
<b>4.2 O legado crítico.....</b>	<b>104</b>
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>112</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Madonna and Child, Jerry Kearns, 1986.....	9
Figura 2 - Ballons, Martha Rosler, 1967-1972.....	13
Figura 3 - Reaching Out, Vietnam War:Looking Again, Larry Burrows,1966.....	61
Figura 4 - Saigon Execution, Edward Addams, 1968.....	63
Figura 5 - <i>Napalm Girl</i> ou <i>Napalm Accident</i> , Nick Ut,1972.....	69

# 1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - Madonna and Child, Jerry Kearns, 1986



Fonte: “Cultural politics”, 2018

“(…) não raro uma catástrofe vivenciada se assemelhará, de maneira misteriosa, à sua representação.”

Susan Sontag, “Diante da dor do outro”, 2003, p. 22- 23.

Ao pensar sobre a Guerra no Vietnã, é difícil trazer reflexões que não estejam, em algum nível, sujeitas ao impacto visual causado por imagens como “Napalm Girl”. O registro de crianças correndo de um bombardeio no vilarejo de Trang Bang, no sudeste do país, é um material explícito que confronta o espectador com o sofrimento de uma menina nua e em desespero após ter se despido das roupas contaminadas pelo líquido corrosivo “Napalm”. A obra do fotógrafo Nick Út foi premiada com o Pulitzer de fotografia de 1973 e se consolidou como um registro icônico dentre as muitas obras feitas no mesmo contexto. Para além de uma imagem mundialmente reconhecida, o potencial incômodo gerado por ela convida a pensar sobre como os Estados Unidos — e, por extensão, o mundo mais ao Ocidente — vivenciou o conflito através da mídia. Esta fotografia, somada a outras obras, introduziu debates sobre como o mundo passa a se relacionar com a alta exposição de imagens trazidas diretamente do combate. Ademais, tais registros trazem também a discussão sobre como o público

passaria a se informar sobre conflitos após as grandes guerras e o papel do sofrimento civil dentro deles.

Nesse sentido, a guerra vietnamita é um marco não apenas para as Relações Internacionais, onde o conflito se soma ao repertório da disciplina acerca das novas formas de confronto, com o início da Guerra Fria. O conflito e seu material produzido em campo, com destaque para a foto em questão, considerada um dos maiores símbolos do iconográficos da guerra, é também fonte de discussões sobre a maneira como a fotografia documental é produzida desde então. O tema da fotografia relacionado ao conflito no Vietnã é uma discussão extensa tanto no meio acadêmico quanto fora dele. Sobre isso, desde a década de 60 — muitas vezes em tempo real, como tantos materiais produzidos sobre o caso — escritores e teóricos discutem as imagens explícitas produzidas em campo, onde fotógrafos e cineastas acompanhavam execuções lado a lado soldados e guerrilheiros, algo visto dessa forma pela primeira vez na história.<sup>1</sup>

Apesar de inéditos e chocantes, o material audiovisual do conflito ocupava a programação nobre das emissoras estadunidenses de maneira exaustiva. Após vistas na televisão, as fotografias circulavam como principal assunto nas revistas e jornais de maior público na época, com ênfase para a “TIME” e a “LIFE”. A “*Saigon Execution*” de Edward Addams (1968) e “*Buddhist Monk*” de Malcolm Browne (1963)<sup>2</sup> são outros exemplos das mais explícitas fotografias que foram vencedoras de prêmios internacionais e destaque de matérias jornalísticas. Hoje ilustram livros de história e uma quantidade extensa de materiais audiovisuais sobre a guerra, desde documentários até filmes mais comerciais. A popularidade incômoda dessas fotografias chama a atenção para a forma ambígua com a qual a mídia e os espectadores se relacionam com as imagens explícitas de crises humanitárias. Em

---

<sup>1</sup> Era comum que escritores, jornalistas, cineastas e pessoas influentes fossem “convidadas” a tirar suas próprias impressões sobre o Vietnã. Dentre os muitos livros e filmes que foram feitos nesse contexto, há destaque para o longa “*Loin du Vietnam*” de 1968, uma colaboração entre vários cineastas incluindo Jean-Luc Godard e Agnès Varda. O filme se soma aos exemplos que demonstram a liberdade que artistas e críticos tinham de “experimental” a realidade de guerra vietnamita.

<sup>2</sup> A obra não está na seleção de fotos analisadas nesta monografia, mas assim como “*Napalm Girl*” e “*Saigon execution*” a obra foi vencedora do Pulitzer por mostrar uma das cenas mais icônicas da guerra: a autoimolação do budista Thich Quang Duc em 1963, em frente ao público, em uma das ruas de Saigon.

função da tamanha comoção do público e o engajamento, principalmente, de parcelas da classe média norte-americana, as imagens também passaram a ser vistas como formadoras de opinião pública. Não somente sobre o Vietnã, os vietnamitas e seu conflito, mas sobretudo a respeito dos Estados Unidos como figura internacional e seu papel naquela guerra. Diante disso, a impopularidade notória desse conflito gerou debates quanto à capacidade das fotos de influenciar a opinião pública a respeito da política internacional.

Tidos como afirmação “antibélica” por muitos, os retratos trazidos da guerra se confirmam como ícones a partir do seu uso por militantes contrários ao conflito, mas também por parcelas a favor dela. Com isso, tais imagens se tornam documentos em disputa. Em especial, a premiada “Napalm Girl” frequentemente tem seu contexto histórico evocado para justificar argumentos a favor da intervenção estadunidense. Após especulações sobre o bombardeio ter sido um “acidente”, uma tragédia ocorrida devido a pouca visibilidade dos tripulantes norte-vietnamitas durante o voo, foi possível explorar uma justificativa para a presença americana no local. (MILLER, 2004, p. 264) A abordagem da mídia ocidental adotou um tom paternal para tratar o Vietnã como nação em desamparo, construindo sobre a imagem do sofrimento daquelas crianças um apelo humanitário. Enquanto militantes americanos identificavam naquela fotografia os horrores de uma arma química introduzida pelo seu próprio governo em um país vulnerável, os esforços a favor da política externa de Nixon evocavam a mesma imagem para defender o avanço de uma agenda intervencionista. (MILLER, 2004)

Os efeitos da cobertura televisiva na opinião pública norte-americana podem ser identificados ainda em 1965, com o início dos bombardeios aéreos norte-americanos ao país. A primeira demonstração estudantil a tomar atenção a nível nacional ocorreu no mesmo ano, na Universidade de Michigan. (HALL, 2018, p. 31) Tem-se início mobilização popular do final da década de 60 que ficou conhecida como “movimento de contracultura”, uma enorme expressão dos efeitos da nova forma de exposição da sociedade civil aos horrores da guerra. Neste momento, estudantes, artistas e demais grupos críticos à guerra já viam as imagens do Vietnã como obras de protesto. “*Madonna and Child*” de Jerry Kerns, 1986, é um exemplo

da repercussão desse tipo de crítica no trabalho de artistas ocidentais. Ao nomear sua obra de “*Madonna and Child*”, o norte-americano Kern evoca uma peça religiosa canônica da história da arte ocidental de mesmo nome, de 1300 por Duccio di Buoninsegna. Sua colagem gráfica pode começar a ser interpretada pela forma como Madonna não seria mais um nome associado à Maria, figura religiosa, mas sim à cantora de sucesso. “criança” acompanhada de “Madonna” também não evocaria mais a imagem do menino Jesus, mas alguma outra que, igualmente a imagem da cantora, estivesse constantemente na mídia, onde imagens se embaralham e se sobrepõem pela forma que são consumidas.

A escritora e pesquisadora Martha Rosler foi uma das primeiras a chamar a atenção para as contradições do excesso de consumo do material explícito que, para ela, “invadem” as casas da classe média norte-americana, gerando um contraste desconfortante entre a segurança do lar e o desamparo gerado pela violência do conflito. O resultado da sua percepção deu forma ao trabalho intitulado “*House Beautiful: bringing the war home*”, uma série de foto colagens de 1967 a 1972. Nele, através de recortes fotográficos, majoritariamente da revista LIFE, a autora colocava o estilo de vida vendido ao norte-americano, representado no marketing de arquitetura moderna, em justaposição às fortes imagens que se via na televisão e na própria revista, às imagens de combate no Vietnã. O incômodo identificado por Rosler nas sequências editoriais das revistas foi posto de forma simples e direta nas suas obras: pessoas feridas e vulnerabilizadas pelo conflito do lado de fora das janelas ou mesmo dentro das referências de interiores bem decorados. Segundo a autora<sup>3</sup>, que não se considera uma artista, o Vietnã era a primeira “guerra de sala-de-estar”, mas não teria sido a última.

---

<sup>3</sup> em entrevista ao MoMa de Nova Iorque, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0HqdXnFgpI&t=7s>

Figura 2 - “Ballons”, Martha Rosler, 1967- 1972.



Fonte: moma.org

A questão da iconografia do sofrimento trazida por Rosler é um tema de longa data dentro da bibliografia sobre guerras e suas representações. Uma das figuras intelectuais mais influentes a contextualizar a guerra no Vietnã é a estadunidense Susan Sontag. Em “Diante da dor dos outros” (2003) Susan argumenta que a fotografia de Út retrata o horror de uma forma tão contundente que a denúncia contra a guerra seria, na própria fotografia, “evidente”. A partir de então, teria tido início uma era onde a fotografia de guerra era vista quase sempre, como uma crítica a seu próprio tema. Sontag aponta que essa tendência surge, em parte, pelas capacidades miméticas singulares da fotografia como meio. Em contexto, a presença constante da cobertura televisiva nos combates seria uma espécie de garantia do testemunho de eventos que, quando fotografados, aparentam “mais críveis” ou “menos manipulados” para o público. Todas as três fotos citadas nesta introdução possuem filmagens que acompanham o momento exato do seu registro, frequentemente televisionados junto às fotografias. Há, portanto, uma inclinação a ver o sofrimento vietnamita como

elemento “não forjado”, ao mesmo tempo que confere à prática fotográfica uma espécie de “ética” que supostamente a diferenciaria da arte, simplesmente pela sua fidelidade mimética, muitas vezes incontestada.

Sontag não coloca em questão o potencial de denúncia das imagens feitas no Vietnã. No entanto, para a autora, é importante questionar a credibilidade atribuída à fotografia pela sua suposta capacidade de “demonstrar a realidade”. Segundo ela, para analisar uma imagem diante de seu contexto histórico, é necessário se ater àquilo que uma imagem pode de fato nos apresentar, dentro das suas limitações como meio. A fotografia só é capaz de ser objeto de estudo daquilo que compete às representações inseridas nela, nada além disso. Mesmo se tratando de fotodocumentarismo, não é possível trabalhar com tais fotografias como “evidência”. Desse modo, ela não deve ser tida como objeto capaz de afirmar uma realidade, pois como fotografia, esta estará sempre na sua função de representação, trazendo consigo o distanciamento insuperável entre ela própria e a realidade que retrata. Pode-se dizer que a fotografia seria capaz então de gerar uma nova realidade, aquela afirmada por ela própria dentro dos limites do seu enquadramento. Dentro dessa realidade representada e — somente dela — é possível fazer reflexões a partir de fotografias, mesmo que historicamente contextualizadas. A discussão sobre a necessidade de enxergar a fotografia como objeto em uma perspectiva estética, ou seja, pelas suas qualidades de representação em contraposição a sua capacidade de evidenciar algo, será discutida no primeiro capítulo.

Isto posto, embora não seja possível “inferir” a realidade a partir de uma fotografia, é possível tratar seu conteúdo como a representação de uma realidade em parte e também à parte. Esse argumento não pode servir de pretexto para afirmar que as obras feitas no Vietnã não registram um sofrimento real. A denúncia que trazem consigo é uma representação da realidade, sendo a realidade em si, inalcançável para a fotografia, assim como para as demais técnicas miméticas. Portanto, a pesquisa não lançará esforços no sentido de categorizar a fotografia como arte ou não, visto que o marco teórico estético que será aplicado não busca fazer essa distinção. Não existe um dilema, portanto, entre afirmar que uma fotografia não deve ser vista como evidência da realidade e ao mesmo tempo garantir que, à despeito do que a sua

contextualização possa elucidar, aquele sofrimento retratado é real. À fotografia, nesse sentido, não cabe a função de afirmar ou desmentir. Aqui reside um ponto fundamental para desconstrução da fotografia como objeto de estudo, o princípio da "mímesis ideal".

Devido ao caráter “tecnológico” historicamente atribuído ao ato de fotografar, há uma expectativa de que, como ferramenta, a câmera funcione como simples “tecnologia de ver” e, diante de temas tão sérios como a guerra, caberia a ela se restringir a um papel apenas instrumental. Tal lógica pressupõe uma diferença fundamental entre a fotografia e demais técnicas miméticas, menosprezando todas as escolhas arbitrárias envolvidas no ato de fotografar, desde escolhas técnicas como enquadramento, escolha de iluminação e elementos representados, até a escolha do tema em si e as questões subjetivas que esse tema evoca. Há uma tentativa de assemelhar a fotografia à prática científica, o que confere à obra fotográfica um caráter de autoridade argumentativa. Diante disso, Sontag aponta que não é possível compreender uma imagem sem uma legenda, afinal, um retrato do sofrimento de alguém, pode ser lido por diferentes pessoas de diferentes formas. Não é possível atribuir à imagem um caráter pacifista simplesmente por se tratar de uma obra de denúncia dos horrores da guerra, pois, a depender de quem a lê, a guerra pode ser a solução para outras guerras. Nesse caso, após a apresentação das imagens aqui discutidas no primeiro capítulo, a forma como as fotografias irão ser mobilizadas dentro dos movimentos pacifistas como argumento de protesto será colocada em questão no capítulo três, onde a monografia se atentará para as obras de arte de Jerry Kerns e Martha Rosler.

Como objetos de estudo, as fotografias de guerra do Vietnã serão o ponto de partida para que esta monografia possa questionar o uso das imagens de sofrimento de um “outro”, mesmo dentro das narrativas críticas que buscam sensibilizar espectadores através da sua reprodução. As obras de arte que utilizam graficamente essas imagens de sofrimento explícito também serão analisadas. Tomando como pretexto o apelo humanitário do fotodocumentarismo bélico associado a esse conflito, será questionado o papel atribuído à fotografia de protesto em sua capacidade de argumentar contra si mesma sem que isso implique na continuação da violência que

busca denunciar. Nesse sentido, será mobilizado o conceito de violência estética, apoiado no marco teórico da virada estética das Relações Internacionais que permite o uso das fotografias e obras visuais como objeto de estudo para a análise de questões da política internacional. Com esse fim, a metodologia irá se basear na leitura semiótica das imagens em conjunto com o contexto histórico do conflito, tomando elementos de composição e signos identificáveis nas fotografias como fontes para as possíveis assimilações na construção de uma narrativa estética.

## 1.1

### Metodologia

Tendo em mente o caráter subjetivo da leitura de uma fotografia, o real esforço metodológico da pesquisa se dá na tentativa de distinguir aquilo que pode ser apreendido de uma imagem a depender das possíveis interpretações que ela nos convida a ter. Com essa finalidade, a monografia propõe a uma leitura semiótica que busca nos símbolos e composições, possíveis leituras de significados frequentemente associados ao que elas representam. Essa análise não seria relevante sem ter em mente um contexto histórico e social no qual essas imagens foram produzidas e consumidas. Uma vez que a leitura dos significados só é possível quando estes são atribuídos, disseminados e identificados. A leitura semiótica de qualquer obra requer um repertório de imagens e signos previamente associados à ideais dentro de uma cultura específica, sendo este o “*ethos*” compartilhado na comunidade em que a obra se encontra. “*Madonna and Child*” de Jerry Kearns é um exemplo de como a arte em qualquer período histórico frequentemente irá fazer menções a um repertório já conhecido pelo seu público. Se tratando de uma crítica à sociedade norte-americana, que também é o seu público-alvo, a obra de Kern se refere a uma figura da história da arte ocidental na busca de uma assimilação compartilhada, ou, uma “partilha do sensível”, para recorrer ao conceito de Rancière, que será utilizado na pesquisa. Igualmente, quando Martha Rosler em “*Bringing the war home*” fez o recorte de uma figura desamparada carregando em seus braços uma criança debilitada, pode ser evocada uma noção de paternidade associada à imagem de “*Pietà*”, obra de

Michelangelo (1498-1499). A fotografia que mostra uma figura em lamento por alguém aparentemente morto em seu colo possui apelo para ao público não somente por se tratar de uma figura de sofrimento explícito, mas também porque essa imagem foi exaustivamente representada na cultura ocidental, gerando apelos associativos em seu público, em referência ao repertório imagético que Shapiro (2009) irá chamar de “patrimônio da imagem”. Assim, a foto surge como inovação de mimética em um contexto onde as referências de composição vinham das pinturas e esculturas do mundo ocidental.

A estética fotográfica está comumente de acordo com a tradição ocidental dominante nas artes, como a noção de perspectiva, a ideia de ponto de fuga, dentre outras simbologias. (WELLS, 2015, p. 19) Desse modo, embora o espectador de uma imagem não faça uma associação direta das imagens a que recorre para ler uma fotografia, elas já estão presentes no nível subjetivo devido a inserção desse espectador em um contexto social e histórico. As assimilações e contextos ideológicos, por sua vez, produzem efeitos sociais pela forma como atribuem significados. Através dos signos e da leitura deles é possível valorizar ou desvalorizar determinados aspectos, significados e grupos sociais atrelados a eles. Nesse sentido, a análise semiótica oferece também um estudo das relações de poder que se dão na construção e manutenção das ideologias, bem como através delas. A pesquisa, por conseguinte, se beneficia de uma visão da semiótica mais abrangente do que a formulada primeiramente por Ferdinand de Saussure, cunhador do termo. O signo, tido como a unidade básica da semiologia, é o primeiro elemento a se atribuir um significado, um conceito que será atrelado a sua imagem, aspecto, função, finalidade, etc. O signo será identificado não só pelo seu significado, mas também pelo seu significante, o signo linguístico atrelado a essa imagem para que ela seja difundida verbalmente. Assim, um mesmo signo pode ser identificado na sua imagem, mas também na sua descrição e, quando se tem ambos, há uma análise semiótica. Porém, essa é a visão mais estrita da análise semiótica das imagens e não inclui necessariamente a dimensão social das representações.

Em “Visual methodologies” de Gillian Rose, a autora destaca que a construção das diferenciações na sociedade é articuladas, em alguma medida, pelas próprias

imagens (ROSE, 2001, p. 72) e, desse modo, “a semiologia está principalmente preocupada com os efeitos sociais dos significados” (ROSE, 2001, p. 70). Para além da constatação dos significados, a semiótica pode levar em conta a repetição e modificação desses significados à medida que se dão as relações sociais. Desse modo, apesar da pesquisa propor uma análise da composição e elementos observáveis nas imagens, ela desenvolve uma análise crítica a partir dos efeitos desses significados nos espectadores dessas imagens e a forma como se relacionam com elas. A análise semiótica está atenta ao conteúdo, mas tendo seu principal foco em como esse conteúdo será lido e passado a frente. Isto posto, a monografia baseia-se nas construções sociais feitas a partir de assimilações visuais sobre um determinado evento através da forma como imagens não só representam, mas também criam tais eventos no nível subjetivo.

Com esse intuito, foi feita uma pré-seleção de imagens produzidas no, e sobre, o contexto da Guerra no Vietnã. As imagens escolhidas têm como critério o retrato de pessoas em situação de vulnerabilidade, em geral, civis e combatentes vietnamitas, que são divididas em duas categorias: fotografias e obras de arte feitas a partir das fotografias. As fotografias serão analisadas em sua composição: enquadramento, planos, perspectiva e significados atribuídos aos elementos que estão nela representados, com destaque, no entanto, para as figuras humanas presentes. A condição em que foram fotografadas e a forma como elementos de composição favoreceram determinada representação, também serão levados em conta. Sendo a exposição da vulnerabilidade humana o principal aspecto em questão, as obras não fotográficas de cunho artístico que fazem parte da seleção têm como critério a reutilização gráfica dessas figuras em condição de vulnerabilidade explícita. O objetivo de incluir obras visuais não-fotográficas na seleção é o de atentar para o que é feito a partir das fotos, a forma como tais registros permitem interações e percepções no aspecto social e não somente das fotografias como elementos de análise em si mesmas.

A monografia está dividida, portanto, em dois momentos de análise. No primeiro, a discussão se volta para o contexto de surgimento das fotografias produzidas na Guerra no Vietnã e como elas podem ser objetos de análise dentro das

Relações Internacionais. Para isso, a metodologia se baseia na revisão de literatura da teoria estética aplicada nas RI. É desenvolvido um breve histórico da iconografia de guerra com o objetivo de demonstrar em quais aspectos a guerra vietnamita representa uma ruptura das demais retratações de conflitos, especialmente dentro do fotodocumentarismo. A pesquisa conta também com uma revisão de literatura acerca do conflito em si, a fim de contextualizar as imagens e seus possíveis significados históricos e sociais. A partir disso, será proposta a análise semiótica como forma de explorar as narrativas estéticas presentes nas fotografias a partir dos símbolos e suas possíveis interpretações quando postas em contexto. Nesta primeira parte, são analisadas apenas as obras fotográficas produzidas por fotógrafos da chamada “Associated Press”, buscando entender qual seria a narrativa proposta pela mídia norte-americana antes das fotos ganharem uma conotação de protesto com a apropriação das imagens pelos movimentos de contracultura.

O segundo momento, no terceiro capítulo, busca analisar o aspecto social do impacto gerado pelas imagens, onde entra a análise de peças artísticas que fazem uso da reprodução gráfica das fotografias, com os trabalhos de Martha Rosler e a obra de Jerry Kearns. A série “*House Beautiful*” de Rosler e “*Madona and Child*” de Jerry Kearns serão aqui utilizadas para entender como o movimento de contracultura, uma mobilização da década de 60, ainda serve de possui influência em críticas atuais. As limitações da pesquisa enquanto uma monografia não permite aqui fazer uma distinção entre as obras de arte e as fotografias como objetos de estudo, estas serão discutidas pelas suas qualidades estéticas, porém não haverá uma tentativa entender a fotografia enquanto arte ou não. Este segundo momento permite o principal objetivo da pesquisa: analisar a construção de uma narrativa pautada em elementos estéticos responsáveis pelas associações subjetivas que constroem a forma como o Ocidente se relaciona e entende este conflito.

O recorte da Guerra no Vietnã, para além de um marco na forma como o fotojornalismo é produzido, também permite observar a narrativa de uma nação hegemônica se sobrepondo às possíveis narrativas de um país acerca de um conflito em seu próprio território. A quantidade de materiais produzidos sobre a guerra, apesar de extensa, sempre ou quase sempre se volta para o desenvolvimento das qualidades

estadunidenses como figura no plano internacional. O mundo dito ocidental é constantemente apresentado ao Vietnã através da narrativa da guerra, em cima de imagens de sofrimento que, não por acaso, acabam sendo atreladas à imagem vietnamita como uma característica intrínseca à sua identidade como povo e país. A história do Vietnã é marcada por séculos de resistência à invasões, colonizações e frentes de organização popular anti-imperialistas, mas pouco desse repertório é trazido à tona nas produções norte-americanas e ocidentais de forma geral. As fotografias são somente um dos meios pelos quais pode se observar como, apesar de vencedores, os vietnamitas não são protagonistas nas narrativas sobre sua própria história aos olhos do “senso comum” do Ocidente.

## 1.2

### **Marco Teórico**

Como advento tecnológico, a fotografia é uma expressão da modernidade. Ao ser introduzida como objeto de pesquisa por autores das Relações Internacionais é comum que se faça um resgate histórico da perplexidade de artistas e teóricos diante da nova técnica e das discussões iniciais sobre como categorizar a fotografia entre a ciência e a arte. Essa categorização, por sua vez, faria toda a diferença na forma como a fotografia poderia, ou não, servir como objeto de estudo dentro das teorias clássicas da disciplina. A capacidade mimética da fotografia causava a impressão de que, como tecnologia, ela seria capaz de representar objetos e pessoas como eles são no “mundo real”, aproximando a prática fotográfica dos métodos empíricos. Para as Relações Internacionais, uma das premissas clássicas na visão realista ou neo realista dentro dos debates teóricos da disciplina é a “do mundo como ele é e não como queremos que seja”, em oposição aos ideais do liberalismo. Em “*Aesthetic and World Politics*” Roland Bleiker (2009) atenta para um paralelo nas formas de se enxergar tanto a fotografia quanto o método realista das RI. Para ele, há expectativa de que ambos funcionem como ferramentas de mera verificação, negando o caráter arbitrário e idealista presente em cada uma dessas práticas. Diante disso, a depender da metodologia escolhida, a fotografia documental poderia servir como meio de

“inferência” na análise de aspectos da política internacional. Contudo, isso significaria legar à capacidade fotográfica uma responsabilidade muito grande de “mostrar o mundo como ele é” e, nessa condição, impediria uma análise crítica dos aspectos sociais da representação e arbitrariedades subjetivas presentes nela.

Desse modo, a pesquisa adota um marco teórico alternativo às teorias clássicas e, na virada estética das Relações Internacionais, encontra uma abordagem transdisciplinar que permite a leitura semiótica das fotografias para a análise de questões da política internacional. Em “*Studies in transdisciplinary methods*” de Michael J. Shapiro (2013) o autor aponta que a virada estética questiona métodos de investigação sistemáticos dentro das ciências sociais a partir da chamada “revolução kantiana”. Esta seria a contribuição de Kant para um método científico menos sujeito ao objeto em si e mais preocupado com a escolha desse objeto e as condições que o permitam emergir como tema de estudo. (SHAPIRO, 2013, p.2) Enquanto teorias clássicas das Relações Internacionais se restringem àquilo que podem averiguar em seus objetos para concluir — ou não — hipóteses, dentro da virada pós-moderna, a pesquisa olha para o seu objeto de estudo não como uma fonte neutra, mas uma expressão de alguma ideologia que, por sua vez, se traduz em relações de poder que dão forma ao mundo como o concebemos.

O pós-modernismo, como método crítico de análise, seria justamente a negação da neutralidade na escolha dos objetos de estudo, bem como a negação da completa separação entre indivíduo e aquilo que ele é capaz de observar. A abordagem estética dentro das RI aplica conceitos desenvolvidos em outras áreas das ciências humanas na linha pós-moderna, se contrapondo às premissas das teorias clássicas para estabelecer uma outra relação entre objeto de estudo e pesquisador. O objetivo é apontar as limitações de uma análise rigidamente centrada nos ditos grandes atores, como os Estados e Instituições/Organizações Internacionais. Nos dualismos entre nacional/internacional, indivíduo/Estado elementos sociais como gênero, raça e demais questões de identidade são pontos cegos que impedem um diagnóstico multidimensional do “internacional”, que por sua vez, como conceito, também é posto em disputa.

Mesmo após o pico das produções Norte-americanas sobre Vietnã, ainda hoje as imagens sobre o país são evocadas, sempre em condição de pretexto, para tratar de narrativas que se somam ao imenso repertório de assimilações ocidentais sobre aquele conflito e seu significado histórico.<sup>4</sup> As imagens e fotografias explícitas, foram e continuam sendo, a forma como o mundo tornou inteligível seu entendimento sobre o conflito. Sendo assim, a produção de conhecimento sobre tal guerra não pode ser feita sem levar em consideração não apenas o extenso trabalho dos fotógrafos que estavam em campo, mas também toda uma filmografia e literatura, principalmente da cultura pop americana, que faz uso desse contexto histórico como pano de fundo. Nesse sentido, considerando as existentes discussões acerca da produção do “outro” através da iconografia do sofrimento e as discussões sobre representação e política internacional, a presente monografia toma a infinidade de materiais produzidos tanto no conflito quanto a posteriormente a ele, como o incômodo inicial para retomar a um dos mais discutidos tópicos da política internacional: a Guerra do Vietnã e as questões extra-militares que dizem respeito ao que hoje se entende desse conflito.

---

<sup>4</sup> Um exemplo disso é o mais recente filme do Spike Lee, nomeado ao Oscar de 2021 por melhor trilha sonora. “Das blood 5” (2020) trata de dilemas sobre segregação racial e questões afro-americanas a partir da experiência de ex-combatentes negros no Vietnã. O filme traz, em seus primeiros minutos, uma exibição das obras aqui introduzidas e mais algumas que constituem como símbolos relacionados à guerra. Além do uso de filmagens e fotografias verídicas, a construção da narrativa também se dá em cima de um “retorno” às paisagens de guerra, em contraste com o que é o Vietnã atualmente, trabalhando uma ideia de contraste entre o país que sofria com a guerra e o desenvolvimento atingido depois dela, sobretudo com a presença de benchmarks do desenvolvimento identificados nos símbolos do capitalismo, à exemplo das cenas que destacam a presença das grandes redes de fast food, dentre outras multinacionais americanas.



## 2

### **Fotografia e conflito: a imagem fotográfica como objeto de estudo dentro das relações internacionais.**

We have all grown accustomed to familiar representations of the international and its conflicts. Wars, famines and diplomatic summits are shown to us in their usual guise: as short-lived media events that blend information and entertainment. The numbing regularity with which these images and sound-bites are communicated soon erases their highly arbitrary nature (BLEIKER, 2015, p. 509).

Historicamente a guerra como evento sempre contou com o poder descritivo das imagens. Contudo, a relação das guerras com suas representações pode ser bastante ambígua. Na busca de um resgate contextual, o pintor Francisco Goya é uma referência nesse sentido. Conhecido por retratar a resistência espanhola às invasões de Napoleão na Península Ibérica (1808), o pintor faz parte da tradição de contratações artísticas com a função de criar imagens de uma guerra e, por consequência, uma tradição histórica das narrativas visuais dos conflitos. (SONTAG, 2003) Apesar de ter autoria de peças fundamentais para as narrativas das invasões napoleônicas do século XIX, Goya também é conhecido por uma coleção de gravuras intitulada “*Los desastres de la guerra*”. A série de 83 figuras feitas entre 1810 e 1820 — publicadas parcialmente apenas 35 anos depois de sua morte — retratam um outro lado da representação de um conflito (SONTAG, 2003, p. 40), o lado que não trabalha a favor das narrativas triunfantes da tradição de pinturas sobre a guerra.

Os retratos em água-forte representam principalmente os crimes de guerra e sequências de imoralidades que fazem parte do convívio entre soldados e população civil fora das representações dos combates oficiais. Tais cenas só viriam a ser retratadas com mais frequência décadas após a introdução da fotografia nos conflitos, no momento em que o avanço tecnológico das máquinas fotográficas de filme 35 mm<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A Kodak e Leica foram as primeiras câmeras portáteis capazes de permitir que fotógrafos se aventurem nas áreas de confronto, o filme 35mm por sua vez é película de pequeno formato que possibilita mais mobilidade e praticidade aos fotógrafos que poderiam tirar suas fotos e enviar os rolos

permite que fotógrafos entrem nas cenas de combates do século XX. Até então, Goya fazia parte dos poucos a darem atenção aos efeitos nefastos das batalhas e do cotidiano não triunfal da guerra. Representações deste tipo só seriam vistas com mais frequência na guerra no Vietnã, quando a fotografia se torna, “como norma, uma crítica à guerra” (SONTAG, 2003, p. 57), pois até então, a fotografia no contexto de conflito era um instrumento também à serviço dos Estados na produção de propagandas desta. (SONTAG, 2003)

Algumas das primeiras coberturas fotográficas formais que se tem registro são a Guerra da Criméia (1853 - 1856) e a Guerra Civil Norte-Americana (1861 - 1865). (SONTAG, 2003, p. 21 -22) O fotógrafo britânico Roger Fenton é o autor de algumas das mais famosas fotografias de oficiais do Império Otomano, tidas até hoje como primeiros registros oficiais de uma guerra. (SONTAG, 2003, p. 43) No entanto, a Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939) foi o primeiro conflito coberto por um corpo de fotógrafos profissionais contratados pelo Estado, cujo material produzido era destinado à circulação nos jornais da Espanha e também do exterior. (SONTAG, 2003, p. 22) Pela primeira vez a fotografia vai ao campo de batalha e traz imagens heroicas semelhantes às pinturas do século XIX.<sup>6</sup> A Guerra Civil Espanhola é, nesse sentido, um marco do fotodocumentarismo por inaugurar a tradição de noticiários ilustrados de fotos trazidas diretamente do combate, algo que se repetiria na Primeira Guerra da Indochina (1946) e tomaria proporções até então nunca imaginadas, como seria o caso da Guerra no Vietnã.

---

de negativo para que fossem revelados fora do Vietnã, por exemplo, sendo este o caso de “Napalm Girl”, dentre outras.

<sup>6</sup> Um dos fotógrafos responsáveis por fazer desse momento um marco na história do fotodocumentarismo de guerra foi o húngaro Robert Capa (1913 - 1954). O fotógrafo é autor da famosa obra "O soldado caído"(1936), a primeira cena explícita de combate a ser veiculada na Time. Na Segunda Guerra, algumas das imagens mais famosas do desembarque dos Aliados na Normandia, também são de sua autoria. Capa é fundador da Agência Magnum junto com Henri Cartier-Bresson. Ambos fazem parte de um grupo de fotógrafos que buscavam carreiras autônomas como forma de ter liberdade para retratar cenas explícitas de guerra e podem ser considerados fundamentais para a tradição das coberturas que visavam a denúncia dos horrores da guerra, embora não fosse necessariamente esse o propósito inicial de seus fundadores. (SONTAG, 2003, p. 33) O fotógrafo morre ao pisar em uma mina terrestre, armadilha dos guerrilheiros do grupo Viet Minh, na Primeira Guerra da Indochina, no Vietnã.

## 2.1

### A fotografia como elemento estético

“(semiotics) attribute power to meaning instead of meaning to power” (HODGE; KRESS, 1988, p. 2).

O impacto e reprodução das imagens da guerra vietnamita são não somente significativas para a discussão sobre guerras e suas representações, mas também determinantes para pensar os efeitos das imagens no curso de um conflito, uma vez estas relacionadas ao entendimento que tais narrativas visuais podem gerar no dito “senso comum”. O imediatismo<sup>7</sup> e o alcance inédito com o qual as fotos da guerra se disseminaram, foram capazes de gerar uma série de discussões sobre o significado do consumo e produção de tais materiais, além do papel que este teria na opinião pública e eventuais mobilizações relacionadas ao conflito. Por esse motivo, o estudo das imagens oferece um terreno fértil para que as Relações Internacionais, a partir de um olhar transdisciplinar, se beneficie de um entendimento mais amplo sobre o papel das representações visuais no campo internacional e os seus conflitos. Isto posto, diante das inúmeras finalidades possíveis para o uso da fotografia, a pesquisa irá se ater a sua função como meio de disseminação de significados e instrumento importante na construção das subjetividades a partir dos signos. Com esse objetivo, a fotografia na condição de objeto de estudo será analisada enquanto elemento estético, visto pela sua capacidade de atribuir sentido, o que será possível com a contribuição da leitura semiótica das imagens discutidas.

Dessa forma, a análise de conteúdo das imagens aqui apresentadas serve, em um primeiro momento de análise, para a identificação de elementos presentes na fotografia em termos de composição, como o enquadramento, os planos e a distribuição das figuras ali representadas. Tais aspectos técnicos permitem adentrar um primeiro estágio de observação, seguido da discussão dos “signos” propriamente, os menores elementos a serem estudados em uma imagem. Por sua vez, como

---

<sup>7</sup> “(...) note how in the period from 1968 to 1988 the average sound-bite during televised coverage of US elections decreased from 43 to 9 seconds. Figures are probably even lower today, and whatever substance can still be packed into what remains is likely to get further blurred when presented in the context of other news and no-news, from drive-by shootings to touch-downs, famines, home-runs and laundry detergent adds.” (BLEIKER, 2015, p. 252)

unidades básicas da comunicação, os signos são os principais elementos de estudo da semiologia. (ROSE, 2001, p. 74) São abstrações sujeitas a variação entre a ideia do que representam — significado<sup>8</sup> — e a forma como se disseminam socialmente, podendo ser através da língua falada, bem como na linguagem visual — significante<sup>9</sup>. Dentro dessa variação mora a importância fundamental do estudo semiótico saussuriano, pois as possíveis associações entre os significados e os significantes evidenciam a produção de sentido sobre aquilo que se observa, ou, os próprios signos. Sendo assim, a semiótica discute o emprego de conceitos que produzem uma imagem e como essa apresenta significados à medida que também os constrói. (ROSE, 2001, p. 69) Por fim, a “conotação” de uma imagem é o sentido que ordena seus usos, como será lida em seu meio e o que diz sobre as práticas, ao mesmo tempo que se revela como uma prática em si, sendo esta a grande contribuição das imagens para uma análise crítica do contexto cultural e político no qual estão inseridas.

Any (...) sign is potentially transformable into more than one connotative configuration. (...) Any society/culture tends, with varying degrees of closure, to impose its classifications of the social and cultural and political world. These constitute a dominant cultural order, though it is neither univocal nor uncontested (...) The different areas of social life appeared to be mapped out into discursive domains, hierarchically organized into dominant or preferred meanings. (Hall, 1980: 134 apud ROSE, 2001, p. 92)

Nesse sentido, a semiologia é a grande aliada da investigação estética. Surgida como “a ciência da vida dos signos na sociedade” (SAUSSURE apud HODGE; KRESS, 1988, p. 1), a chamada “semiótica convencional” enfatiza estruturas e códigos aos custos da função e usos sociais dos sistemas semióticos. Embora a sua metodologia de análise seja, por vezes, defendida pelo seu caráter positivista, visto a capacidade da análise semiótica de se basear na leitura de elementos quantitativos e replicáveis (ROSE, 2001, p. 70), uma contextualização social dos conceitos semióticos permite ir além da constatação de elementos que se repetem e possuem

---

<sup>8</sup> O significado é o que o signo representa, seu conceito. Pode ser entendido também como a descrição daquilo que se refere, exemplo: “pequeno ser humano que não pode falar ou andar”. (ROSE, 2001, p. 74)

<sup>9</sup> A palavra, imagem ou símbolo referente ao conceito apresentado pelo significado. No caso o significante do exemplo acima, é a palavra “bebê”. (ROSE, 2001, p. 74)

apelo visual pelas suas qualidades técnicas. Sendo evidente que a análise de conteúdo é um passo fundamental, a pesquisa não irá se restringir aos limites da imagem como objeto e, nesse sentido, se apropria de uma perspectiva pós-estruturalista da semiótica que tem um ponto de origem na crítica Jacques Derrida à Saussure, em 1966, que indicava a necessidade de apontar não só como a comunicação e o entendimento sobre as coisas reside no código (língua) através dos significados dos signos, mas também como tais signos vem a significar o que significam. (DERDERIAN; SHAPIRO, 1989)<sup>10</sup> Assume-se que a complexidade dos sistemas semióticos mora nas suas origens e destinos (HODGE; KRESS, 1988, p.1), mais especificamente, a semiótica é um instrumento de análise de contexto, seja este contexto restrito à uma imagem ou seu contexto histórico para além dela. Aqui a análise a nível técnico, ou, o uso da semiótica aplicada ao estudo de caso, é útil enquanto ferramenta de investigação em busca da construção de sentido dentro de determinada imagem por meio das referências que a compõem. Por isso, extrapolar tais signos e seus possíveis significados para uma análise das práticas sociais é a contribuição do estudo das imagens para as pesquisas pós-estruturalistas de maneira que, uma aplicação crítica da investigação dos sentidos, permite não só identificar que textos, imagens, comportamentos e políticas são compostos de signos variados, mas que os sentidos atribuídos a esses signos possuem uma agenda.

Muitos são os casos de governos que mobilizam imagens e recorrem a arquétipos para a construção de uma narrativa favorável às suas respectivas agendas políticas. Walter Benjamin<sup>11</sup> é um exemplo de teórico que se dedicou a falar sobre a

---

<sup>10</sup> A ideia trazida por Der Derian e Shapiro (1989) em “International/Intertextual Relations: postmodern readings of world politics” é a de que além dos sistemas de signos e significados com os quais trabalhamos, entre os signos existem hierarquias que ordenam nosso vocabulário e estes também são importantes para a leitura do mundo em termos linguístico, algo que será melhor desenvolvido no capítulo de análise das fotografias propriamente.

<sup>11</sup> Apesar de não ser discutido como autor na presente pesquisa, Benjamin é um dos teóricos que contribuem para o entendimento da fotografia como prática política à medida que, em seu surgimento e popularização, se distancia das obras de arte e passa a ser cada vez mais uma prática das massas. Ao falar da “perda da aura” através da “reproduzibilidade técnica” da arte, Benjamin não tem em mente a defesa da técnica ou um apreço nostálgico das práticas artísticas mais tradicionais. O autor traz uma relevante crítica sobre como a produção artística estaria completamente mudada a partir dos avanços da mimesis através da tecnologia. Para o Benjamin, não sendo mais “o critério da autenticidade” uma característica relevante para a arte no contexto moderno, sua função social seria outra; “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1936, p. 171 - 172) Dentro da metodologia que busca olhar para a fotografia como elemento estético Benjamin também

“estetização da política própria da era de massas”, discutindo como a apropriação do conceito de “belo” pela Alemanha nazista foi mobilizado na forja de identidades nacionais a nível de discurso, por exemplo. (RANCIÈRE, 2012, p.16) Tal caso, no entanto, exemplifica uma forma de ver o potencial dos elementos estéticos de uma maneira a enxergar a estética da política, não a política presente na estética. Nesse sentido, a pesquisa recorre à formulação de Rancière (2002) acerca do que a experiência estética pode proporcionar como método de educação do coletivo, evitando a análise sobre um discurso político tido como dado, mas sim uma análise de como um discurso político é construído. Dessa forma, o que será discutido a partir da circulação de fotografias do Vietnã propõe não somente a noção de que imagens são instrumentos de poder, mas que a experiência estética anterior à política é o que é o que dá forma a ela.<sup>12</sup> Mais do que entender como elementos estéticos possuem capacidade de expressar projetos de poder, a discussão estética permite discutir como as representações constituem um papel central na própria produção política, independente de sua agenda. (BLEIKER, 2009) Tendo isso em mente, a pesquisa não busca identificar ideologias específicas presentes nas fotografias, ainda que a identificação de ideologias contribua com o propósito de entender o potencial dos elementos estéticos como possíveis ferramentas capazes de trabalhar o político à nível subjetivo.

Dentro da literatura das Relações Internacionais, em “Aesthetic and World Politics”, Roland Bleiker (2009) atenta para o fato da arte ainda ser um objeto de estudo muito questionado dentro das pesquisas da ciência política. Esse tipo de confronto parte não só de pesquisadores da área, mas também de artistas que se dizem “apolíticos” por não acreditarem que a arte possui relevância frente a temas como a fome, a guerra, dentre outras questões que demandam soluções. (BLEIKER, 2009, p. 2) No entanto, no ceticismo com relação às artes como elemento político, mora um aspecto central sobre a relevância da estética. Assim como a análise estética não

---

defende que a fotografia tem mais valor como arte contemporânea quando é notada pela sua função de reprodutibilidade “(...) e quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1936, p. 178)

<sup>12</sup> A estética aqui entendida “num sentido kantiano - eventualmente revisitado por Foucault - como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2002, p. 16)

depende de um objeto artístico, a arte não depende de uma declaração politicamente engajada para que seja observada pelo seu valor estético. (RANCIÈRE, 2005) Isso porque a experiência estética não é restrita somente àquilo que é arte, ainda que a arte possa ter incontáveis definições.

Quanto a isso, o conceito de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2005) ajuda a entender como a experiência estética é uma parte importante da política à medida que entende esta como um conjunto da construção das subjetividades coletivas. A começar pelo termo, que ao mesmo tempo que evoca a ideia de elementos separados, pressupõe uma comunhão das partes divididas, a “partilha” pode ser pensada como o ponto de encontro entre aquilo que pertence à experiência individual — estética primeira —, exclusiva do indivíduo, ao mesmo tempo que é uma condição comum a todos. O que está repartido são os espaços, tempos e atividades, mas, acima de tudo isso, a sensibilidade sobre todos os eventos e coisas que podem ser observadas no mundo. (RANCIÈRE, 2005, p. 15) Ao mesmo tempo que são experiências do indivíduo — aquela advinda do mundo sensível —, são também aspectos passíveis de uma inteligibilidade, ou entendimento, sobre o mesmo. Esta experiência inteligível, por sua vez, será eventualmente transformada nos códigos que nomeiam os signos e conseqüentemente possibilitam a análise semiótica. A experiência estética, desse modo, é entendida pelo autor como regime de ordenamento do mundo a partir das capacidades sensíveis, é um “sistema de evidências sensíveis” partilhada por uma comunidade e que se transformam em ideias, podendo, por sua vez, serem transformadas numa ética particular dessa partilha. A experiência estética para Rancière é como uma “trama” que toma forma através de discursos teóricos, em atitudes práticas, na percepção individual, em instituições sociais — museus, bibliotecas, programas educacionais — e em invenções comerciais também. (RANCIÈRE, 2005, p. 2)

A obra de arte, por sua vez, se beneficia da capacidade estética de criar um compartilhamento de ideias, porém a autonomia organizada pelo regime estético não é a mesma da obra de arte, pois diz respeito à experiência do sensível em si. (RANCIÈRE, 2002, p. 3 - 4) A experiência estética é da ordem das práticas e uma avaliação estética diz sobre o que pode ser visto, feito e como o ver e o fazer

constituem outras formas de ver e fazer. A arte, é nesse sentido, apenas uma das possibilidades disso, assim como o seu uso político pelos governos e propagandas comerciais.

Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (RANCIÈRE, 2005, p. 31 -32)

A partir disso, Rancière conceitua um regime de identificação do *ethos* da arte que consiste em submetê-la à questão das imagens em si e a partir de então pensar no que o modo de ser das imagens concerne ao modo de ser dos indivíduos e por consequência as coletividades. (RANCIÈRE, 2005, p. 26) É nesse sentido que o autor entende o espectador como elemento central do fazer das imagens, pois é a partir do conjunto de crenças e práticas do indivíduo que a ética presente nas imagens se constrói. Por esse motivo, a pesquisa não tem o interesse em distinguir a fotografia da arte, nem busca identificar fotografias politicamente engajadas. Porém, quando uma fotografia é lida e/ou reproduzida como arte de protesto, a análise estética, bem como o conceito de partilha do sensível, oferece ferramentas teóricas para entender como esse sentido passa a ser entendido como tal, bem como o que possibilitou essa interpretação dentro do contexto em que circula, de modo que a análise semiótica oferece uma perspectiva política de quais signos e significados são predominantes no contexto em questão. Desse modo, como elemento estético, o interesse na fotografia está mais para o uso que se faz dela, do que pelo seu valor artístico em si. A estética não se refere somente ao valor da arte — nas pinturas, fotografias e filmes — mas, mais do que isso, também se refere aos tipos de entendimentos que estas obras proporcionam. (BLEIKER, 2015) Sendo a estética o que compõe tais objetos e não algo posterior a estes. A partir disso, é possível afirmar que a fotografia como objeto de estudo da política tem como interesse o seu público, sendo a imagem e os seus signos o meio escolhido para chegar até este.

Jacques Rancière (2012) aborda ainda a importância do público para uma obra de arte de uma maneira a elucidar o papel da experiência estética como algo central na vida em sociedade. Para isso, o autor fala da necessidade de uma concepção alternativa para a ideia de “espectador”, uma concepção que coloque o espectador

(público) no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política. (RANCIÈRE, 2012, p. 8) O autor toma o teatro como exemplo de arte nesse sentido por este ser um dos primeiros tipos de “constituição estética — da constituição sensível — da coletividade.” (RANCIÈRE, 2012, p. 11) Não apenas, o teatro é um bom exemplo de como a arte necessariamente precisa de público, ou espectadores, para acontecer. Sem espectador, não há teatro. (RANCIÈRE, 2012, p. 8) Essa constatação não se limita ao óbvio de que sem um público, não há razão para um espetáculo, mas trabalha a ideia de que uma arte tem a sua função definida justamente pela relação com o público e o que este pode fazer a partir dela. Para o autor, tal relação poderia ter por fim uma crítica à própria arte<sup>13</sup>. A crítica sendo, no caso, o resultado do engajamento, do envolvimento e da ação do espectador como parte da experiência estética do teatro e das demais artes, buscando distanciar-se das definições onde este ocupa um lugar passivo ou separado do que consome.

Assim, ideia de estética como uma experiência coletiva dentro de Rancière começa a partir da sua crítica fundamental ao papel de “espectador” — ou a um determinado entendimento de espectador desconstruído pelo autor —, no qual “é um mal ser espectador” onde “olhar é o contrário de conhecer.” (RANCIÈRE, 2012, p. 8) Rancière condena não somente a experiência a qual esse espectador está fadado, mas também fala da necessidade de uma nova noção de teatro, que aqui pode ser entendido como alegoria para outras formas de arte. Se o teatro coloca o espectador na condição de “olhar” como “o contrário de fazer”, ou o como “o contrário de agir”, ele indica a necessidade de um teatro sem espectadores — uma nova relação de consumo das artes.

---

<sup>13</sup> Aqui “crítica” não seria no sentido de se desfazer da arte consumida, mas sim de “reconduzir o teatro à sua própria essência”. Para falar da “essência” do teatro, Rancière recorre a ideia de “contemplação” de Guy Debord, que diz que “a essência do espetáculo (...) é a exterioridade”. Porém, buscando fugir de uma “concepção platônica” de mimese - de imitação do mundo real - aqui “essência” sendo a “exterioridade” é o que permite contemplar a “aparência separada da verdade”, onde a graça do espetáculo seria justamente o “sofrimento produzido” por esta “separação”. A essência, portanto, não estaria em algo, mas no homem em si: “O que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é a própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento.” (RANCIÈRE, 2012, p.12). Neste caso, aqui a “crítica” como o que “reconduz o teatro à própria essência” é o reconhecimento da impossibilidade de separação completa entre o homem e aquilo que ele vê, ao mesmo tempo que a graça da contemplação é enxergar essa suposta “separação” que o mundo sensível proporciona, bem como explorar ela no mundo das artes e, no caso, no teatro.

Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação (...) (RANCIÈRE, 2012, p.8)

O espectador emancipado é um retorno a esse pensamento que busca colocar o público no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política. (RANCIÈRE, 2012, p. 8) É nesse sentido que, o que o autor irá chamar de “paradoxo do espectador”<sup>14</sup> ajuda a entender como fotografias não podem ser pensadas para além do público ou contexto nos quais são consumidas, bem como o material fotográfico é um instrumento estético de formação de um “ethos coletivo”. Pois é não somente a experiência estética, pensada a nível coletivo, um elemento importante para pensar a formação de subjetividades, ou “ethos”, mas também a capacidade de participação possibilitada por ela que permite ao público, ou ao “espectador”, um lugar de ação.<sup>15</sup>

Na discussão sobre o lugar de ação como proposto por Rancière em “o espectador emancipado”, o que se sugere não é necessariamente um engajamento político posterior às imagens, no sentido de somente interpretar, se informar sobre o contexto e formar uma opinião sobre as obras feitas no Vietnã, por exemplo. O que se propõe, é o entendimento de que o público determina os caminhos possíveis diante das leituras que uma imagem proporciona, independente do que será feito a partir disso. O engajamento explícito de um público, como o uso das imagens pelo movimento de contracultura ou pelo pelos editores da LIFE, por exemplo, entrega mais do que a participação desse público com as imagens consumidas, entrega um ethos compartilhado entre o grupo que decide mobilizar essas imagens, entrega o exercício de um sistema de códigos que atribui sentido aos signos, entrega uma “partilha do sensível”.

---

<sup>14</sup> “Eu lhe daria o nome de paradoxo do espectador, paradoxo mais fundamental talvez do que o célebre paradoxo do ator. Esse paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador(...)” (RANCIÈRE, 2012, p. 8)

<sup>15</sup> É importante ressaltar que “emancipação” para Rancière tem um sentido diferente de “emancipação” dentro do projeto iluminista de libertação através das capacidades racionais e, o próprio Rancière, ao discorrer sobre o papel da estética reconhece que não há mais espaço para uma reformulação dos ideais de emancipação racional. (RANCIÈRE, 2000) A emancipação do espectador está relacionada ao lugar de participação inerente deste no processo artístico.

As possíveis leituras feitas sobre uma imagem, por sua vez, são justamente o aspecto determinante para o seu poder de circulação e, portanto, relevância estética. (SHAPIRO, 2013) Em alguma medida, é a “partilha do sensível” que permite a circulação das fotos como objetos relevantes para o estudo político, pois revela a conotação que tomam os signos em determinado contexto. Quais sentimentos evocam a imagem de uma criança em situação de vulnerabilidade? Porque o assassinato à queima-roupa de um jovem vietnamita é uma imagem considerada icônica? O incômodo que esta gera é menor do que a relevância que possui como retrato de um evento histórico? Por que ela mobiliza públicos diversos e porque este incômodo é capaz de gerar respostas distintas a esse engajamento?

Their movements and dispositions are less significant in terms of what is revealed about their inner lives than what they tell us about the world to which they belong (SHAPIRO, 2003, p. 11)

Quando “Napalm Girl” passa a circular nas demonstrações artísticas do movimento de contracultura, bem como nas marchas protestantes e demais materiais gráficos produzidos por pessoas contrárias à guerra, a reprodução dessa imagem passa a ter caráter “protestante” ou “anti-bélico”. (SONTAG, 2003) Dentro desse contexto, há um projeto político em curso que busca sensibilizar o espectador para os horrores envolvidos naquele conflito, visando um engajamento crítico com relação à Guerra no Vietnã. No entanto, embora essa interpretação tenha se tornado popular, devido a grande desaprovação pública da guerra, ela não é a única. Susan Sontag (2003) afirma que não basta que uma foto retrate os horrores de uma guerra para que ela seja um argumento contra a guerra. Toda foto precisa de uma legenda. (SONTAG, 2003, p. 14 - 15) Nesse sentido, a escolha do material fotojornalismo é relevante na medida que proporciona observar nuances no emprego da fotografia de guerra.

A divergência nos usos das imagens de guerra do Vietnã faz lembrar como a leitura das imagens é politicamente orientada. A fotografia é um objeto de estudo particularmente interessante nesse sentido, pois, por se tratar de um instrumento comumente associado a uma simples reprodução mimética e, embora tenha o seu valor artístico questionado, não impede que seja avaliada pelo valor estético e, portanto, pelo seu valor como ferramenta de análise política. Devido ao momento em

que surge, as discussões iniciais sobre a fotografia se davam na tentativa de entendê-la em relação a outros meios, mas principalmente na forma como ela se distinguia da pintura. (WELLS, 2015, p. 21) A fotografia vem em um contexto onde as artes ainda tinham como principal objetivo o aprimoramento técnico dos retratos miméticos do mundo sensível e, desse modo, o valor artístico era comedido pela sua relação direta com a habilidade de produzir representações cada vez mais parecidas com as observadas no mundo real. (BLEIKER, 2015, p. 526 - 527) A fotografia como advento da modernidade foi à princípio inspirada no “pictorialismo”, um estilo de composição nas pinturas, as principais referências nesse sentido. Tal estilo imagético buscava a perfeita semelhança de seus retratados (WELLS, 2015, 22) e, uma vez que esta função agora não poderia ser feita com mais perfeição do que através da técnica fotográfica, a foto proporcionou um movimento de maior liberdade no mundo da arte. Não havendo mais a obrigação de prover uma semelhança perfeita entre objeto e quadro, as pinturas inauguram uma nova fase no mundo das artes, o modernismo. (WELLS, 2015)

Ao mesmo tempo e, em função disso, esperava-se da fotografia que, como tecnologia capaz de atingir uma verossimilhança nunca antes vista, fosse capaz de suprimir o desejo de captura “verdadeira” das aparências. Nesse sentido, a perspectiva empirista sobre a fotografia se assemelha à busca pela verificação da realidade como método responsável por construir verdades e trazer as certezas a partir do que vemos, se considerarmos que o que vemos é o “real”, uma tendência presente também nas produções científicas dentro das ciências sociais. A crença na semelhança é o nosso desejo de ordenamento do mundo. (BLEIKER, 2009, p. 23) Portanto, a tentativa de separação entre a fotografia e a arte é de fundamental importância para entender não somente o meio em si e o que ele significava — era arte? era ciência? — como também para compreender como esse meio poderia servir a projetos artísticos e/ou projetos positivistas de busca pela apreensão de uma “essência da realidade”. Ao se destacar pela sua técnica mimética<sup>16</sup> frente a todas outras tecnologias vistas até então,

---

<sup>16</sup> A mimesis é um conceito complexo dentro da arte que será melhor discutido mais à frente com a “Revolução Kantiana”, contudo, para todos os efeitos, “mimesis” dentro da pesquisa terá uma conotação de tentativa das representações de se parecem, ao máximo que podem, com os objetos os quais buscam representar no mundo real.

sua valorização como arte não era tão bem difundida quanto o seu valor como tecnologia. (WELLS, 2015) Assim, justamente pela sua suposta capacidade de “mostrar a realidade”, a fotografia se destaca como instrumento de retratações objetivas, além de supostamente neutras.

Absolute material accuracy’ was seen as the hallmark of photography because most people at the time accepted the idea that the medium rendered a complete and faithful image of its subjects (WELLS, 2015, p. 15)

Por esse motivo, o uso da fotografia dentro da produção científica teve aplicações variadas, sendo uma das suas principais funções a produção de catálogos para a identificação de objetos no mundo natural. Não obstante, dentro das ciências sociais também teve seu uso amplamente difundido, principalmente por meio dos estudos antropológicos, onde a foto era instrumento das práticas coloniais para a documentação dos povos indígenas das Américas, por exemplo. (BLEIKER, 2015, p. 528) Como um método de documentação naturalista, a fotografia no século XIX era um método de explorar, documentar e catalogar a experiência humana. (WELLS, 2015, p. 15) Assim, como instrumento tecnológico, a fotografia pode ser entendida como a expressão da modernidade e, como ferramenta usada para diversos propósitos dos empreendimentos modernos. Contudo, o material fotográfico é não só um resultado dessas práticas, mas advento capaz de produzir conhecimento em si próprio, não apenas instrumento que evidencia algo descobertas, mas instrumento da produção de sentidos, perspectivas e narrativas.

Indo na contramão dos usos científicos da fotografia, uma análise estética destas busca evidenciar o caráter representativo das imagens. Não necessariamente em uma tentativa de categorizá-las como arte, mas de modo a entender que, igualmente às pinturas, são representações que carregam escolhas subjetivas de tema, composição, etc. Evidenciar o caráter representativo das fotografias é se contrapor, portanto, a noção de que fotografia como simples “ferramenta de ver”. Visto que materiais fotográficos também possuem altas cargas subjetivas, não somente relacionadas às escolhas feitas intencionalmente como enquadramento, luz, disposição dos elementos, etc., mas também à nível subjetivo — principalmente na leitura destas —, a fotografia oferece mais terreno de análise conjectural enquanto

ferramenta de propagação, construção e mudança dos sentidos e significados. Desse modo, a virada estética representa um engajamento direto com o político. Ao levar em conta o processo pelo qual as representações são feitas e interpretadas, voltamos o olhar para a produção coletiva de sentidos que compõem os espaços sociais e dão forma às práticas.

Para isso, a premissa para entender a virada estética é a de que nenhum cientista social pode representar um evento político independente da forma que escolhe fazê-lo (BLEIKER, 2015, p.513), nem mesmo a técnica mais acurada de verificação poderia chegar ao resultado de uma representação completa e perfeita de determinado objeto pois, por definição, esta seria a realidade. (BLEIKER, 2009, p. 26) É tido como verdade no mundo científico que a maior quantidade de informações possíveis pode trazer mais propriedade a uma pesquisa. No entanto, também é verdade que quanto mais informações se agrega, mais se perde em capacidade de síntese, algo que é necessário à formação das teorias e as análises permitidas por meio delas.<sup>17</sup> Esse é o grande dilema das perspectivas que buscam se mostrar “as mais realistas”, ou mais próximas da realidade na tentativa de “explicar a essência geral da política internacional”. (BLEIKER, 2009, p. 20) Embora a referência mais completa da realidade seja, nesse sentido, o grande objeto de desejo da prática científica dentro do método científico das ciências exatas, bem como para a teoria realista que busca se assemelhar a ela, um suposto retrato da realidade pouco revelaria sobre as práticas sociais, pois nega a necessidade de uma síntese crítica sobre elas. (BLEIKER, 2015, p. 511) É como se o esforço para trazer sentido a um evento político em observação não fosse necessário, uma vez que o evento é “reduzido a si próprio” ao ser encarado como mero “fato”. (BLEIKER, 2009, p. 21) Dessa forma, entender eventos do mundo real como fatos reais e imutáveis se trata da negação da estética, pois ao negar a necessidade de abstração para explicação e entendimento do mundo, nega-se que a

---

<sup>17</sup> Apesar de não ser um autor da vertente pós-estruturalista, Kenneth Waltz (1979) em sua obra “Theory of international politics” já apontava as limitações das convenções miméticas nas teorias tem que por objetivo “explicar o mundo”. Waltz descrevia a teoria como algo cuja escala com relação à realidade é algo de extrema importância, pois quanto mais próximo do mundo real, mais distante se está de conseguir se abstrair dele devido a alta quantidade de informações contidas na realidade. (BLEIKER, 2009, p. 20) O autor entende que a teorização é um processo de abstração e reconhece que “explanatory power is gained by moving away from reality, not by staying close to it.” (WALTZ, 1979 apud BLEIKER, 2009, p. 26)

teoria é também um exercício de representação. Bleiker comenta que, se comparada às teorias de RI, a fotografia seria “o realismo” das artes visuais, uma vez que esta é supostamente entendida como mecanismo de observação do mundo como ele é. (BLEIKER, 2009, p. 6) O resultado desse tipo de expectativas, tanto sobre as fotografias, quanto sobre as formulações teóricas é de que ambos irão fazer uma representação neutra, uma transferência de sentidos de um lugar ao outro sem afetar a significação desse objeto nesse processo. (BLEIKER, 2009, p.7)

Como abordagem possível dentro das RI, a virada estética é resultado de um avanço teórico crítico às visões que ainda predominam na disciplina, também propondo a mudar a escala de análise da política, mais especificamente da política internacional. Discutir a dimensão estética das práticas é atentar-se para aspectos até então subestimados como objetos de estudo, os quais vem entregando grande contribuição para o campo ao olhar para suas próprias teorias como algo que, além de ferramentas de análise de mundo, se constituem como instrumento que também forma este à sua própria linguagem. Fazendo o esforço de compreender ambos a fotografia e as teorias das RI como texto — visual e escrito —, estes podem ser resumidos à narrativas estéticas aqui sujeitas à análise. Assim, não apenas a fotografia, mas também as próprias teorias das RI se tornam passíveis de investigação dentro das teorias das RI, de modo que a contribuição da virada estética se dá de forma a não somente ampliar aquilo que pode ser abordado dentro da disciplina, que avança transdisciplinarmente, mas também de maneira a apresentar uma nova forma de inquirir, ou uma nova proposta metodológica.

Enquanto elemento estético a fotografia pode ser entendida como elemento complementar às produções textuais e, uma vez entendendo as imagens como mobilizadoras de sentidos e significados, elas também devem ser vistas como produtoras de conhecimento. À princípio, todas as formas de comunicação (verbal, imagética, textual, performática, etc.) estão sujeitas a uma leitura semiótica, uma vez que toda comunicação se baseia em signos. Como método de análise, a semiologia é especialmente cara às produções artísticas, visto que uma leitura atenta aos signos e significados facilita o entendimento de materiais que não são necessariamente explicativos, que convidam a algum tipo de interpretação. No entanto, a semiótica

não depende de um conteúdo artístico para colocar em prática a verificação dos elementos e seus significados. Basta que os elementos sejam considerados pelo seu valor estético e, nesse sentido, a semiótica é mais uma escolha metodológica do que uma teoria específica. (ROSE, 2001, p.69)

Assim, a fim de poder estudar a fotografia como objeto de análise da política internacional, as RI contam com a contribuição de perspectivas críticas das demais áreas das ciências sociais, mais especificamente de teorias críticas sobre a racionalidade. Tais contribuições significam um avanço para as pesquisas do campo na medida em que questionam a disciplina a nível epistemológico e proporcionam aumento de seu leque temático a partir de abordagens transdisciplinares. À tais contribuições, a literatura de RI convém chamar de “teorias críticas”. Estas abarcam desde as primeiras contribuições alternativas aos debates tradicionais (realismo x liberalismo) até as ditas teorias pós-modernas, aquelas que questionam o caráter emancipatório da racionalidade técnico-instrumental e as bases positivistas das teorias tradicionais e até mesmo críticas até então. (MESSARI; NOGUEIRA, 2005)

## **2.2 As teorias críticas**

As teorias críticas ganham força no momento de transição da ordem mundial, se mostrando mais adequada às demandas da época por ver na produção de conhecimento uma ferramenta de mudança (MESSARI; NOGUEIRA, p. 147, 2005), questão cara aos levantes por emancipação frente ao neocolonialismo, às sociedades em transição do sistema econômico e, por sua vez, extremamente relevantes para o caso vietnamita e estudos que se sucederam sobre a guerra. Na década de 80 os debates teóricos do campo das Relações Internacionais passam a contar com contribuições cada vez mais críticas às suas duas principais vertentes até então, a teoria realista e a liberal. Os chamados “debates interparadigmáticos” foram responsáveis por refinar as duas vertentes teóricas mais proeminentes na área, forçando o desenvolvimento de ambas, que passaram a responder melhor às questões emergentes no campo, resultando no novo debate “neo-neo”, referentes ao neo-realismo e o neo-liberalismo. (MESSARI; NOGUEIRA, p. 132, 2005)

As mudanças no cenário internacional, como os conflitos em curso no contexto de guerra fria, exigiam perspectivas que pudessem dar conta da dimensão social das novas questões mundiais, algo que pedia uma análise mais crítica dos problemas em questão e, nesse sentido, para além da reformulação das teorias tradicionais, a retomada do marxismo dentro da disciplina foi uma das primeiras contribuições. Atentos aos escritos filosóficos e políticos de Karl Marx, autores focados nos aspectos sociais das lutas de classe, buscavam explicações para a sobreposição de questões políticas baseadas nos processos históricos e sociais que iam além de um contexto econômico determinístico. (MESSARI;NOGUEIRA, p.134, 2005) Uma das maiores se não a maior contribuição dos estudos marxistas para as RI é a identificação do fator ideológico presente nas produções científicas, muitas vezes tidas como instrumentos de análise neutros que promovem a ideia de uma realidade “objetiva”, concepção que culta construções sociais destinadas a promover uma estrutura de poder, o que na visão de teóricos marxistas como Gramsci — dentre outros autores preocupados com as representações —, evidenciam como um processo de alienação<sup>18</sup> (MESSARI;NOGUEIRA, p. 135, 2005).

A perspectiva marxista é uma das primeiras a atentar para a falácia de processos "naturais"<sup>19</sup> da evolução humana, como a premissa liberal de que as novas formas de organização do mercado eram a evolução “natural” da racionalidade. (MESSARI; NOGUEIRA, 2005 p.135) Os marxistas, nesse sentido, atentaram para a falta de consideração sobre o caráter situado, sujeito a um contexto histórico, social e, por fim, ideológico que é presente às formas de desenvolvimento. Mais do que isso,

---

<sup>18</sup> A alienação em Marx pode se referir tanto ao processo de alienação do homem com relação ao trabalho - quando formula que o processo de submissão do homem ao ritmo e comando da máquina o aliena do processo produtivo e o distancia do produto final que fabrica - quanto ao processo de alienação de maneira mais generalizada, presente na “penetração do saber técnico em todas as áreas da vida social (...) que torna o indivíduo alienado, porque não consegue distinguir entre o que é um saber autônomo e emancipatório e o que é um conhecimento que, apesar de parecer neutro, reproduz sua condição de submissão à necessidades do capital.” (NOGUEIRA;MESSARI, 2005, p. 138)

<sup>19</sup> Sobre a contestação de processos ditos naturais, não somente a teoria marxista, mas todas as teorias críticas que se sucedem ao “realismo x liberalismo” dentro da disciplina permitem questionar alguns dos mitos fundadores das RI, especialmente aquele nomeado por Kenneth Waltz em 3 níveis de análise: o indivíduo, o estado e o sistema, sendo uma suposta “natureza” do homem a razão para o estado de insegurança no qual nos encontramos como sociedade, algo que posteriormente se estende aos estados que, soberanos, constituem um sistema internacional anárquico permissivo às guerras. (WEBER, 2001, p. 14-15)

o apagamento desses elementos, por sua vez, seriam também parte de um projeto de poder que carrega consigo uma ideologia, em muitos casos, a ideologia liberal.

Destacar a contribuição marxista das teorias críticas é importante, portanto, para identificar um primeiro momento de desnaturalização das estruturas sociais apontadas nas teorias clássicas e o reconhecimento dos atores e suas ações como determinantes na construção da sociedade, bem como do internacional. A perspectiva marxista ressalta “a relação estreita entre a teoria e a prática, entre a produção de conhecimento e a dominação social”, se fazendo necessário “compreender o desenvolvimento histórico da sociedade, suas contradições e formas de dominação”, além de não abrir mão da necessidade de formular vias para transcender tais dominações em direção à sociedades mais justas e solidárias. (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 136) Nesse sentido, uma forma de diferenciar teorias tradicionais das teorias críticas é quanto às perspectivas de ação que oferecem. Enquanto a primeira afirma uma realidade imutável por acreditar que a teoria indica o “mundo como ele é”, os teóricos críticos enxergam a realidade como algo que está sendo modificado à medida que a interpretamos e agimos sobre ela. Não há uma separação completa entre teorias, formulações, ideias e as práticas — aquilo que pode ser observado. Desse modo, a teoria realista, por exemplo, ao se opor ao idealismo da proposta liberal — que indica “um mundo como queremos que ele seja” — não considera a possibilidade de transformação das estruturas, da “transformação da ordem como alternativa para corrigir desequilíbrios estruturais” (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 140). Embora o liberalismo ofereça uma alternativa que indica a necessidade de mudança nas práticas dos Estados, suas premissas se atêm às estruturas como condição imutável da mesma maneira que o realismo.

Assim posto, problemas relativos às guerras são condições “dadas” e não necessariamente construídas. A maneira como teorias tradicionais se propõem a “resolver” tais questões é agindo sobre esses problemas e não sobre o que constrói a realidade onde se apresentam ou até mesmo assumindo que boa parte do problema está na forma como estes são identificados. Um fator fundamental para a percepção do “mundo como ele é” como sendo algo imutável é justamente a nomeação dos mitos fundadores das RI. Embora existam muitas maneiras de se formular sobre esses mitos,

uma das mais famosas é a do autor neo realista Kenneth Waltz que afirma três características como imutáveis dentro das RI; a soberania dos Estados, a anarquia do sistema internacional e a existência da guerra em função disso. (WEBER, 2001) Tais conceitos se tornaram representações altamente bem-sucedidas à medida que deixam de ser vistos como formas de entendimento propostas por uma vertente teórica e se tornam axiomas da disciplina, tidos não como abstrações do realismo, mas verdades sob as quais pensar o internacional. Quando as representações sobre o “mundo real” deixam de ser entendidas como meras representações e passam a ser reconhecidas como verdade, perde-se de vista o caráter arbitrário, histórico e situado dessa formulação teórica e, conseqüentemente, esta é vista como uma teorização universal, algo que não só vai contra a própria noção de teorização, como também demonstra, no seu ápice, o poder das representações. (BLEIKER, 2015, p. 515).

Realism has been able to take historically contingent and political motivated commentaries—say by E.H. Carr and Hans Morgenthau about how to deal with the spread of Nazi Germany, or by Kenneth Waltz about how to interpret the ‘logic’ of ‘anarchy’ during the Cold War—and then turn them into universal and a-historic explanations that allegedly capture the ‘essence’ of human nature and international politics (BLEIKER, 2015, p 515).

A isso, a teoria neomarxista vai nomear de “alienação” que, diferentemente da alienação do trabalhador na linha de produção, porém analogamente ao processo de tornar-se alheio àquilo que produz<sup>20</sup>, significa não ser capaz de enxergar nas produções sociais, ou nas práticas, o caráter ideológico referente às estruturas de dominação. Frente a identificação da normatividade das teorias — toda teoria é produzida por e para alguém —, uma contribuição crítica relevante é a de Robert Cox, que observa no realismo não uma opção ideológica explícita, mas um resultado de escolhas metodológicas que “na tentativa de atingir um grau de abstração compatível com a sua pretensão científica, acabou por ratificar seu objeto de estudo” (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 141). Ao nomear a anarquia, não somente se indica uma

---

<sup>20</sup> “Contemporaneamente, é a penetração do saber técnico em todas as áreas da vida social, concomitante com a formação de uma sociedade de consumo de massas, que torna o indivíduo alienado, porque não consegue mais distinguir entre o que é um saber autônomo e emancipatório e o que é um conhecimento que, apesar de parecer neutro, reproduz sua condição de submissão (...)” (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 138)

característica da realidade, mas também se cria uma realidade anárquica, uma vez que esta é a característica tomada como premissa para todas as outras teorizações sobre o internacional. A produção das teorias, nesse sentido, possui papel decisivo na reprodução das estruturas e perpetuação da guerra e demais problemas sociais, mesmo se valendo de dispositivos que propõem saná-los. É nessa perspectiva que teorias inspiradas nas obras de, dentre outros, Marx, contribuem para o questionamento do cientificismo teórico, embora afirmar isso ainda seja algo controverso dentre algumas vertentes marxistas.

À medida que encaramos aquilo que é produzido socialmente como algo natural, passamos a excluir uma gama enorme de possibilidades de transformação das situações de dominação, exploração e opressão do horizonte da política (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 136-137).

Desse modo que a teoria crítica se propõe não somente a identificar a necessidade de abordagem de novos temas, mas também a necessidade de se teorizar a partir de uma perspectiva emancipatória, uma vez reconhecida a responsabilidade sobre a produção científica. Enquanto propostas teóricas que não tem interesse em modificações das estruturas ou questões sociais, tanto o realismo quanto o liberalismo favorecem um projeto conservador de poder que tem preferência por uma ordem mundial perpetuadora das problemáticas observadas no sistema internacional — desde a guerra até desigualdade de gênero, dentre outros. Ainda que teorias tradicionais sejam orientadas para o “*problem solving*”, suas capacidades de endereçar questões vão se tornando insatisfatórias à medida que os problemas são identificados como questões de ordem social, o que inclui a própria formulação das teorias, aumentando o nível de complexidade dos fatores a serem considerados. Enquanto o realismo busca abordar questões sociais de maneira análoga às ciências exatas, justificando haver uma falta de rigor científico às ciências sociais (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 136-137), as teorias críticas identificam os limites da razão diante da complexidade das relações sociais e propõem uma função mais honesta às teorias, as entendendo como instrumento situado, inserido numa realidade histórica que impede uma neutralidade da maneira como as ciências exatas buscam promover através da separação total entre sujeito e objeto. Ao fazer uma crítica à

própria teoria como objeto de estudo, é possível notar limitações da racionalidade moderna e seus alcances, bem como as reais contribuições e limites da teorização.

Frente à necessidade de reavaliação dessas racionalidades, a Escola de Frankfurt (1932) foi um exemplo de corrente crítica que buscou compreender porque o alcance da liberdade através da razão e do conhecimento haviam tido como resultado justamente o oposto que propunham; sociedades alienantes, sujeitas a regimes autoritários, etc.. (MESSARI; NOGUEIRA, 2005, p. 138) Autores como Habermas, dentre outros, exploraram as limitações dos ideais iluministas que tomaram determinada formulação da racionalidade como um caminho para a emancipação humana. Ao questionar a falha ética dos ideais que construíram as ciências e instituições da sociedade moderna, autores da escola de Frankfurt se dedicavam à uma reformulação da racionalidade, sem se desfazer dos ideais de liberdade como resultado da razão superior humana. A teoria crítica, portanto, não busca desvalidar as contribuições científicas das teorias tradicionais ou das vertentes que anseiam por mais objetividade em suas análises, apenas indicam que sua relativização propõe um questionamento da existência de verdades estáticas, indicando que a interpretação da realidade não vem após a evidência desta, mas sim junto ao momento de criação dela, havendo uma multiplicidade de fatores que podem e devem ser levados em conta na hora de avaliar questões mais complexas que compõem a política internacional à nível social.

As teorias feministas, por sua vez, também fazem parte dos primeiros avanços na construção de perspectivas menos centradas em grandes estruturas e mais atentas às esferas sociais dentro da disciplina. Em análise da virada estética dentro das RI, Bleiker ressalta a importância do trabalho de Cynthia Enloe, autora que trouxe contribuições ímpares para o debate teórico com a sua abordagem de gênero a partir da observação de imagens populares acerca das ditas “periferias” ou “margens” globais. Em “Bananas, Beaches e Bases” (1989) Enloe observa, por exemplo, a maneira como a imagem de Carmem Miranda servia ao propósito de estabelecer, simbolicamente, determinados papéis políticos no plano internacional, mais especificamente o papel do Brasil e demais países latino-americanos, ao oferecer à tais Nações uma subalternidade fundamental para a narrativa que estrutura o “Norte-

Global” como referência. Ao fazê-lo, ela é capaz de apontar uma resistência da disciplina em reconhecer que, tão importante quanto poder militar, é o “controle de mulheres como símbolos, consumidoras, trabalhadoras e confortadoras emocionais”. (ENLOE apud BLEIKER, 2015, p. 524)

Essa obra desde então serve como um bom exemplo de investigação alternativa onde a função empírica não parte necessariamente de objetos pré-estabelecidos nas teorias internacionais — a anarquia, o sistema internacional, os Estados —, mas ao invés disso, surge de incômodos na escala representativa da política internacional que entregam a forma como ela se constrói, se reafirma, se propaga e, por consequência, se naturaliza no pensamento teórico. Por isso afirma: “Enloe’s non-disciplinary based inquiries represent an encounter, for they challenge both the conventions of ir scholarship and the narrow ‘realities’ they have created through well-entrenched representations” (BLEIKER, 2015, p. 524) e acrescenta que a contribuição da autora para a virada estética se apresenta quando ela destaca a dificuldade de delimitar fronteiras entre o mimético e o estético, de maneira que práticas de dominação ficam mais evidentes em seu funcionamento, como também apontado através do conceito de alienação pelos autores neomarxistas. Dessa maneira, a teorização sobre o internacional pode se expandir em esferas — nas políticas estatais, na atuação das ONGs e OI’s, nas representações do audiovisual — ao invés de se ater à domínios “heroicos” promovidos por Estados e prescritos por convenções acadêmicas canonizadas. (BLEIKER, 2015, p. 524)

Para tais autores a neutralidade da razão sistemática perde de vista a relação entre a produção de conhecimento e os exercícios de poder, falhando em enxergar a ideologia já presente nessas práticas, algo que posteriormente será ressaltado, principalmente através dos trabalhos de Foucault, pelos pós-modernos. Como aponta Enloe, é justamente na impossibilidade de se delimitar uma fronteira clara entre o “real” e a sua representação (ENLOE apud BLEIKER, 2015, p. 524), que mora a possibilidade dos estudos estéticos. Nesse sentido, mais importante do que a busca empírica da realidade é o valor dado às suas representações e seu poder de circulação, visto que estas têm maior potencial de mudar a realidade do que o contrário. (SHAPIRO, 2013) Isto posto, a estética observada na literatura, pinturas, filmes, etc.

são também um processo pelo qual se organiza o entendimento e a construção da realidade. (BLEIKER, 2001) É partindo disso que avanços transdisciplinares nas RI vão permitir outras maneiras de entendimento e ação sobre a política internacional e que, para além das teorias críticas como o marxismo ou o feminismo, irão se apropriar de contribuições menos positivistas sobre a aferição da realidade e focar, por exemplo, na fotografia e nas produções audiovisuais como objetos de estudo dentro da ciência política.

## 2.3

### O pós-modernismo

Mais céticos do que os autores da escola de Frankfurt e não necessariamente dedicados a uma pauta emancipatória, os autores que discutem estética dentro das RI, seguem o mesmo caminho de crítica das construções ideológicas através de objetos de estudos variados — peças literárias, obras do audiovisual, etc. — de modo a proporcionar uma leitura das práticas políticas que residem na dimensão das representações. Apesar dos autores que trabalham estética nas diversas correntes teóricas, como dentro do marxismo ou nas teorias de gênero, não serem necessariamente críticos à influência positivista<sup>21</sup> dentro ciências sociais, no campo das RI, a maior parte da gama de autores que surgem para discutir a fotografia, os filmes e a própria teoria internacional como linguagens políticas, são considerados pertencentes a uma vertente “pós-moderna” da disciplina. Ganham esse título devido às contribuições que fazem na esteira da renovação de paradigmas acerca do fazer científico, até então muito pautado em conceitos entendidos como próprios da modernidade, seu principal objeto de crítica.

Autores ditos pós-modernos não são necessariamente pertencentes a nenhuma teoria específica, mas são aqueles que compartilham de questionamentos sobre a concepção hegemônica da investigação científica. Frankfurtianos acreditavam que embora o mundo social tenha sido “dominado pela racionalidade técnico-

---

<sup>21</sup> Autores cânones da teoria estética como Louis Althusser, Roland Barthes, Walter Benjamin, dentre outros não são considerados autores pós-modernos.

instrumental”, a razão ainda possuía caráter emancipatório, como formulado pelos iluministas. Enquanto isso, os autores pós-modernos desenvolveram uma descrença na possibilidade da “iluminação racional” recuperar seu compromisso com a autonomia e a liberdade humanas. (MESSARI; NOGUEIRA, 2005) Nesse sentido, não haveria uma racionalidade “ruim” que assume a responsabilidade pelas guerras e genocídios, enquanto existe outra, por ser encontrada, que levaria à paz. Existe somente a racionalidade humana que por sua vez é sujeita a uma infinidade de construções subjetivas e conjunturas sociais, o que fazem dela algo altamente complexo. Assim, na contramão de depositar na racionalidade uma reformulação do projeto iluminista, os pós-modernos estão mais preocupados com a construção das subjetividades do que propriamente com a criação de uma agenda normativa.

Desse modo, surgida do mesmo contexto de “crise” das ciências humanas na busca pela renovação dos paradigmas acerca da ciência e, por sua vez, uma maior abrangência de questões que surgem no plano político internacional, a chamada “virada pós-moderna” é o termo guarda-chuva para as contribuições teóricas advindas de outras áreas para as RI, dentro da qual a virada estética está inserida. Se valendo da semiótica como ferramenta de investigação das subjetividades presentes nas representações, a teoria estética dentro das RI aponta a construção das ideologias presentes principalmente nos arquétipos trabalhados pelo realismo.

Suas críticas giram em torno da naturalização de características que são tidas como “dadas” na construção da realidade e, sendo o realismo o principal responsável por trazer premissas sobre o “mundo como ele é”, as teorias pós-modernas contribuem para retornar a alguns dos mitos fundadores que formam as RI como disciplina. Sua postura "anti essencialista" frente as definições de mundo moderno afastam suas produções da construção de certezas e verdades como propostas pelos realistas em uma tentativa de captura da realidade. Entendendo que toda afirmação de verdade reflete uma posição de poder, tal vertente se mostra cética quanto a ambição “neutra” do discurso científico. Nesse sentido, apresenta uma crítica fundamental à epistemologia positivista, sendo esta a que afirma que poderíamos compreender o mundo objetivamente. Buscando relativizar a produção científica e, entendendo que esta é incapaz de pontuar certezas como pontos fixos da mesma forma que é proposta

nas ciências naturais, os pós-modernos abrem mão da “ansiedade cartesiana” — como na definição de pontos fixos em um quadrante — como única forma de validação do conhecimento.

Como vertente que oferece um ponto de vista privilegiado sobre as representações, a vertente estética dentro das RI pode ser considerada pós-moderna à medida que distancia-se das primeiras teorias críticas, a imagem (a estética) é tida como “o terreno onde prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação” (RANCIÈRE, 2005, p. 12), indicando um caminho não necessariamente comprometido com a defesa de uma racionalidade específica, mas sim buscando entender como tais racionalidades são possíveis. Para colocar de outra forma, uma diferença fundamental na apropriação estética dentro das RI com relação às demais teorias críticas é que ela, em si, se constitui mais como recurso metodológico do que propriamente uma corrente teórica, pois ao trazer contribuições de leituras kantianas da crítica à razão, proporcionam lentes de análise relativizam a visão ortodoxa e predominante sobre o que é a produção de conhecimento.

Em oposição ao que foi proposto por Descartes, a teoria estética nega uma dualidade entre o “mundo externo” e o indivíduo, ou sua subjetividade. Para discutir as fotografias como forma de entendimento e produção do mundo real, a pesquisa recorre à formulação kantiana apontada por autores como Michael J. Shapiro, Roland Bleiker e Andrew Bowie para o desenvolvimento da afirmação que o mundo observado, ou o “mundo externo” não existe antes da própria concepção do indivíduo sobre ele. A chamada “Revolução Kantiana”. Tal marco teórico, diferentemente das abordagens positivistas, não interpreta no objeto de pesquisa um modo de verificação totalmente empírico. Ao invés de um material conclusivo, as fotografias e obras artísticas possuem a função de ponto de partida para quais visões de mundo constroem e reforçam. Tais autores permitem entender a fotografia como uma forma de representação e, a partir disso, também uma forma de construção de entendimentos e práticas da política internacional, sempre tendo em mente que dentro das representações residem agendas.

Uma vez que ela busca analisar as representações acerca dos objetos, ela não se atém a um objeto com o objetivo de encontrar nele a verdade sobre o que ele é,

mas como ponto de partida para as concepções políticas que residem justamente entre ele e sua representação, sua capacidade de propagar ideias e, por fim, ser entendido como um instrumento de poder. Partindo da mesma dificuldade encontrada pelas teorias mais tradicionais, as chamadas teorias “pós-modernas” identificam a perspectiva estética como uma alternativa. Pois ao invés de buscar minimizar a lacuna existente entre um objeto e sua imagem, faz dela seu objeto de estudo, investigando a subjetividade que não pode ser reduzida ao racional. Graças à incapacidade de uma mimesis ideal, neste “*gap*” reside o caráter ideológico das leituras, o que traz à tona o cunho político de toda representação. (BLEIKER, 2015)

## 2.4

### A Revolução Kantiana

“What must the world be like for the methodist’s knowledge to be possible?” (SHAPIRO, 2013, p. 1).

A atual transdisciplinaridade possível entre os estudos estéticos e as Relações Internacionais pode ser entendida através da contribuição de uma literatura pós-estruturalista aos estudos do internacional. Como mencionado sobre contribuição pós-moderna, a “Revolução Estética” dentro das RI é uma possibilidade a partir do momento em que se beneficia de uma outra leitura sobre as experiências sensoriais e as premissas modernas, à exemplo da “ansiedade cartesiana” e suas limitações como método dentro das ciências sociais. Para Michael J. Shapiro (2003), essa tendência não é algo restrito às RI. Os estudos da ciência política, de maneira geral, se mantêm em uma lógica epistemológica pré-kantiana. (SHAPIRO, 2013) Isso significa dizer que, na maior parte das vezes, as experiências são engendradas pelo que evidenciam ou por aquilo que se acredita ser a “descoberta” de suas “essências”, elementos supostamente bem delimitados e bem-definidos por detrás de um evento político, por exemplo. A contribuição de estética<sup>22</sup>, por sua vez, é o que permite rejeitar justamente a noção de que o mundo real nos oferece essenciais a serem descobertas, negando a

---

<sup>22</sup> Ou mais propriamente a leitura foucaultiana de Kant que permite uma contribuição estética às RI.

ideia de que haveria algo por “de trás” das aparências ou algo à priori à formulação delas. (SHAPIRO, 2013) Isso indicaria que o conhecimento sobre as coisas não estava estruturado na sua existência antes de ser descoberta, mas na nossa percepção sobre tais coisas. (BLEIKER, 2009, p. 22) Diante disso, Shapiro afirma que o método científico, da forma como os empiristas o veem, não é algo de todos os mundos e questiona: “como deve ser o mundo para que tal método de conhecimento seja possível?”. (SHAPIRO, 2013, p.1)

Sua pergunta sugere que a metodologia científica hegemônica carrega consigo uma concepção de mundo que não somente investiga, mas que também cria o seu objeto a ser “encontrado”, se mostrando um método possível somente mediante a realidade que toma como verdadeira e única. Neste caso, para que o método empirista seja possível, é preciso que o conhecimento esteja por detrás das aparências, sendo esta o que esconde algo a ser descoberto empiricamente. Se considerarmos que a “verdade” sobre as coisas não reside necessariamente em uma essência intrínseca à elas, ou que a “verdade” não é um elemento imutável e bem delimitado, este método em nada nos ajuda a entender o que está sendo observado através de suas aparências. Shapiro indica, portanto, a necessidade de um questionamento propriamente kantiano. Denomina-se “kantiano” porque a contribuição de Kant à renovação dos paradigmas científicos seria o de justamente rejeitar a busca por uma “essência” a ser encontrada pelo método empirista, promovendo uma nova metodologia menos centrada no objeto em si, mas mais esclarecedora sobre o contexto em que tal objeto se encontra, sendo este um ponto de partida para mais questionamentos e não algo com fim em si mesmo. (SHAPIRO, 2013) Nesse sentido, nós só podemos ter a percepção do mundo como ele "aparece" para nós a partir de categorias pré-existentes no nosso julgamento e que serão as responsáveis pelo trabalho intuitivo de síntese das leituras que fazemos do mundo. (BOWIE, 1990, p. 17)

Tal contribuição se deve a uma trilogia de obras filosóficas de Kant surgidas ainda no século XVIII para promover uma crítica da razão. (BOWIE, 1990, p. 16) Sendo este o questionamento ontológico que permite novas formulações críticas sobre a estética, o legado kantiano se mostra fundamental para a construção das teorias críticas acerca das aparências e promove um novo entendimento da estética. (BOWIE,

1990) Uma vez que inaugura questionamentos acerca do entendimento do indivíduo como ser autônomo no mundo, bem como a impossibilidade de uma separação entre este e o restante dos objetos presentes nele, a formulação de Kant é uma alternativa à comprovação cartesiana da existência do ser, que se baseia no método de inferência para provar que existe. Nesse sentido, Kant rompe com toda uma tradição cartesiana responsável pela inferência no “mundo real” como método. Devido sua importância para a construção do pensamento crítico dentro das ciências sociais, a série de obras de Kant que começam em “A Razão da Crítica Pura” (1781) são um "prelúdio" para o entendimento da virada estética nas RI, como coloca Shapiro (2013).

The essential problem they entail, which formed the focus of reactions to Kant's work at the time, lies in establishing how the deterministic natural world, whose mechanisms are becoming more and more accessible to the methods of the natural sciences, relates to the world in which we understand ourselves as autonomous beings (BOWIE, 1990, p. 16).

O raciocínio kantiano propõe um dilema fundamental entre um “mundo real” e um “mundo das ideias”, que passam a ser entendidos não como dicotomias opostas, mas abstrações fundamentais à existência do outro e vice-versa. Isso não impede que os métodos cada vez mais precisos da ciência ou da tecnologia não possam ser tidos como mecanismos de inferência, mas sim que a forma como lidamos com os resultados de tais invenções devem ser encarado de maneira fundamentalmente diferente. (BOWIE, 1990) A revolução kantiana pode ser entendida diante de um dilema fundamental da filosofia moderna. A existência da consciência e a diferenciação da consciência individual das demais coisas do “mundo”. Para isso Kant irá voltar na formulação de Descartes sobre o ser pensante e apontar um caminho diferente a partir dele.

Para entender como Kant propõe um novo entendimento do problema fundamental acerca da autoconsciência, é preciso antes voltar ao que formulou Descartes sobre a existência de si mesmo. De maneira simplificada, o raciocínio popularmente disseminado pela frase “Penso, logo existo” busca provar o indagador como um ser existente no mundo, de modo que Descartes coloca a própria capacidade de questionamento sobre si como resposta empírica de que a mente existe para além

daquilo que ela própria produz, não sendo ela uma invenção de si mesma. Para isso, o filósofo precisa contar com a existência de um mundo anterior à mente, ou independente desta e, como aponta Kant, isso não é possível. Não havendo um mecanismo de inferência que comprove que algo realmente existe fora daquilo que a sua própria mente produz, Kant reforça que desde a consciência de si próprio até tudo que observamos no mundo, nada pode ser comprovadamente existente antes do processo de síntese que dá sentido a qualquer coisa nele.

Dentro das RI, seu raciocínio ajuda a questionar principalmente as correntes realistas e suas afirmações sobre o que seria o mundo real através da metodologia empírica. Kant reforça o quanto a ideia que temos sobre a realidade é mais propriamente construída do que simplesmente verificável e, diferentemente do que propõem os realistas, abre margem para a imaginação como um aspecto central na formação “científica”. (BLEIKER, 2009, p. 22) O que se reafirma, é que não há propriamente uma capacidade humana de convergir os seus sentidos e percepções em um ponto comum sobre um mesmo objeto da mesma forma para todas as pessoas, de maneira que aquilo que seria “real” empiricamente, depende não só de uma harmonia específica dos sentidos do indivíduo, mas também de uma convergência similar entre as harmonias individuais das pessoas diferentes. Para falar sobre o papel das experiências sensíveis ou das faculdades humanas como fatores centrais dentro da construção das ditas realidades e mostrar o quanto estes não são elementos estáticos, Kant formula sobre a questão do “belo” e do “sublime” como outras formas de se conhecer o mundo, que não propriamente através da verificação empírica, mas dos desejos, sensações, etc., ou como coloca Shapiro “*between the demands of reason and the works of imagination*”.

A questão relevante acerca do “belo e do sublime” para Kant é o que explica a sua proposta de fruição entre as diferentes faculdades humanas para dar sentido ao que é visto e experimentado, sem que seja necessário a sobreposição de uma faculdade sobre a outra ou um suposto ordenamento harmônico entre estas para um entendimento mais “correto” ou “racional” sobre o que é visto. (SHAPIRO, 2008, p. 187) Diante do que é belo ou do que é sublime, a graça de não poder haver um entendimento predominante sobre o que é visto é justamente o que garante à estética

um lugar diferenciado sobre entendimento de mundo e capacidade de ação sobre este. O que a estética como produtora de conhecimento sugere é que as diversas faculdades devem ser capazes de contribuir para um entendimento mais amplo e um julgamento crítico mais rico daquilo que é observado. A abordagem estética promove uma relação não-coercitiva entre as diferentes faculdades humanas, indicando que uma não se sobrepõe a outra, mas que o conjunto que possibilita a experiência estética é o que está na base da inteligibilidade humana, etapa primeira da formulação de qualquer pensamento ou síntese política. (BLEIKER, 2015, p. 530) Nesse sentido, a defesa da estética como metodologia para o estudo da política reside justamente no argumento de que, ao empregar todas as capacidades de percepção que nos são possíveis, há um aumento das possibilidades de entendimento sobre os dilemas que nos são apresentados. Um ponto central para o pensamento kantiano, nesse sentido, é o de legitimar as muitas formas de apreensão do mundo sensível, sendo a teoria estética uma proposta de expansão das interpretações possíveis sobre este.

The most important aspect for purposes here is Kant's recognition that the beautiful object is neither an object of recognition or desire. Such objects do not fall under the rule of understanding and do not subject reason to the vagaries of sensation. Since such objects are not susceptible to determinative judgments, the subject experiences what Kant calls the 'free play' of the faculties. (SHAPIRO, 2008, p. 187)

Desse modo, as particularidades da percepção/leitura de alguém sobre um objeto do mundo — desde uma imagem, a uma peça literária, um estudo ou informação de qualquer ordem — podem ser também, em si, objetos de estudo num sentido mais amplo, como é formulado pela semiótica. Isso é possível por conta de um processo de síntese, defendido por Kant, que transforma informação em signos reconhecíveis dentro da sociedade em que esse indivíduo se encontra. Kant defende que nós só podemos construir um conhecimento sobre o mundo somente a partir da forma como esse mundo se mostra para nós, além também a partir das referências que possuímos de categorias subjetivas das formas cognitivas. (BOWIE, 1990, p. 18) Dentro do processo de “sintetização” deste mundo na forma como ele “se mostra”, as percepções de um indivíduo deixam de ser particularidades individuais e se tornam percepções compartilhadas, analogamente ao que defende Rancière sobre a partilha

da experiência sensível do mundo. Isso acontece por conta das referências que esse indivíduo carrega para sintetizar, que devem ser vistas também de uma perspectiva social.

Isso significa dizer também, que a própria existência dos objetos antes deles serem tidos como objetos em si, fica menos evidente, sendo socialmente construídas. Para Kant, é difícil falar da existência de algo no “mundo natural” para além do que foi constituído como a existência desse objeto. Essa formulação leva a um entendimento diferente sobre o que é “o mundo real”. Contudo, sendo a identificação do objeto como tal, uma parte constitutiva da sua “identidade” ontológica, ou do que o objeto “é” em si, a sua existência antes da sua identificação como ser, dificulta a confirmação da sua existência por ela própria. Dessa maneira, Kant reforça a percepção de Rancière a respeito da capacidade de se construir uma realidade sobre aquilo que é sensível, entendendo que aquilo que vemos não é necessariamente algo “dado”. A partir disso, um passo precipitado seria afirmar que este não existe, afinal, se aquilo que existe só é possível como objeto existente devido às sínteses e ao mundo das ideias, o mundo real residiria no mundo das ideias. Porém, a produção de conhecimento de maneira geral, irá se beneficiar da revolução kantiana a partir de uma concepção mais crítica sobre esse “mundo real” e a maneira como ele deve ser analisado, não a negação dele.

A partir da contribuição kantiana, análise estética permite, portanto, uma avaliação mais abrangente sobre a produção de significados e, por sua vez, da produção da política. Isso porque ao olhar para demais materiais que não somente os textos, pode observar como sentido é produzido a partir de sistemas diversos de produção de significados, podendo estes serem expressos e observados numa ampla gama de linguagens. Ampliar a análise crítica aos elementos estéticos cria a possibilidade de observar a política expressa nas produções visuais e também comportamentais, indicando leituras as quais não seriam possíveis somente através do texto escrito. (HODGE; KRESS, 1988) Desse modo, a contribuição “pós-kantiana” dentro das RI não se limita a observar elementos estéticos a partir de informações “dadas” que podem ser percebidas a respeito de um evento político entendendo este como fenômenos estáticos. A contribuição desenvolvida a partir dos

escritos kantianos indica que a estética diz respeito aos fatores sensíveis que moldam propriamente os eventos políticos, sendo justamente um novo entendimento à respeito do “sensível” o que possibilita novas leituras para o que é político.

### 3

## **SUBJETIVAÇÃO E POLÍTICA INTERNACIONAL: O CASO VIETNAMITA E A MOBILIZAÇÃO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE VULNERABILIDADE.**

Para uma maior contextualização do conflito, a relação entre Estados Unidos e o Vietnã pode ser observada desde a Segunda Guerra, quando os ambos os países lutavam contra a expansão do Eixo na Ásia. A reviravolta nessa relação amistosa acontece após o fim do conflito e, especialmente quando os EUA passam a tomar medidas de proteção contra avanços do comunismo em 1947 com a Doutrina Truman, época em que o Vietnam passa a ser encarado como ameaça devido às tendências socialistas de seu maior líder político, Ho Chi Minh. Apesar de tentativas de Ho para aproximar Washington e garantir seu governo sob a defesa de autodeterminação dos povos, o cenário de agravamento da Guerra Fria não permitiu que os EUA fossem empáticos com a causa do agora presidente, que passa a sofrer investidas francesas logo após sua posse em 1945, vitória do que fora a tomada de poder pelos Viet Minh<sup>23</sup>, fortalecidos após a queda do Japão no contexto imediato do fim da Guerra. Nesse sentido, enquanto os Americanos viram no Vietnã parte de um conflito maior contra a expansão do comunismo no Pacífico, para o Vietnã, a Guerra da Indochina, assim como o conflito com a presença dos Estados Unidos em seu território propriamente, foi apenas mais etapas de um longo processo pela libertação nacional. (HALL, 2018, p. 3)

A história vietnamita é marcada por guerras e invasões datam desde o século X, quando em 938 deixa de ser uma região autônoma da China e se torna propriamente um Estado. Seu surgimento como governo independente é resultado da migração em

---

<sup>23</sup> Việt Nam Độc Lập Đồng Minh Hội ou "Liga pela Independência do Vietnã", organização popular criada por Ho Chi Minh em 1941 a partir da China para a libertação do Vietnã, à princípio das invasões francesas.

massa de povos do extremo sul chinês que, junto a uma parcela da população “thai”<sup>24</sup>, descem em direção ao Delta do Rio Mekong, se estendendo também à região das atuais ruínas do Império Khmer, hoje conhecido como parte do Camboja (DUIKER, 2001). Nesse sentido, a história dos primórdios do Vietnã em muito tem a ver com a sequência de invasões e ocupações estrangeiras que viriam a fazer parte da história vietnamita até a época moderna. Antes mesmo das investidas europeias e, devido a separação que lhe deu origem, a China foi a primeira ameaça formal ao país. Desde então, ao longo dos séculos X até o XIX, o Estado vietnamita viria a sofrer diversas ocupações chinesas e mongóis (DUIKER, 2001), realidade que só mudaria em 1858 quando a França se torna o novo grande impedimento para a sua independência (VISENTINI, 2007, p.23).

As tradições de resistência popular surgem no contexto da Segunda Guerra, com a criação do Viet Minh (1941), dá início à mobilização formal por uma libertação nacional do Vietnã em um contexto de invasões japonesas e europeias. As origens do Viet Minh, nesse sentido, podem ser remontada aos primeiros levantes camponeses das décadas de 20 e 30 no país (VISENTINI, 2007, p. 25). Teria sido da pequena-burguesia intelectual militante, junto a operários e camponeses a iniciativa das mobilizações partidárias e suas rebeliões. Aqui é também onde a história moderna do Vietnã é interpelada pela biografia de seu principal líder político, Ho Chi Minh, como ficou conhecido o revolucionário fundador do Partido Comunista da Indochina (PCI).<sup>25</sup> Ho fez parte da juventude da pequena burguesia que recebeu educação chinesa e se engajou nas questões nacionais vietnamitas, sendo um militante organizado desde a era das revoltas camponesas até a sua morte em 1969, durante o ápice da Guerra do Vietnã. Ho foi o primeiro presidente do Vietnã após instaurado o Governo Revolucionário em 1945, onde o Vietnã, pela primeira vez, se viu livre para

---

<sup>24</sup> Povos não necessariamente tailandeses - apesar de ser essa a etnia majoritariamente presente na atual Tailândia -, mas uma população majoritariamente hindu oriunda do Laos e da Camboja. Segundo Paulo Fagundes Visentini (2008), autor de “A Revolução Vietnamita” a palavra “Vietnã” significa literalmente “chineses do Sul”.

<sup>25</sup> Partido Comunista da Indochina (PCI), foi fundado no Sul da China por Ho Chi Minh, o partido foi criado em 1929 com “a fusão de diversos grupos marxistas do Vietnã (em Cantão, também chamado Sul da China).” (VISENTINI, 2008, p. 25) O partido surge após o enfraquecimento do “Vietnã Quoc Dan Dang” (VNQDD), ou, Partido Democrático Nacional do Vietnã, criado em 1927, também no Sul da China por Ho, que perdeu apoio popular e que sofreu uma forte repressão francesa após uma rebelião em Bac Bo/Tonkin.

instaurar seu próprio representante mediante a derrota oficial do Japão, que mantinha poder militar sobre o país, apesar da administração francesa.

Durante quase todo o período da Segunda Guerra Ho Chi Minh esteve exilado na China e posteriormente preso. Sua soltura bem como a sua ascensão ao poder nesse momento se deve ao apoio concedido dos Estados Unidos, que durante a Segunda Guerra chegou a financiar as movimentações populares vietnamitas em função da sua ajuda como aliado frente ao Eixo, mais propriamente contra o domínio japonês da região da Indochina. A “Revolução de Agosto”<sup>26</sup> foi, portanto, um evento efêmero, mas de grande significância na história vietnamita como a primeira perspectiva de independência para o país. Durante a primeira metade da década de 40 o comando francês e as forças japonesas teriam unido esforços para desmobilizar o Viet Minh e impedir que isso acontecesse.

À medida que os conflitos da Segunda Guerra aumentavam, o Vietnã se encontrava na iminência de sofrer as consequências de um possível confronto direto entre o Eixo e os Aliados, visto que a Indochina se tratava de um território estratégico para ambas as partes. A esta altura os Estados Unidos já estavam completamente envolvidos na guerra, principalmente por conta dos ataques japoneses à base naval de Pearl Harbor em 1941, de modo que o conflito se agrava para a região do Pacífico. Apesar de ambos os adversários buscarem conter em conjunto os levantes nacionalistas do Vietnã, as forças do Viet Minh se beneficiaram diretamente com o desenrolar dos acontecimentos do conflito, à exemplo do bombardeio norte-americano que à Hiroshima e Nagasaki, fazendo com que o Japão se rendesse formalmente. Dessa forma, o fim da Guerra em 45 representou não só o enfraquecimento da ocupação japonesa no território, que juntamente com a França dividia um domínio militar e administrativo da região, mas também a oportunidade de Ho Chi Minh depor Bao Dai, líder aliado aos japoneses que neste mesmo ano havia tentado proclamar a independência vietnamita na tentativa de assegurar o poder do Japão na região.

Assim, Ho Chi Minh se torna presidente e, para o desgosto de seus admiradores comunistas, assume declarando a independência vietnamita com

---

<sup>26</sup> Revolução pela libertação nacional em 1945 no contexto pós-guerra.

palavras de Thomas Jefferson. Seu discurso de posse, embora polêmico, é resultado da escolha por um pragmatismo necessário à resistência vietnamita frente às ofensivas imperialistas que fazem parte da história do Vietnã. (DUIKER, 2001) Como esperado, no mesmo ano a França voltava com a ajuda do Reino Unido e demais aliados para reivindicar seu poder anteriormente perdido para os japoneses no país. Logo após o fim da Guerra e a instauração do governo socialista vietnamita se sucedeu a Primeira Guerra da Indochina (1946 - 1954). O apelo de Ho Chi Minh ao seu até então “aliado” Estados Unidos foi infrutífero e, a esse ponto, os norte-americanos não apenas negaram apoio ao Vietnã, indo contra a defesa de autodeterminação dos povos, como também forneceram armas para que os franceses pudessem retomar o poder na região<sup>27</sup>. No ano de 1951 os EUA já eram responsáveis por financiar “15% da guerra; em 1952, 35%; em 1953, 45%” e em 1954 os norte-americanos já pagavam por 80% da guerra Indochina. (VISENTINI, 2007, p. 49)

### **3.1 Da seleção das fotografias**

Com o objetivo de trazer um pouco do contexto histórico da guerra junto à análise das imagens, as obras aqui selecionadas são representativas de 3 momentos cruciais cada. A primeira fotografia retrata a época em que soldados americanos haviam chegado há cerca de um ano no território vietnamita, em 1966. Como será discutido, a foto em questão foi selecionada pela sua capacidade de agregar às narrativas que são observadas em construção durante a guerra, bem como por ser representativa do que se esperava do papel das fotografias no início do conflito. Já a segunda obra é uma das mais icônicas da história, tendo atingido uma circulação mundial ainda mais significativa que a primeira, o que pode em parte ser compreendido pelo seu conteúdo altamente explícito, por sua vez indicando não só um contexto do conflito naquele dado momento, mas também como este passa a atingir níveis de violência amplamente divulgados na mídia. A última fotografia

---

<sup>27</sup> Ainda em 1945 a França começa a sua campanha militar para reivindicação do Vietnã. As mobilizações que começam em Agosto do mesmo ano resultam no “The Ho-Sainteny agreement” em Março de 1946 no qual Ho Chi Minh era reconhecido como presidente da República Democrática do Vietnã, embora este fosse agora um “Estado livre” dentro da União francesa. (HALL, 2018, p. 6)

analisada, igualmente à segunda, se trata de uma das mais famosas obras produzidas durante a guerra e, além de permitir uma contextualização sobre quais tipos de estratégia estavam sendo utilizados naquele dado momento, assim como seus efeitos, também possibilita entender como a Guerra do Vietnã veio a se tornar um evento histórico presente na memória ocidental. Todas as 3 fotos discutidas a seguir se trata de trabalhos da Associated Press (AP), conjunto de fotógrafos que, independente de terem sido atribuídos trabalhos ou não, vendiam seus materiais para as fontes de imprensa norte-americana que cobriam a guerra em Saigon. As revistas LIFE e TIME foram dois veículos com destaque nesse sentido, tendo publicado não só todas as imagens aqui em discussão, como também uma série de outras fotos pelas quais o conflito foi apresentado ao público ao redor do mundo. Isto posto, os materiais aqui destacados são entendidos como fundamentais na construção subjetiva do entendimento ocidental sobre a guerra no Vietnã, sobre os vietnamitas e, propriamente, sobre o papel dos americanos neste conflito.

É importante destacar que a primeira foto tem por objetivo a introdução do contexto e linguagem trabalhados nas fotografias da guerra e, diferentemente das duas últimas, que se tratam obras premiadas pelo Pulitzer de fotografia, não será analisada em profundidade pelo seu conteúdo. A obra é referente a uma série bastante expressiva como retrato dos primeiros momentos dos norte-americanos no Vietnã e tem maior valor quando agregada às demais, que não serão expostas aqui.

### **3.2 A “Guerra Americana”**

“Guerra Americana” é a forma como hoje se referem os vietnamitas sobre a série de eventos que, no Ocidente, chamamos de “Guerra do Vietnã”. O momento que demarca o início da presença americana como a maior influência estrangeira no local, em uma espécie de "transição" de poderes entre França e os EUA, pode ser entendida a partir da Conferência de Genebra em 1954, praticamente uma década antes das tropas americanas chegarem ao Vietnã. (HALL, 2018, p. 12) A conferência, que tinha como principal objetivo deliberar sobre questões acerca da Guerra da Coreia e a

Guerra da Indochina<sup>28</sup>, teve como resultado a proposta de Eisenhower de dividir o Vietnã em dois hemisférios, o Norte continuaria sendo controlado por Ho Chi Minh, enquanto o Sul seria comandado pelo Primeiro-Ministro Ngo Dinh Diem, recomendação do ex-presidente Bao Dai. O acordo trouxe então a demarcação que ficaria conhecida como “Paralelo 17”, por ter tido como referência 17º paralelo a partir do plano equatorial da terra. A proposta de Eisenhower pode ser entendida hoje como um receio em relação a popularidade política de Ho Chi Minh dentre os vietnamitas e, na busca pela manutenção do poder de seus aliados na região, o Vietnã do Sul se torna o espaço de organização norte-americana frente o crescimento da organização comunista que tomava forma no país, agora se consolidando principalmente ao Norte. Hanói passou a ser então a capital comunista do Vietnã, enquanto Saigon, ao Sul, era a capital sob a qual os EUA exercia sua influência como aliado e posteriormente um símbolo da disputa entre as duas partes na guerra.

O Ocidente, por sua vez, seria apresentado aos conflitos na Ásia especialmente após a chegada em massa dos soldados americanos em solo vietnamita, nos anos de 1964 e 1965. Para além das filmagens que tomaram os programas de televisão dos Estados Unidos, algumas das imagens mais relevantes sobre o conflito foram feitas por Larry Burrows e Phillip Jones Griffith. Ambos os fotógrafos passaram anos no Vietnã e tiveram suas séries estampadas nas capas e matérias da LIFE e TIME. Suas obras são bons exemplos do foi o papel da Associated Press principalmente nas fases iniciais do conflito em razão dos seus trabalhos que costumavam combinar representações de bravura e resiliência dos combatentes americanos à vida modesta dos vietnamitas em meados da década de 60. Em algumas de suas imagens mais icônicas Philip Jones Griffiths (1962 - 1971)<sup>29</sup> retratou interações amistosas entre mulheres, suas crianças e os soldados, que, nas fotos, se portam de maneira amigável, em posição de observadores interessados no cotidiano dos vilarejos e dos campos de arroz. Seu livro “Vietnam Inc.” de 1971 é uma boa referência para entender o projeto visual do início do conflito e o seu escalonamento até o ano de 1968.

---

<sup>28</sup> O evento também teve como resultado a criação do SEATO (Southeast Asia Treaty Organization) que combinada aliados da Europa, Ásia e Pacífico para minar investidas comunistas na região, embora nenhuma das partes do Vietnã tenha entrado no acordo. (HALL, 2018, p. 12)

<sup>29</sup> <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/philip-jones-griffiths.php>

Larry Burrows, por sua vez, foi o único fotógrafo a fazer imagens coloridas no Vietnã, também ganhando destaque nas capas da LIFE Magazine antes do fim da década de 60. Seus trabalhos em geral tinham somente os soldados americanos como tema, com foco em retratos individuais ou fotos onde um grupo de soldados estivessem interagindo uns com os outros de maneira a mostrar uma harmonia e unidade entre estes.

Figura 3 -'Reaching Out', Vietnam War: Looking Again, Larry Burrows, 1966



Fonte: Revista LIFE

A primeira foto aqui analisada é representante da série “*Reaching Out*” para a revista LIFE que, apesar de terem sido publicadas somente em 1971, foram feitas ainda em 1966. Como demonstrativa de uma série, esta primeira obra ajuda a introduzir o que foi o fotojornalismo durante a Guerra do Vietnã, com destaque para as tendências de documentação que surgiram na época, permitindo elucidar quais tipos de imagens viriam a se tornar recorrentes na mídia, bem como de que forma estavam sendo retratadas as pessoas fotografadas e o que tais imagens podem dizer sobre o conjunto de sua época ou sobre o que se esperava da cobertura da guerra vietnamita bem no seu “princípio”. O primeiro ponto que pode ser destacado nesta

obra é a presença de uma fotógrafa em último plano. Apesar das imagens da guerra no Vietnã serem, em geral, de cenas fortes que retratam a violência explícita e seus resultados, não é incomum que outros fotógrafos estejam casualmente no enquadramento, com expressões destoantes do contexto em que se encontram com relação aos demais retratados. Esse aspecto é relevante pois chama a atenção para o fato da guerra ter sido um ponto de inflexão nesse sentido. Chamada de “guerra de sala de estar” por Susan Sontag (2003), a Guerra do Vietnã foi o primeiro conflito televisionado em tempo real, com a maior quantidade de imprensa já vista na história das coberturas documentais. A fotógrafa aparente no registro de Burrows se trata da francesa Catherine Leroy, uma dentre os muitos fotógrafos da guerra que, assim como Larry e Griffith, vendeu imagens que estamparam a capa da LIFE, com destaque para uma edição de 1968 intitulada “*The enemy lets me take his picture*”. Contudo, para além da presença da fotógrafa, outros aspectos devem ser destacados, como a ênfase no trabalho em grupo ao resgate do amigo abatido. É perceptível que a cena se trata de um relato da bravura dessas pessoas, bem como do companheirismo que pode ser observado dentre eles diante de uma adversidade. Não há tanto destaque para a vítima como há para os seus “salvadores”, evidenciando um heroísmo coletivo desses combatentes.

Este tipo de obra é particularmente interessante em termos de disposição dos retratados. Muitas fotografias de Larry Burrows mostram grupos nesse mesmo tipo de ação, carregando soldados feridos em imagens que evocam uma iconografia bastante similar as representações da “descida da cruz” nas pinturas cristãs<sup>30</sup>. Não era incomum que Burrows fizesse seus registros com claras referências religiosas, a exemplo dos retratos dos marinheiros americanos em uma cerimônia de Primeira Comunhão em um campo aberto, com destaque para uma das fotos onde um soldado recebe a hóstia. Suas obras buscavam enfatizar simbolismos apelativos aos signos ocidentais que evocam a pureza e o caráter bem-intencionado desses soldados, além de valores como o companheirismo e empatia. Suas fotos, da mesma forma que as de

---

<sup>30</sup> Ver a 2ª edição de Julho da revista LIFE de 1965, intitulada “Deeper into the Vietnam war.” Outra obra relevante dentro desta mesma série com referência iconográfica cristã é a do soldado cuja cabeça foi ferida e o sangramento que corria em seu rosto era semelhante ao efeito de uma coroa de espinhos, ali representada pela cabeça enfaixada enquanto era amparado por outro soldado.

Phillip, acabam sendo bons retratos de qual seria o papel esperado destes jovens americanos mandados à guerra. Nesse sentido, o trabalho de ambos pode ser observado pelas suas funções similares às pinturas triunfais que tinham como objetivo o bom engajamento do público com a guerra. No entanto, à medida que o conflito se escalona e a violência passa a se sobrepôr as imagens “limpas” e heroicas, as fotografias produzidas nesse contexto demandam reflexões mais complexas, ao mesmo tempo que passam a ser vistas como obras características de uma ruptura com a prática das imagens de guerra até então.

### 3.3

#### A “Ofensiva Tet” e a “Execução de Saigon”: o ano de 1968 na Guerra do Vietnã.

Não pode existir a menor suspeita acerca da autenticidade do que mostra a foto tirada por Eddie Adams, em fevereiro de 1968, do chefe da polícia nacional sul vietnamita, general-de-brigada Nguyen Ngoc Loan, dando um tiro em um homem suspeito de ser vietcongue, numa rua de Saigon. (SONTAG, 2003, p. 52)

Figura 4 - “Saigon Execution”, Edward Addams (AP), 1968.



Fonte: Revista LIFE

“Saigon Execution” é a foto vencedora do Prêmio Pulitzer de 1969. É o retrato de momentos antes da execução de um jovem vietnamita acusado de ter matado membros da família do General Brigadeiro Nguyen Ngoc Loan, chefe nacional de polícia no Sul do Vietnã, que na fotografia segura a arma contra o rapaz. (SONTAG, 2003) A foto faz parte de um contexto de escalada da violência no país, que em 1968 já tinha um contingente de 600 mil GIs<sup>31</sup> norte-americanos na guerra (VISENTINI, 2007, p. 71), sendo também um símbolo da retaliação do Vietnã do Norte ao ataque surpresa dos insurgentes da frente por libertação. A “Tet Offensive”, como foi chamada pelos norte-americanos, foi um ataque simultâneo da Frente Nacional pela Libertação (FNL) a todas as cidades do Sul ocupadas pela coalizão entre Saigon e os EUA. O ataque buscava pegar os sul-vietnamitas e norte-americanos desprevenidos devido à data comemorativa da virada de 30 de Janeiro a 1º de Fevereiro, ano novo lunar comemorado no país, quando realizaram a ofensiva (VISENTINI, 2007, p. 76). O confronto acontece num momento em que a frente popular já se encontrava debilitada pela quantidade de força empregada pelos Estados Unidos desde o início da atuação de William Westmoreland, novo comandante das forças americanas no Vietnã que assumiu o comando de 1964 a 1968.<sup>32</sup> A obra é bastante representativa do agravamento da guerra, que tem um dos seus maiores momentos de crise em 68, além de também representar limites do domínio sul-vietnamita sobre Saigon, capital símbolo da defesa de um Vietnã livre dos comunistas, que vinha sofrendo fortes investidas destes desde o momento em que Westmoreland assume o cargo. Nesse sentido, o esforço de aparentar um controle sobre a cidade era um fator em disputa, o que será discutido mais a frente com a simbologia contida no retrato em questão.

Apesar da ofensiva ter gerado cerca de 20 mil mortos ao FNL (VISENTINI, 2007, p. 76) e ter debilitado a iniciativa popular por um bom tempo, o ataque indicava um enfraquecimento do poder norte-americano sobre o conflito, reforçando sua

---

<sup>31</sup> Soldados norte-americanos.

<sup>32</sup> Anteriormente à Tet Offensive os americanos haviam emplacado a sua maior operação de ataque no estilo “*search and destroy*” (VISENTINI, 2008, p. 76) até então, a chamada “Operation Junction City”. (HALL, 2018, p. 44) Com os bombardeios o governo americano acreditava que eles fossem, dentro de alguns meses, entrar no que chamavam de “*crossover point*”, quando eventualmente já se teriam matado mais vietnamitas do que teriam capacidade de repor novamente. (HALL, 2018, p. 40)

incapacidade de eliminar totalmente os grupos insurgentes, como era planejado.<sup>33</sup> Até o ano anterior ao ataque, em 1967, a discrepância de mortes entre norte-americanos e sul-vietnamitas em relação aos insurgentes era notável. De 1965 até 1967 o exército popular gera cerca de 179.000 mortes inimigas, comparados a 13,500 mortes de insurgentes pelos americanos e 40.000 mortes causadas pelo exército do Vietnã do Sul. (HALL, 2018, p. 44) A Ofensiva Tet marca, portanto, uma tentativa de tomada total dos territórios estratégicos no Sul. Sem obter o sucesso esperado, o resultado é o ápice da violência generalizada entre combatentes nas ruas de Saigon, sendo a obra de Eddie Addams um retrato desse momento.

Susan Sontag (2003) comenta que tal fotografia jamais poderia fazer parte das obras encenadas, embora fosse. O momento que o chefe da polícia nacional vietnamita se prepara para atirar em um suposto integrante da FNL não mente, se trata de uma cena real de segundos antes da execução de um homem frente às câmeras. O "*contact sheet*"<sup>34</sup> completo do filme expõe o assassinato, bem como as filmagens do mesmo momento, televisionadas inúmeras vezes. Contudo, a pedido dos generais, o refém teria sido levado até uma região onde a foto pudesse representar melhor Saigon, a cidade sob a qual os mesmos oficiais perderiam controle em 1975, aumentando o valor simbólico daquela execução, em uma clara demonstração de força dentro do território disputado. Acompanhados do fotógrafo Eddie Adams (AP) os generais tiveram a liberdade de escolher o local, bem como foram orientados sobre como se posicionar e fazer uma imagem espontânea do desespero do suposto guerrilheiro em seus últimos momentos de vida. (SONTAG, 2003, p. 52)

A obra de Eddie Addams oferece um terreno fértil para se refletir não só como oficiais pensavam a presença de tantos “olhos” naquela guerra, quanto também é um exemplo de como exercitavam o poder dessa atenção a favor de suas narrativas, uma vez sabendo o alcance tais fotografias poderiam proporcionar. De mãos amarradas nas costas e em situação de completa vulnerabilidade, o rapaz tem o seu sofrimento prolongado e exposto devido ao grande papel das representações no cotidiano da

---

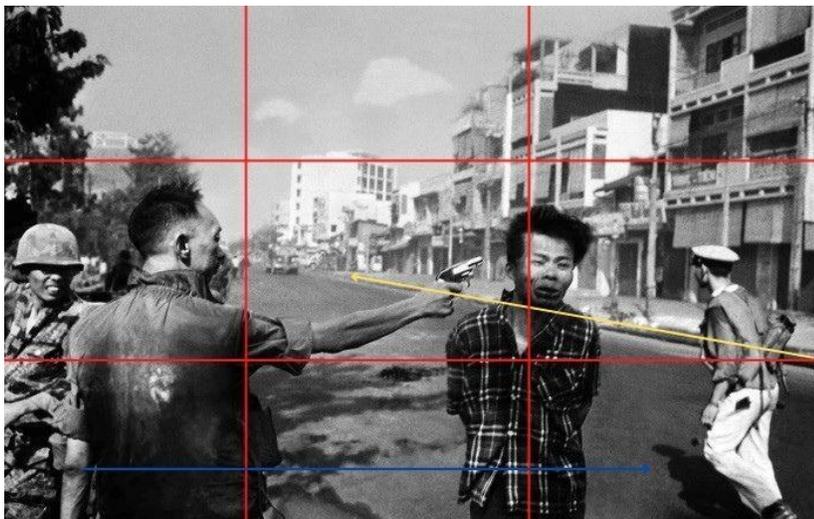
<sup>33</sup> A ofensiva Tet representava uma virada na guerra, os americanos tiveram a vitória tática, mas que num contexto mais amplo não refletia em uma vitória estratégica na sua resposta ao ataque. (VISENTINI, 2008, p. 77)

<sup>34</sup> Folha de contato com todos os frames “queimados” ou fotografados no rolo de um único filme.

guerra no Vietnã. A fotografia demonstra que bem como a rotina das pessoas em casa, assistindo quase simultaneamente as imagens do horror explícito da guerra, o comportamento das pessoas em combate também sofria fortes influências de como aquela guerra se tornaria uma imagem, algo que não se perdia de vista nem no planejamento de um assassinato à queima-roupa. Este é um exemplo claro de imagem como instrumento de poder, mas voltando-se para a imagem como objeto de estudo, é possível observar como uma narrativa de poder é o que propriamente constrói tal imagem.

### 3.3.1 Análise de “*Saigon Execution*”

Uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005, p.21).



Tomando como objeto de estudo a fotografia em si, podemos submeter a imagem a uma análise de conteúdo. A regra dos terços ajuda a identificar que nos 3 quadrantes horizontais do meio, aqueles que em geral representam a altura dos olhos, estão retratados todas as figuras humanas presentes na imagem, trazendo a sensação de aproximação com o espectador. No quadrante central, no entanto, não há pessoas, mas um destaque para a imagem da arma em punho. Nos quadrantes da esquerda estão os oficiais do exército oficial do Vietnã, com destaque para o Brigadeiro General

Nguyen Ngoc Loan, prestes a disparar o gatilho, que posa de costas para ter a sua face preservada na hora do ato, enquanto a expressão mais significativa da imagem é a da vítima, no quadrante direito.

A posição dos oficiais à esquerda e do refém à direita, bem como a posição do braço do general que aponta em sua direção, sugere uma leitura ocidental da fotografia, da esquerda para a direita — indicado pela reta azul —, algo esperado de uma imagem produzida nos parâmetros da Associated Press. É possível observar que Eddie também enquadró os demais planos de maneira a gerar um ponto de fuga, indicado pela reta de cor amarela. A linha reta presente com a imagem da calçada, bem como o posicionamento dos prédios e a figura de um homem correndo justamente no sentido proposto — dos primeiros planos até os últimos —, são mais um indício do preparo da imagem para atender padrões de composição. A análise de conteúdo poderia se estender ainda para a forma como os dois principais participantes na narrativa imagética estão devidamente posicionados nos pontos de encontro dos quadrantes inferiores, dando ênfase a essas figuras, como sugere a regra dos terços. O fato de que as demais pessoas também se encontram nos terços laterais também contribui com a ideia de uma composição equilibrada. Os “figurantes” dessa cena não distraem o olhar do espectador, mas contribuem com o foco no primeiro plano.

Se todos esses aspectos foram pensados e posicionados desta maneira por Eddie Addams, isso é algo que talvez nunca possa ser provado. No entanto, a encenação de tais elementos não desvaloriza ou agrega ao valor representativo de tal imagem. Como já discutido, ao ser estudada pelo seu valor estético, em oposição ao seu valor mimético, a fotografia deve ser analisada a partir do que ela pode apresentar por meio de um texto, ainda que visual. Imagens enquanto objeto de estudo dentro da política pouco contribuem para provar eventos reais como um dia já se esperou da fotografia. “Saigon Execution” é um caso dentre os muitos exemplos de imagens que foram manipuladas mesmo antes do advento da fotografia digital. A primeira manipulação de fotografia de guerra que se tem registro data da mesma época que se tem registro de câmeras fotográficas nas guerras. Para citar uma obra famosa, “O soldado caído” de 1936, tirada no contexto da Guerra Civil Espanhola por Robert Capa é uma fotografia sob a qual giram dúvidas sobre a morte retratada. “*Raising*

*Flag on Iwo Jima*” de Joe Rosenthal, que mostra soldados americanos fincando a bandeira estadunidense na ilha japonesa, em 1945, no final da Segunda Guerra, é uma encenação admitida. (SONTAG, 2003, p. 49) Além dos casos de atuação e direção das fotografias, não são incomuns casos de pós-produção na manutenção de imagens históricas. “A bandeira da vitória” do fotógrafo Ievguêni Khaldei, que também representa o hastear de uma bandeira vitoriosa em 1945, porém na perspectiva histórica da União Soviética, também se trata de uma série de manipulações, onde a Berlin que aparece em chamas são efeitos de outras imagens sobrepostas no processo de ampliação da fotografia. (SONTAG, 2003, p. 29) Tais episódios exemplificam que são poucos os casos onde uma obra é o retrato de uma espontaneidade sem manipulações, ao mesmo tempo que demonstram o quanto isso pouco importa no impacto causado na memória social sobre tais eventos.

O que pode se destacar deste material é que ele contribui para a narrativa mais ampla sobre a guerra e as figuras presentes nela. Diferentemente de “*Napalm Girl*”, a violência aqui retratada não abre margem para a possibilidade de um acidente ou de um horror não nomeado. A imagem nos traz vítima e assassino num contexto onde não há nada de heroico sobre quem mata, nem sobre quem morre. Como retrato do ápice da turbulência da guerra, “*Saigon Execution*” contribui para a ideia de uma violência generalizada e “irracional”, sendo o sofrimento o principal tema da obra.

Deve ser levado em consideração também o fato de que todas as figuras presentes são vietnamitas e, nesse sentido, a circulação da imagem de um assassinato “queima à roupa” agrega para a naturalização de um caráter bárbaro e particular daquele país e sua cultura. Sem maiores oportunidades de contextualização, este retrato de sofrimento evoca, como será discutido mais à frente, a percepção de que a violência resulta da “natureza desvirtuada” do homem, da falta de racionalidade e da necessidade de uma figura conciliadora. O sofrimento, nesse sentido, possui um papel de distanciar o espectador, de causar repulsa pelo contexto. Diferentemente da maior parte das imagens produzidas no contexto da guerra, nesta não há o convite para se identificar com uma das “partes” ou com alguma figura representada nelas. Ela também se destaca das demais por mostrar um grupo de vietnamitas engajados em uma atividade de maneira conjunta, bem como desacompanhados de figuras

estrangeiras, um tipo de produção incomum, uma vez que as fotografias da AP dão destaque para a presença dos norte-americanos naquele contexto. Com a exceção de quando são representados em sofrimento, os vietnamitas em geral não são retratados performando atividades coletivas entre si, nunca há o destaque para uma ação conjunta da mesma maneira que pôde ser visto no trabalho de Larry Burrows, por exemplo. Embora a foto em questão venha retratar uma clara cisão entre “vietnamitas do Sul” versus vietnamitas comunistas, em geral associados ao Norte, subentende-se que a foto se trata de uma operação do exército oficial, onde general e soldados agem em grupo para o assassinato do rapaz. No entanto, não há uma conotação nobre para esse trabalho em equipe.

### 3.4 A “vietnamização” de Richard Nixon

Figura 5 - “*Napalm Girl*” ou “*Napalm Accident*” Nick Ut (AP), 1972



Fonte: Revista LIFE.

A fotografia em análise retrata a explosão de uma bomba de Napalm<sup>35</sup>, televisionada em 8 de Junho de 1972, no vilarejo de “*Trang Bang*”, no sudeste do

<sup>35</sup> “Napalm” é um conjunto de inflamáveis utilizado em bombardeios como o ocorrido em *Trang Bang*, na época eram produzidos pela “Dow Chemical”, empresa norte-americana que foi um dos alvo de

Vietnã. Nesse momento, o governo de Ho Chi Minh já estava bem consolidado ao Norte, mandando apoio aos insurgentes do Sul que tinham como objetivo a reintegração do país e o estabelecimento de um regime socialista em todo o território vietnamita. (VISENTINI, 2007) Pequenas comunidades como Trang Bang eram pontos estratégicos para ambas as partes no conflito, pois, para o exército estadunidense, garantir influência dentre as populações rurais era a principal forma de impedir que os mesmos fossem recrutados pelo exército popular, “PLAF” (People’s Liberation Armed Forces), composto principalmente por jovens de comunidades interioranas. As comunidades de vilarejo, embora isoladas, consistiam na maior parte da população vietnamita e estavam em alta situação de vulnerabilidade tanto devido ao contexto de fome, agravado pela situação de guerra no país, quanto por conta da violência generalizada que era presente no dia a dia das comunidades mais afastadas, à exemplo dos bombardeios de pequenas vilas. Apenas no intervalo entre Março de 1965, com o início da operação “Rolling Thunder”<sup>36</sup>, até o ano de 1967 o Vietnã já havia se tornado o país mais bombardeado da história até então, quando superou os números da Segunda Guerra. (HALL, 2018, p. 33) Como um país de população majoritariamente rural, a “NLF” (National Liberation Front), como ficaram conhecidos os vietnamitas insurgentes no Sul, se organizaram em função dessas comunidades que proporcionaram avanços territoriais e contingentes para as suas frentes armadas, sendo a “PLAF” uma delas. Tais grupos guerrilheiros organizados a partir de pequenos vilarejos seriam mais tarde identificados como os

---

crítica e motivo de protesto dos militantes contra a guerra. (HALL, 2018, p. 52) Não confundir com “Agente Laranja” é o nome do químico pesticida lançado sobre o Vietnã como principal arma da “*Operation Ranch Hand*”, que teve início em 1962. O objetivo era danificar a vegetação local como forma de tornar a guerra mais viável para os soldados norte-americanos que não tinham experiência de combate em áreas de mata densa como nas florestas do Vietnã. Somente no intervalo entre 1964 e 1971 foram lançadas bombas do químico em cerca de 3.6 milhões de acres no país. Também conhecido como “Agente Laranja”, o uso do químico já era associado a sérios problemas de saúde na população vietnamita desde 1969. (HALL, 2018, p. 39) Os efeitos de seu uso seriam perceptível também nos problemas de saúde das gerações que viriam a nascer após o conflito.

<sup>36</sup> Foi o primeiro plano de bombardeio aplicado contra o Vietnã do Norte, ainda no governo de Lyndon Johnson. Era esperado, por parte dos oficiais norte-americanos, que Hanói se rendesse em cerca de 6 meses de bombardeio, contudo a campanha durou 3 anos e apesar de atingir todos os pontos vitais dos norte-vietnamitas, não foi capaz de eliminá-los, dando por fracassada a operação. (HALL, 2018, p.44) Antes da estratégia “Rolling Thunder”, em 1º de Dezembro de 1964 Lyndon Johnson autorizou um bombardeio ao Laos em uma estratégia de intimidar o Norte e demonstrar o poder de Saigon com a ajuda e recursos americanos. (HALL, 2018, p. 29)

principais responsáveis por instruir a população civil a evitar o confronto direto, o que os garantiu resistência por tempo o suficiente para considerar ataques norte-americanos um fracasso. (VISENTINI, 2007) À medida que a presença de combatentes norte-americanos no país se estendia além do planejado, o bombardeio era tido por McNamara, secretário de defesa dos EUA, como única opção para ganhar tempo e garantir uma estabilidade política que impedisse o total colapso de Saigon. (HALL, 2018, p. 30 - 31) A retomada dos ataques iniciados no governo de Lyndon Johnson havia sido evitada até então pelo receio de incitar um maior engajamento da China e da União Soviética no conflito. Nesse sentido, a grande duração do conflito se deve em parte às tentativas de evitar justamente o confronto direto, o que também não era de interesse dos combatentes do Vietnã do Norte, cientes de que um embate de exércitos em termos “tradicionalis” serviria para favorecer as forças estadunidenses devido sua vantagem tecnológica<sup>37</sup>. (HALL, 2018, p. 5)

Nesse sentido, o início dos bombardeios, em 1965, pode ser entendido como um claro exemplo de assimetria de poder entre as partes no conflito e uma mudança significativa, embora não-declarada, na forma como os EUA passaram a lidar com a guerra desde então. (HALL, 2018, p. 38) Este foi também o momento de introdução dos soldados norte-americanos na guerra, fazendo com que o ARVN (Army of the Republic of Vietnam) fosse delegado às funções menos ligadas ao combate, se ocupando da administração de projetos de desenvolvimento propostos pelos EUA para as comunidades rurais.<sup>38</sup> Durante os 5 anos que se seguiram, as políticas de guerra de ambos os lados sofreram uma escalada. (HALL, 2018, p. 32) O envolvimento dos Estados Unidos não só como aliado ao Vietnã do Sul, mas como país que entrava em guerra contra o Vietnã do Norte, era um divisor de águas na história e resultado do conflito de maneira geral. O contingente de jovens marinheiros americanos mandados para a guerra por Johnson passou de 3.500 homens em Março

---

<sup>37</sup> Parte dos suprimentos de guerra do Vietnã foram concedidos pela União Soviética, mas também pelos próprios Estados Unidos, que durante a Guerra da Indochina contava com o “Viet Minh” para conceder informações à American Office of Strategic Services (OSS). (HALL, 2018, p. 5)

<sup>38</sup> “Revolutionary Development Program” (RD), à despeito do nome, foi um projeto de cooperação entre as forças armadas sul-vietnamitas e os EUA para o desenvolvimento dos pequenos vilarejos vietnamitas como forma de garantir que o exército popular não conseguisse exercer influência sobre tais territórios. (HALL, 2018, p. 46)

de 1965 para 80.000 no mesmo ano. (HALL, 2018, p. 25) A crise política de Saigon e a não negociação por parte de Ho Chi Minh dentro desse cenário seriam determinantes para o desenrolar dos próximos eventos.

Após a década de 60, o início dos anos 70 é marcado por um novo direcionamento da política norte-americana com relação ao Vietnã, que pode ser formalmente demarcada pela posse de Richard Nixon, em 1969. Sem boas perspectivas frente ao agravamento da guerra, o então novo presidente iniciou o projeto que ficou conhecido como “vietnamização”, estratégia que buscava delegar a responsabilidade da guerra de volta aos sul-vietnamitas, ao mesmo tempo que planejava uma gradual retirada dos combatentes americanos no conflito. (VISENTINI, 2007, p.78) A foto do bombardeio a Trang Bang marca um momento em que, na tentativa de minar os infiltrados no Sul, as forças dos exércitos aliados acabavam bombardeando os próprios vilarejos que tentavam proteger, sendo o evento retratado em “Napalm Girl” um ataque divulgado como acidental, porém não um caso isolado. Desde o início dos bombardeios em 1965, tal política estadunidense vinha com um alto custo da reprovação pública no nível doméstico e também ao redor do mundo. (VISENTINI, 2007, p. 77) Os protestos que inicialmente mobilizaram apenas estudantes universitários, tanto nos EUA quanto em Saigon, se tornaram demonstrações generalizadas após “*Rolling Thunder*”. O bombardeio de Trang Bang, assim como “a crise dos Budistas”<sup>39</sup> foi um evento capaz de inflamar a opinião pública norte-americana, sendo ambos marcados por retratos icônicos, uma delas, a fotografia de Kim Phuc.

“*Napalm Girl*” é uma obra de Huynh Cong Út, fotógrafo vietnamita que viria a se naturalizar estadunidense e ficar conhecido como “Nick Út”. Nick foi vencedor do Pulitzer de Fotografia em 1973 com sua obra que gerou comoção mundial. Kim Phuc, a menina de apenas 9 anos retratada nua e em condição de vulnerabilidade, foi resgatada no contexto da foto pelo próprio fotógrafo, o qual se tornaria seu amigo pessoal desde então. (MILLER, 2004) Ambos viriam a ter suas carreiras profissionais

---

<sup>39</sup> A “crise dos budistas” foi como ficou conhecida a revolta de monges vietnamitas contra o regime de Ngo Dinh Diem que institucionalizou a intolerância religiosa contra religiões orientais na década de 60 no Vietnã. Um dos auge do movimento foi o ato de autoimolação do monge Thích Quang Duc, em 1963.

pautadas pela fotografia histórica. Nesse sentido, o exemplo de “Napalm Girl” é intrigante por uma série de motivos, incluindo o fato da história pessoal do fotógrafo e da fotografada terem sido casos futuramente explorados na mídia ocidental. Kim teve a sua história de vida e superação acompanhada desde a sua primeira estadia no hospital de Saigon, logo após o trauma. Dois meses após o ocorrido estreava na CBS a primeira matéria sobre o caso, feita pelo repórter Dan Rather, que em um tom otimista destacava a recuperação de Kim, a qual não era mais referida como “vietnamita”, mas sim “pequena garota” que havia sobrevivido. (MILLER, 2004, p. 264 - 265)

No artigo “*Accidental Napalm Attack and Hegemonic Visions of America’s War in Vietnam*” Guy Westwell (2011) relata que a foto à princípio seria descartada (queimada) junto com as demais fotografias de guerra que trazem nudez e demais retratos considerados impróprios para serem televisionados. Segundo Westwell, a NBC<sup>40</sup> teria destruído as suas filmagens desse momento por esse mesmo motivo. (WESTWELL, 2011, p. 409) Porém, “Napalm Girl” ao invés de ser descartada de imediato foi reservada pelo editor chefe da “Associated Press”, Horst Faas, que enviou a foto por fax à Nova Iorque. (MILLER, 2004, p. 271 - 272) A tal processo de seleção das fotografias para circulação da mídia norte-americana foi dado o nome de “*Gatekeeping*”, onde jornalistas correspondentes seguiam regras rígidas de seleção, sendo a nudez frontal um tipo de imagem a ser invariavelmente proibido. Outras representações como corpos desmembrados, tortura e violência sexual não poderiam ser veiculadas e deveriam ser destruídas. (WESTWELL, 2011, p. 409) Embora a massiva presença de soldados norte-americanos tenha causado forte desequilíbrio na sociedade vietnamita, contribuindo para o aumento de práticas de prostituição, maior incidência de bares e casas de aposta, além do aumento da desigualdade de renda, com a entrada de dólares na economia (HALL, 2018, p. 48), os fotógrafos da mídia associada não retratavam tal realidade. Sabendo que o maior interesse era a promoção dos bravos esforços de guerra, a documentação sobre os outros tipos de vulnerabilização causadas pelo conflito não estavam no foco da Associated Press. Na própria obra em questão é possível identificar, no quadrante direito da foto, um

---

<sup>40</sup> As imagens do registro foram televisionadas no jornal da noite da CBS. (MILLER, 2004, p. 264)

repórter não interessado em fazer os mesmos retratos que ele, o que pode ser lido como um indicativo desse tipo de recomendação<sup>41</sup>. O fato da fotografia de Kim de não ter sido descartada teria sido em função do seu alto valor simbólico, o que fez da obra de Nick Út a primeira imagem de nudez explícita trazida da guerra a ser amplamente divulgada na mídia oficial. (WESTWELL, 2011)

Apesar de apontada a necessidade de tarjas de censura para a sua divulgação, chegou-se à conclusão de que a sua circulação seria mais aceitável da forma que foi tirada. Foi entendido que, por se tratar de uma criança, não haveria o que “censurar”, considerando que a tarja poderia contribuir justamente para a ideia contrária e, eventualmente, até ser confundida com pelos públicos. (WESTWELL, 2011, p. 410) A história dessa fotografia em questão oferece um ponto de entrada para questões centrais sobre a forma como a Guerra no Vietnã ocupa o imaginário nacional americano e ocidental, bem como destaca o papel das imagens icônicas na construção de uma memória nacional. (MILLER, 2004, p. 262) Mesmo com a associação do pesticida "Agente Laranja" à figura estadunidense no conflito, o fato do ataque em questão ter sido noticiado como um bombardeio acidental<sup>42</sup> devido à pouca visibilidade de voo, permitiu o surgimento de interpretações favoráveis a noção de uma tragédia sem responsáveis. (MILLER, 2004, p. 264) Essa ideia foi repercutida não somente através da mídia, mas também na fala do próprio General William Westmoreland, oficial do governo na época comandante de operações do Vietnã que, em um discurso em 1968, afirma: “*girl fleeing a napalm attack showed nothing more than a 'hibachi accident at a family barbecue'*”. (CAMPBELL, 2003, p. 66)

Quando soldados oficiais do Vietnã acertam o vilarejo de Trang Bang supostamente na tentativa de afastar infiltrações comunistas da chamada “Ho Chi Minh Trail”<sup>43</sup>, a narrativa presente é a de que a guerra é um meio cujos fins se

---

<sup>41</sup> Outro fator que leva a essa conclusão é o fato de que, além das fotos de Nick Út, não existem obras de outros fotógrafos sobre este ataque específico, mesmo ele não tendo sido o único fotógrafo presente no momento. Outro material do mesmo momento retratado são as filmagens.

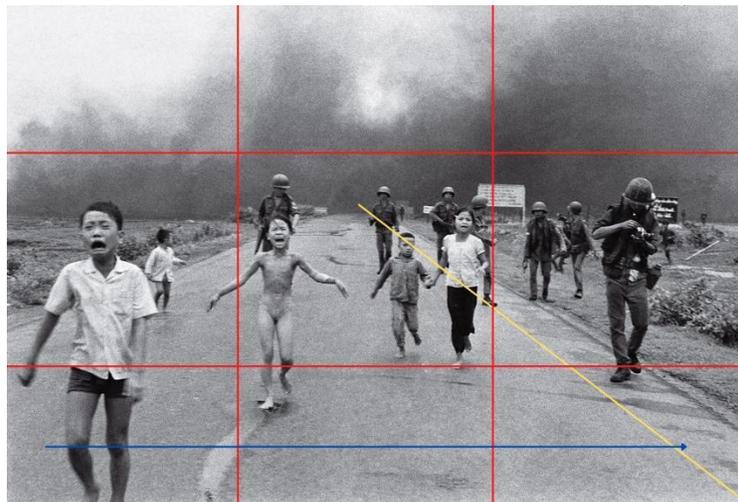
<sup>42</sup> “The dropping of napalm bombs is presented as accidental, and Mudd comments that “many were burned horribly.” He stumbles over the word “visibility”, as he observes that “visibility was poor, the weather bad” by way of explaining how the bombers could have missed their target” (MILLER, 2004, p. 264)

<sup>43</sup> A “Ho Chi Minh Trail” eram rotas de suprimentos militares que atravessavam o Laos e o Camboja para acessar os insurgentes no Vietnã do Sul. “The south vietnamese army was trying to drive the

justificam, ao mesmo tempo que a tragédia das vítimas inocentes é algo aparentemente inevitável. A narrativa predominante na mídia permitiu com que os EUA fossem vistos como presença internacional mediadora, porém externa ao conflito, como planejado pela nova postura de Nixon com relação ao país. Portanto, apesar das críticas mais populares posteriormente terem tomado a imagem em questão como um argumento anti-belicista, ela nunca deixa de estar em disputa. Nesse sentido, se faz necessário atentar para as múltiplas leituras oferecidas por uma imagem quando estão em jogo interpretações ideológicas divergentes, porém sob o mesmo sistema de signos.

### 3.4.1

#### Análise de “Napalm Girl”



A obra de Út atende a alguns princípios clássicos em termos de composição das artes visuais. Tais padrões tiveram sua origem nas representações pictóricas e iconográficas de tecnologias anteriores a fotografia e são replicadas a fim de permitir que o espectador se identifique com as imagens, mesmo que essas percepções não sejam percebidas da maneira que serão listadas a seguir. O primeiro deles é a noção

---

communists out of villages along the road where they were thought to be hiding out” (MILLER, 2004, p. 264)

de perspectiva. Dentre as muitas técnicas de distribuição de elementos tridimensionais em um plano, a noção de perspectiva é a única indispensável. Ela permite identificar se um elemento está mais próximo ou mais distante dos demais e cria a noção de proporções dentro da imagem. Embora de maneira diferente da pintura, a fotografia também precisa pensar a posição dos elementos enquadrados se deseja trazer profundidade e destaque para seus temas, assim como nas obras renascentistas. Em muitos casos, a perspectiva pode ser identificada por linhas que "conduzem" o olhar no momento de leitura de uma imagem, podendo convergir num ponto do plano, comumente no centro, chamado de "ponto de fuga" ou "ponto de perspectiva". (ROSE, 2001, p. 40) A convergência das linhas direciona o olhar e criam uma sensação de presença no espectador. No caso de "*Napalm Girl*" a linha de perspectiva pode ser traçada não só junto às linhas formadas pela estrada — assinalada pela reta amarela —, mas também nas próprias figuras humanas presentes. A ordem de crianças em primeiro, segundo e terceiro plano na imagem também são elementos que "traçam" o olhar do leitor ocidental, que lê não somente textos, mas também imagens na ordem da esquerda para a direita, como indicado pela reta azul. Em vermelho há o destaque para a "regra dos terços", mais um padrão de composição que facilita a leitura da obra — e também o que a coloca no circuito de fotografias internacionalmente premiadas —, enquadrando as figuras humanas em destaque nos quadrantes centrais.

A divisão da imagem em "sub enquadramentos" possibilita entender quais são os pontos de maior atenção na leitura de uma fotografia. No caso da regra dos terços, os pontos de destaque são tanto as intersecções dos 4 pontos no plano, quanto a distribuição dos retratados dentro desses quadrados. Esta é somente uma das divisões analíticas possíveis, mas consiste em uma das mais básicas e fundamentais para se identificar quando um fotógrafo buscou dar destaque a um elemento em detrimento do outro. Em "*Napalm Girl*", além de todas as figuras humanas estarem predominantes nos quadrantes centrais, permitindo uma perspectiva que remete à

“altura dos olhos”<sup>44</sup>, a figura protagonista, apesar de não estar no primeiro plano, se encontra no enquadramento mais central. Isso, somado ao fato de as fotos serem lidas da esquerda para a direita, coloca Kim em destaque nessa fotografia. Nesse caso, o menino não identificado, em primeiro plano, contribui mais com a perspectiva e o “*mise en scène*”<sup>45</sup> da obra, se tomada a liberdade de ser analisada nestes termos.

Desse modo, a obra de Nick Út se enquadra nos critérios de análise propostos na presente pesquisa como objeto que permite analisar as consequências da representação da guerra nas repercussões mais extremadas. No artigo “*The girl in the photograph*” a autora Nancy Miller (2004) argumenta que a figura de Kim foi ilustrativa para o entendimento ocidental sobre a guerra no Vietnã e também sobre os vietnamitas, além da própria história pessoal de Kim ter se tornado, desde então, uma narrativa explorada no contexto do pós-conflito que buscavam trabalhar a ideia de conciliação entre os EUA e o país. (MILLER, 2004, p. 265) A principal interpretação da imagem é a de que uma criança em situação de desamparo evoca a falta de uma presença interventora, atribuindo papéis de figuras familiares às partes envolvidas no conflito. Não apenas, outro fator “apelativo” é a percepção de que, na cultura ocidental, a criança é entendida como um ser pré-social, apolítico e inocente, aumentando a carga simbólica da obra. (WESTWELL, 2011, p. 410)

Assim, o fato de serem figuras infantis permitiu não só que a foto fosse amplamente veiculada e tomasse proporções históricas, além de ter sido favorável à construção de narrativas que compõem o imaginário ocidental acerca da figura de um “outro” vulnerável devido a um contexto não necessariamente explícito. O fato de não haver responsáveis pelo ocorrido corrobora para a noção de que o conflito em questão é uma tragédia, algo que carece de uma explicação lógica ou coerência, um tipo de horror que costumeiramente é associado ao sofrimento de pessoas racializadas, onde a distância física do espectador diminui seu grau de identificação com ele, assim como colabora para a ideia de que o contexto político em questão não é algo

---

<sup>44</sup> É possível que a fotografia não tenha sido “feita” desta forma e que tal enquadramento tenha sido um trabalho de pós-produção de “croppagem” da obra, o que enfatiza ainda mais o trabalho dos fotógrafos associados dentro de tendências do que se esperava das fotografias oficiais na época.

<sup>45</sup> “*Mise en scène*” é o termo utilizado para falar da composição geral dos elementos presentes em um “frame” que agregam ao objeto de destaque ou assunto principal de uma cena. (ROSE, 2001, p. 48)

relacionado a sua própria realidade, algo muito distante. (SHAPIRO, 2008, p. 188) Além do distanciamento empático proporcionado pelo consumo passivo destas imagens, entra em jogo também uma tentativa de distanciamento moral. Em 1999 na série “*Photos of the Century*” o escritor Studs Terkel comenta “*Napalm Girl*”: “*This is the metaphor for one of the crowning obscenities of our century. The kid in that plane that dropped the bomb probably didn't see this little girl, did not know it hit her or destroyed the world in which she lived. This is what terrorism is all about. The impersonal aspect of it*” (MILLER, 2004, p. 264) O comentário de Terkel reforça o quanto não há um responsável sobre o bombardeio e ainda explicita o aspecto impessoal de tal ataque. Um aspecto relevante sobre a maneira como esta imagem foi lida mundialmente é o fato de a imagem ser capaz de transcender seu contexto histórico devido um foco na dor e no sofrimento como tema central retratado. Sobre isso, há de se destacar que um dos maiores problemas relacionados às imagens de guerra que tem como foco as vítimas como 'antídotos' em oposição às imagens heroicas de conflitos é a produção de um anonimato da pessoa em questão e despolitização de seu contexto, gerando uma percepção visual padrão sobre o que é a guerra. (DERDERIAN; SHAPIRO, 1989) Nesse mesmo sentido, a atenção da mídia totalmente voltada para o horror das vítimas tem como resultado uma despolitização do assunto. (CAMPBELL, 2003, p. 66)

Após o incidente, a primeira matéria de Kim na CBS, ainda internada no hospital de Saigon, marcaria o início de uma série de demais reportagens, livros<sup>46</sup>, filmes<sup>47</sup> e eventos que encontram na figura de Kim um caso de superação ideal. A matéria, de tom leve, coloca em justaposição a imagem de Nick Ut à uma segunda imagem de Kim entre duas enfermeiras, enquanto o narrador destaca que a menina sairá do hospital ainda a tempo de voltar para o ano letivo. (MILLER, 2004, p. 265) Miller acrescenta ainda que Kim não só é colocada na posição de criança heroica, mas como também é apagada de sua nacionalidade, facilitando uma narrativa de uma superação universal. Aqui é importante destacar que, embora Kim tenha saído do

---

<sup>46</sup> “A menina da foto” é um livro lançado pela própria Kim em 2018, hoje vendido em livrarias cristãs.

<sup>47</sup> “*The Road From Vietnam*” (1996) filme de Shelley Saywell.

anonimato e, embora o mundo tenha tido a oportunidade de saber seu nome e sua história de superação, nada se sabe sobre a sua vida como criança vietnamita, sobre os efeitos da guerra na vida. Após esse momento Kim se torna apenas mais uma criança normal que vai à escola, apesar de seu passado de superação — algo que viria a mudar somente com sua nova aparição na mídia na década de 90.

Depois de adulta, Kim aparece ao público ocidental através de uma terceira imagem, a imagem de mãe. Após apresentar-se na inauguração do monumento em homenagem aos veteranos de guerra americanos e norte-vietnamitas nos EUA, Kim ressignificou mais uma vez sua imagem na mídia e atualmente é “embaixadora da boa vontade” no programa “ONU Mulheres”, um título também concedido a atrizes e demais personalidades famosas da mídia. Miller identifica que a figura infantil de Kim, em contraposição à sua atual figura adulta, fornece material para um prolongamento das narrativas exploradas na mídia norte-americana, disposta a enfatizar o seu caso de sucesso, bem como a sua identificação com o mundo ocidental em detrimento do contexto político do qual pertence o evento fotografado. (MILLER, 2004)

Por ter sido oferecido um tratamento a Kim no Canadá, a vítima passa a morar no país desde antes do fim da guerra e, a partir de então, sua vida se assemelha bastante à daqueles que viriam a ser sua audiência de história de superação pessoal, agora trabalhado através da própria vítima como figura pública. Um dos aspectos mais relevantes em suas aparições é a ênfase no seu discurso religioso, aparente em suas falas públicas, à exemplo de quando diz: “*God used me that day... my feet were not burned, so I could run out and be there for that photo*” (SCHULTZ, 2001 apud MILLER, 2004, p. 270) Seu sofrimento é sempre evocado como uma forma de redenção. Seus discursos, bem como documentário e aparições públicas sempre giram em torno da superação do trauma, mas também da importância dele para o alcance de um bem maior, a paz. É perceptível, nesses casos, a tentativa de aproximação da imagem de Kim a de uma mártir.

We cannot change history," Kim Phuc says to the audience gathered at the wall<sup>48</sup>, imagining what she would tell the pilot who dropped the napalm bombs, if she were to meet him face to face, "but we should try and do good things for the present and for the future to promote peace (SCIOLINO 1996 apud MILLER,2004, 269).

### 3.5

#### A semântica da guerra

It is their specific focus on the workings of language that lets them reveal, often quite persuasively, those conventions that found a "fact's" convincing appearance (DERDERIAN; SHAPIRO, 1989).

Lançando mão da linguagem que dá forma aos mitos fundadores dentro das Relações Internacionais, é possível fazer a identificação de arquétipos que são perceptíveis nas obras aqui expostas. Em uma análise às figuras que compõem as premissas do realismo, Cynthia Weber (2001) propõe uma observação estética da narrativa sobre o internacional e como este é entendido pela disciplina a partir de um vocabulário muito específico. Tomando como ponto de partida a formulação de respostas para a pergunta do porquê as guerras acontecem, Weber usa as três imagens colocadas por Waltz como as premissas básicas para as demais teorizações sobre o internacional, sendo elas: o indivíduo, o Estado e a anarquia. (WEBER, 2001, p. 17) Como resposta básica à motivação da guerra, tem-se a natureza do homem como um impedimento da paz. Seguido disso, a naturalização do Estado como um ator inquestionavelmente soberano e, por fim, a guerra que se segue em função das duas primeiras. A autora indica ainda, que é necessário entender o papel do medo nessa equação, sendo este o elemento fundamental dentro de um contexto anárquico, resultando assim no dilema de segurança que vai indicar qual o tipo de relacionamento possível entre as nações. (WEBER, 2001) Partindo disso, Weber propõe uma análise dos arquétipos presentes na adaptação cinematográfica de de Peter Brook do romance "*Lord of the Flies*" de 1963, que basicamente trata de dilemas propostos pelo "estado de natureza" no qual se encontravam pequenos estudantes ingleses após um acidente de avião que os deixou isolados numa ilha, sem a presença de figuras adultas.

---

<sup>48</sup> Monumento criado em homenagem aos veteranos oficiais da Guerra do Vietnã nos EUA.

Na narrativa do filme, Weber identifica como o contexto de aparente anarquia entre os meninos evoca diferentes formas de se ordenar o mundo, o novo mundo onde figuras adultas fazem falta pela figura de autoridade que representavam para os garotos. Agora tendo que se organizar de maneira autônoma e sobre a aparente noção de que todos são livres e iguais — em uma alusão à soberania dos Estados —, surgem as primeiras cooperações, os líderes e, eventualmente, os confrontos. O dilema toma forma diante da formação de dois grupos. O primeiro liderado por Ralph, que representa o zelo pela racionalidade e a cooperação para o objetivo comum; o resgate. O segundo, grupo de Jack, que se antagoniza a estes valores, tomando medidas consideradas “não-civilizadas”, optando pelo confronto e a violência. (WEBER, 2001, p. 30 - 31) A identificação desses dois grupos como tal, fazem parte da construção dos discursos acionados dentro dos dilemas de segurança no qual os meninos se encontram. Isso fica claro quando, diante da percepção de que regras precisam ser aplicadas, um dos estudantes ressalta: *"We've got rules and obey them. After all, we're not savages. We're English, and the English are best at everything. So we've got to do the right things."* (WEBER, 2001, p. 24) Tomando esses arquétipos como as principais figuras em questão dentro das narrativas que atribuem sentido aos confrontos internacionais, tem-se a base de para a nomeação das “partes” dentro de um dado contexto de guerra. Aqui é importante notar que tais termos funcionam em sistemas binários de nomeação, onde um aspecto é contraposto pelo outro e existe uma hierarquia ética entre estes, como o “bem” e o “mal”.

Seguindo o mesmo caminho da crítica feita pelos pós-modernos ao logocentrismo que induz o sistema de signos e sentidos da língua, a desconstrução de tais mitos fundadores permitem compreender através de quais outras palavras e sentidos são formadas as premissas e arquétipos dentro das RI. (DERDERIAN; SHAPIRO, 1989) Se considerado o realismo como vertente que molda a linguagem predominante dentro da disciplina, é possível nomear as figuras que existem a partir da premissa — e criação — do sistema internacional como anárquico, por exemplo. Em primeiro lugar, a ideia de uma anarquia prevê a necessidade de um ordenador (WEBER, 2001) e, dentro de uma herança do projeto iluminista de civilização, este ordenador necessariamente terá a sua imagem construída em oposição a uma figura

que não participa da mesma proposta de “regras” de um projeto de nação. Weber também ressalta o papel do “medo” na construção das dinâmicas do espaço internacional, indicando que se não fosse pela forma como ele é construído como aspecto constante, bem como associado à figura de um “outro”, a anarquia poderia tomar outras formas e, nesse sentido, fundamental para a noção de “medo” desse “outro” é o fato de que este significa uma ameaça, naturalizando o estado de insegurança e, eventualmente a “*war-as-policy*” (SHAPIRO, 2009).

Contribui para o dilema de segurança a noção de que determinadas figuras são incapazes de uma racionalidade que seria necessária para a paz. Bem como tais figuras seriam incapazes de se adequar às demais características que formariam demais aspectos da civilização, aquelas que envolvem a aderência das leis para uma suposta negação do “estado de natureza” no qual supõe-se que todos estejam antes de “evoluir” civilizacionalmente. Nesse sentido, qualquer fuga à norma é ameaça à norma, uma vez que esta representa o contrato para a coexistência pacífica. Isto posto, cabe àquele que possui poder normativo o dever de repressão ou de outros tipos de intervenção. A justificativa seria não apenas de que a fuga da norma gera uma ameaça aos demais, mas que sendo a civilização, nestes termos, um caminho “natural” a ser seguido, a figura conciliadora é aquela que adianta, ou que “guia”, esse processo. (WEBER, 2001)

Como é perceptível, a criação dos “personagens” na narrativa da dinâmica entre os países não supõe uma mera diferenciação das características, mas como os desconstrucionistas o veem, há a construção sempre pautada na perspectiva de si mesmo como figura representativa daquilo que é o desejável. Aqui é importante notar que a nomeação do problema está sempre no “outro”, sendo este “outro” historicamente identificado na figura de um estrangeiro a partir da perspectiva centrada no eixo EUA-Europa. Campbell (1992) analisa que o fator “medo”, nesse sentido, é a representação da ameaça nestas figuras subalternas que se configura de diversas formas, podendo ser tanto a pessoa que oferece um risco iminente, como um suposto guerrilheiro, ou aquela figura em desamparo, sendo a ameaça oferecida por este último configurada a partir de uma interpretação da sua realidade, aquela que oferece risco para os seus cidadãos e deve ser alvo de intervenção. Essa disposição é

perceptível toda vez que um grupo particular, seja uma nação ou um grupo identificado como inimigo, é subalternizado através da sua suposta incapacidade de agir racionalmente ou de respeitar acordos, delegando a força como única maneira de interação. (CAMPBELL, 1992, p. 164) Deste modo, mesmo quando colocados em situação de vulnerabilidade e, mesmo quando vistos na figura de vítimas, estes continuam sendo a ameaça que favorece a narrativa interventora.

Nas imagens da guerra no Vietnã, fica claro como o fator do sofrimento favorece a subalternização dos seus retratados de ambos os “lados” identificados no conflito em uma perspectiva norte-americana. No caso, o “mal” causador deste sofrimento ora é inominável e ora é identificado, porém através do fator do medo na imagem de uma ameaça comunista. Assim, é possível dizer que o sofrimento vietnamita é em geral assimilado a dois termos opostos. O primeiro seria a “inocência” ou “desamparo” de seu povo frente a situação de guerra cujo o “mal” ou, a causa, não é endereçada, ou é endereçada de maneira a naturalizar a violência a partir do entendimento tácito de que guerras são um “fato” no sistema internacional. O segundo seria a “ameaça”, que igualmente à figura inocente, evoca a falta de uma figura mediadora, ou capaz de amparar e fazer parar o sofrimento. Ambos colocam as figuras não-ocidentais como subalternas de alguma forma, no mesmo sentido apontado por Derrida sobre a formação do discurso em termos egocêntricos, onde é justamente o da naturalização de uma hierarquia que constrói um referencial centrado em si mesmo.

Quando o sofrimento está presente nas figuras interventoras, no entanto, como nas fotografias de Larry Burrows, o ato é heroico. Diferentemente do papel do sofrimento em “Napalm Girl”, a dor não é um dispositivo de distanciamento por evocar a irracionalidade ou a autossuficiência, mas configura empatia por representar o lado moralmente favorecido. Como figuras que surgem de fora, o mal não pode ser causado por estes, mas apenas atinge a estes à medida que tentam reforçar regras e o suposto zelo pela paz. Em oposição à figura dos americanos, os vietnamitas não são representados em trabalho de grupo, não são vistos com expressões serenas mesmo diante de ferimentos, não são fotografados em posição de protagonismo dentro das narrativas visuais da guerra. Pelo contrário, “*Saigon Execution*” denota a falta de

unidade naquela nação e “Napalm Girl” evidencia o desespero dos civis mais vulneráveis. Ainda que esse não seja um discurso premeditado na produção do material audiovisual da guerra, uma vez no privilégio de poder retratar ao invés de ser retratado, vícios nas práticas de olhar se tornam perceptíveis quando tais imagens são feitas.

Guy Westwell (2011) aponta que a leitura da imagem de Kim Phuc se estende para como as pessoas interpretam o Vietnã como Nação de maneira mais geral, sendo também capaz de atribuir características de inocência, abandono e necessidade do amparo de uma figura paternal de maneira consoante com uma linguagem comumente utilizada para a discussão em termos binários. (WESTWELL, 2011, p. 410) O autor indica, desse modo, uma forma de teorização intertextual que compreende a foto juntamente ao seu contexto histórico, mas sobretudo, na forma como pode ser lida dentro da semântica da guerra, ou, o sistema de signos sob os quais a guerra é, em geral, discutida. Dentro da análise das narrativas que formam a construção de sentido sobre “*Napalm Girl*” ou “*Saigon Execution*” existe a construção de limites, articulações de coerência, bem como a identificação de ameaças que podem ser localizadas nos discursos dos governos e fontes de autoridade e para além destas, nos “discursos da comunidade e em demais propagadores ‘não-oficiais’ como na arte, nos filmes e na literatura.” (CAMPBELL, 2003, p. 57)

Acerca do entendimento popular sobre “*Napalm Girl*” cabem muitas análises, mas vale aqui destacar dois aspectos relevantes do comentarista citado. O primeiro é a tentativa do comentarista de assemelhar o ocorrido no Vietnã a uma espécie de terrorismo. Em “*Imagining America At War*” a autora Cynthia Weber (2006) discute como imagens produzidas na indústria do entretenimento, com destaque para produções de hollywood, indicam um imaginário das produções norte-americanas sobre os Estados Unidos como figura na política internacional, sendo as produções com a temática da guerra especialmente interessantes para a sua construção, uma vez que se tem a liberdade de trabalhar a figura de si próprio a partir das demais nações antagônicas. Tomando como exemplo o filme “*Pearl Harbor*” (2001) que se trata de um romance no contexto da ofensiva japonesa à base militar norte-americana no Havaí, Cynthia destaca aspectos que podem ser identificados em outras narrativas que

partem da perspectiva dos Estados Unidos sobre si em demais situações de conflito. Segundo a autora, assim como o discurso que justifica a entrada oficial dos EUA na Segunda Guerra seria o de que, à princípio, o país não possuía vontade de se envolver, mas que teria sido obrigado após o ataque dos japoneses, em demais situações de conflito no qual o país se encontra, o motivo para ter se engajado no combate segue a mesma narrativa. (WEBER, 2006, p.12) Isso é perceptível principalmente se tratando da “Guerra ao Terror”, onde o evento de 11 de Setembro teria sido o motivo maior, ou principal razão pela qual os EUA se engajaram militarmente. (WEBER, 2006, p. 20) Sempre como figura “alheia”, nos *plots* hollywoodianos o país é aquele que preferia não se envolver, mas se sentiu na obrigação de, uma vez que a ameaça é iminente. Para a autora, esta seria a imagem que o país teria construído sobre si a partir de narrativas estéticas presentes na resignificação de confrontos como Pearl Harbor e a Segunda Guerra.

O comentário de Terkel sobre “Napalm Girl”, nesse sentido, exercita o mesmo discurso apolítico à medida que desresponsabiliza o autor do bombardeio e reduz aquele ato à uma ação irracional. Quando acrescenta que: “(...) *unless we learn anything about bombing vietnam or any other country we have learned nothing*” (MILLER, 2004, p. 264), destaca que este é um evento sobre o qual os americanos deveriam aprender algo. No entanto, este “algo” é simplesmente a necessidade de parar os bombardeios. Desse modo, o segundo aspecto é que uma vez sem responsáveis, os ataques são impessoais, como nas palavras do comentarista. Ao fazer um paralelo, talvez, com ataques terroristas, onde as vítimas nem sempre possuem relação direta com a mensagem política do ataque em si, Terkel reforça a ideia de que a guerra e a barbaridade daquele ataque são eventos ilógicos, esvaziados de sentido, onde as pessoas que sofrem as suas consequências em nada tem a ver com o conflito que ocorre.

Retomando o uso dos arquétipos como elementos fundamentais no entendimento dos discursos e, por sua vez, da formação de uma estética específica, vale notar que a identificação e desconstrução das figuras observadas nas fotografias, bem como elas são entendidas e propagadas através das falas, depende também de um sistema hierárquico dos signos. Algo que foi apontado por Derrida na proposta de

construção dos discursos. (DERDERIAN; SHAPIRO, 1989, p. 17) Para o autor, que permite inaugurar uma análise pós-moderna dos textos, a nomeação das figuras como elas foram discutidas, acontece a partir de um sistema de signos que tem como referência a si próprios. A racionalidade é definida pela irracionalidade, a inocência é entendida pela sua oposição à malícia, etc. Dentro desses signos moram conotações que informam o sistema de sentidos e significados sob os quais demais imagens serão pensadas e também sob os quais demais discursos serão proferidos. Em uma análise da linguagem proposta pelas teorias das Relações Internacionais em justaposição aos comentários e demais produções midiáticas acerca de um evento como a guerra do Vietnã, fica perceptível duas dimensões da leitura intertextual da política. Uma primeira sendo a dimensão “lógica” do discurso, aquele baseado no logocentrismo que o pós-estruturalismo se esforça em desconstruir e uma outra dimensão “retórica” que resulta dos procedimentos desse discurso lógico, mas que, no entanto, não é privilegiada na análise comum dos textos/discursos.<sup>49</sup> A dimensão retórica proporciona uma leitura mais ampla dos signos dispostos nas narrativas, sejam eles verbais, visuais ou ambos. A desconstrução destes em uma análise semiótica, por sua vez, possibilita debater a quais políticas um discurso favorece, quais ideologias estão ali empregadas, conscientemente ou não e, por fim, quais agendas políticas são favorecidas. É importante destacar que, o logocentrismo identificado na formação dos discursos é uma observação sobre a ordem ontológica das narrativas ocidentais, é um apontamento sobre como acontece o reconhecimento das coisas no mundo, que por sua vez são expressas na fala e na escrita, evidenciando estruturas lógicas de pensamento. Isto posto, a observação derridiana indica como a fala e a construção dos raciocínios não acontecem sem uma carga simbólica das ideologias presentes no contexto que precede a fala e as narrativas, de modo que nem sempre possível afirmar que os discursos sobre um evento são necessariamente propagandas de uma agenda política clara e premeditada.

---

<sup>49</sup> O termo “textualidade”, como cunhado por Roland Barthes, seria o mais adequado para uma leitura mais completa dos discursos, pois inclui as muitas dimensões de um texto. A “textualidade” de uma escrita inclui dimensões históricas e retóricas como partes legítimas de um potencial semiótico e epistêmico. (DERDERIAN; SHAPIRO, p. 1989)

A guerra do Vietnã e os materiais produzidos em seu contexto são um caso particularmente interessante para discutir até que ponto as imagens trazidas da guerra favorecem uma visão desejada sobre aquele conflito até mesmo na mídia norte-americana, por exemplo. Mais importante que isso, é entender até que ponto tais imagens trazem narrativas interessantes na perspectiva dos militares norte-americanos de forma coesa como uma espécie de agenda articulada entre imprensa e governo. Embora críticas ao trabalho da Associated Press possam apontar aspectos relevantes sobre como uma atuação pode favorecer a outra, é difícil falar de um trabalho conjunto entre a política estratégica e aquilo que os fotógrafos produziram, por exemplo.

Em primeiro lugar, aquilo que hoje entendemos como partes inseparáveis de uma mesma prática, a guerra e o material visual sobre ela, até este momento não eram elementos completamente “fundidos”. Os materiais produzidos pelos militares — fossem imagens técnicas ou relatórios confidenciais — eram até então um tipo de produção de conteúdo destinado às inteligências dos países e seus comitês estratégicos. Durante a guerra do Vietnã era comum não só que relatórios<sup>50</sup> militares fossem expostos ao público através da televisão, como também a separação entre aquilo que era produzido pelas forças norte-americanas e o que era produzido pela mídia propriamente passaram a não ser entendidas como coisas separadas. Nesse sentido, embora hoje as fotos chocantes que vemos do conflito sejam para muitos, sinônimo de de uma “anti-propaganda” da guerra, “*Napalm Girl*” e “*Saigon Execution*” foram produções da Associated Press que, como nunca antes visto, trabalhava lado a lado soldados americanos e sul-vietnamitas. A ambiguidade do contexto e material possibilitam explorar justamente como a análise estética de uma guerra não pode ser entendida como um conjunto de conclusões que se tira depois que esta é compreendida como um fenômeno, mas sim a observação das construções de

---

<sup>50</sup> “Segundo Campbell (2003), uma das lições que o Pentágono tira sobre o Vietnã é o poder da televisão no controle das mensagens entregues pelos militares ao público que, por sua vez, tinham efeitos reais sobre o sucesso das operações. Desse modo, a combinação de relatórios independentes e briefings militares, os famosos “five O’clock follies” deveriam ser melhor regulados até chegarem ao público. (CAMPBELL, 2003, p. 59)

sentido que são moldados e criados enquanto ela toma forma, algo que posteriormente pode entrar em disputa, à exemplo das fotos aqui analisadas.

Apesar da capacidade de tais imagens de gerar um aumento significativo da impopularidade da guerra, James Der Derian (2001) fala que materiais como estes não podem ser necessariamente vistos como um “fracasso” ou um “erro” da forma como governo e mídia escolheram informar as pessoas sobre o conflito. O autor cunha o termo “MIMENET” (*Military-Industrial-Media-Entertainment*) para indicar uma fusão entre produção, representação e execução de uma guerra. (DERDERIAN, 2001 apud CAMPBELL, 2003, p. 62) O autor destaca que a interação entre tecnologias civis e militares não são uma expressão exclusiva do desenvolvimento tecnológico recente, o que seria novo, no entanto, é justamente a incapacidade de distinguir o que é um e o que é o outro e, quanto a isso o Vietnã é um ponto de inflexão significativo. Como a produção de “*Saigon Execution*” pode ser entendida? Uma estratégia premeditada dos governos aliados contra a imagem dos vietnamitas insurgentes? Diante do aumento da impopularidade da guerra após a sua circulação, é possível afirmar que seu orquestramento foi um erro?

Antes de buscar responder a tais perguntas, mais importante é entender como estas foram capazes de circular sentidos e entendimentos sobre seu contexto e as partes envolvidas. A estética como produtora de saberes e ordenadora das do entendimento sobre os conflitos e eventos do escopo internacional se beneficia justamente do prolongamento de tais imagens no dito senso comum. Nesse sentido, mais do que uma articulação estratégica entre mídia e governo norte-americano, a consonância nos discursos entre as fotos da AP e uma possível narrativa observada na mídia norte-americana são uma questão de “partilha do sensível”. O mesmo ethos que opera quando há a deliberação sobre uma foto como Napalm Girl ser ou não divulgada devido ao seu conteúdo explícito, é o que cria a noção de material aceitável ou não, além do material que é aceitável como imagem, mas inaceitável no que representa.

The problem is that the media industry itself operates in terms of codes and norms that mesh with the military’s restrictions and prevent the public release of such images by invoking conceptions of ‘taste’ and ‘decency’ (CAMPBELL, 2003, p. 64)

#### 4 A CRÍTICA POSSÍVEL E SUAS LIMITAÇÕES: O MOVIMENTO DE CONTRACULTURA, A SUA LEITURA E REPRODUÇÃO DAS IMAGENS

Para observar os efeitos da alta exposição às fotografias de guerra do Vietnã, é importante olhar para como nos Estados Unidos o engajamento dos civis, fossem de oposição ou a favor, se constituía como uma movimentação popular nunca antes vista na história do país. No final da década de 60, os EUA não só estavam profundamente envolvidos em uma guerra distante de casa, mas como também tal guerra havia chegado em solo norte-americano na forma de demonstrações civis expressivas que por vezes se tornavam confrontos violentos. Grupos de ativismo e formação política se engajavam em ações desde a criação de obras artísticas consideradas como “arte de protesto” — como será discutido mais à frente —, até atentados, suicídios e sequestros, à depender do tipo de atuação da militância. Para citar um dos mais expressivos, “*Weather Underground*” foi um dos grupos de extrema esquerda a investir na criação de uma “vanguarda revolucionária” interessada na atuação de sabotagem de figuras e instituições politicamente ligadas ao curso da guerra. Se tratava da mobilização de estudantes a partir de uma pacata cidade universitária no interior de Michigan, cujos feitos ganhavam atenção a nível internacional, representando o lado mais violento das demonstrações políticas da época. (VARON, 2004, p. 113) À despeito da existência de diversos grupos que em sua maioria agiam pacificamente, como o *Vietnam Moratorium Committee* (VMC) e o *New Mobilization Committee to End the War* (New Mobe), os atos de insatisfação civil com a guerra só tinham a atenção da mídia na forma de casos violentos e isolados. O desinteresse da imprensa em retratar a insatisfação generalizada contava também com a ajuda dos discursos políticos, à exemplo do que disse Richard Nixon sobre os protestos pouco após a sua posse, onde o então presidente caracterizava as demonstrações como o caso de uma “minoria vocal” em oposição a uma “maioria silenciosa” (VARON, 2004, p. 116)

O retrato da insatisfação popular na mídia começaria a se modificar somente após 15 de Outubro de 1969, quando aproximadamente 2 milhões de pessoas participaram de demonstrações regionais que ficaram conhecidas como “*The Moratorium*”. (VARON, 2004, p. 115) Este, que foi considerado o maior ato de não-aprovação da guerra até então, também foi o primeiro protesto devidamente reconhecido na mídia, não apenas pelo seu tamanho, mas também devido a adesão de celebridades e até mesmo setores tidos como conservadores dentro da sociedade norte-americana, o que deu ao “*Moratorium*” uma “aura de ‘respeitabilidade’, bem como uma reputação entre os radicais como o protesto mais ‘liberal’ de todos. (VARON, 2004, p. 115) O “*Moratorium*” era um claro exemplo de como não apenas a esquerda desaprovava a guerra, mas também políticos preocupados com o desperdício de recursos sem resultados palpáveis. Somado a isso existia a frustração das famílias que perderam seus filhos, bem como a má repercussão internacional diante da expressiva violência e o avanço dos revolucionários vietnamitas, o que causava a insatisfação dos diversos setores da sociedade norte-americana. (VISENTINI, 2007, p. 77) O momento pode ser entendido, nesse sentido, como um avanço no agravamento da crise política a nível doméstico, principalmente após a “Ofensiva Tet” no ano anterior, em 1968.

As movimentações são representativas de como a população passou a lidar com o que estavam entendendo sobre o conflito e, além disso, oferecem uma abertura para quais as interpretações foram possíveis a sobre o papel dos Estados Unidos, quem eram os vietnamitas e qual era o significado daquela guerra a partir do que se consumia na mídia e nos discursos políticos. À esse conjunto de perspectivas, David Campbell (2003) irá chamar de “governança cultural” que, diferentemente de uma agenda premeditada de discursos e políticas bem alinhados entre mídia, governo e militares, se trata de uma junção de práticas de representações históricas onde é possível localizar o esforço da construção da identidade do Estado. (CAMPBELL, 2003, p. 57) O conceito de “governança cultural” ajuda a entender como, diante dos movimentos de contracultura, o governo norte-americano busca redefinir políticas públicas e dar novos limites às expressões populares a fim de controlar as imagens e percepções sobre os Estados Unidos, principalmente diante do “palco” que a guerra

do Vietnã havia se tornado com a forte presença da mídia. Campbell (1992) destaca que é justamente após o fim da Segunda Guerra que os governos se tornam cada vez mais vigilantes sobre o poder das narrativas a serem construídas nas representações midiáticas das crises políticas, devido o fato de tais conflitos carregarem consigo o poder simbólico de construção das identidades antagônicas relacionadas à polarização global durante o período de Guerra Fria. (CAMPBELL, 1992, p. 179) Aqui cabe destacar o aumento da repressão como a expressão sintomática das tentativas de controle sobre as movimentações culturais e os discursos mobilizados em tempos de “crise moral” no país. Sendo um exemplo concreto disso a decisão de Richard Nixon de re-acionar o “*Subversive Activities Control Board*” após o período de instabilidade civil no final da década de 60, dentre outras medidas de punição a comportamentos considerados subversivos. (CAMPBELL, 1992, p. 180)

Como uma forma de “securitização” das expressões culturais, o movimento do governo de Nixon retoma na década de 70 tendências conservadoras do governo de Eisenhower que mobilizam o medo para práticas de controle social. (CAMPBELL, 1992) Inaugurou-se um período no qual, “traumatizados pelos anos 60”, os “neoconservadores” entendiam o movimento de 'contracultura' como um ataque às autoridades, à tradição e aos valores liberais, fazendo com que estes também passassem a projetar sobre a cultura um campo de exercício do poder. Agora “ignorando as mudanças da realidade econômica ou as performances das elites políticas como seus principais problemas, os neoconservadores passam a focar nas explicações culturais das crises”. (CAMPBELL, 1992, p. 181) A partir de então, passam a agir buscando uma associação da crise no plano internacional a uma suposta falha na moral e costumes tradicionais da sociedade norte-americana, delegando o fracasso da performance americana na guerra à desvirtude presenciada em casa. Para isso, recorrem a um vocabulário que supõe o progresso moral nos mesmos termos de um datado projeto iluminista para criação de imagens de um ideal republicano como a “fé”, os “nervos” e a “vontade”. (CAMPBELL, 1992, p. 182 - 183) Repertório de códigos que posteriormente seria associado àqueles utilizados na semântica dos conflitos e o papel das “partes” dentro deles.

Nota-se que no plano doméstico a guerra se torna uma disputa sobre a identidade que prevalece como aquela representativa do “nacional”. Aqui a metáfora de uma crise existencial pode ajudar a entender como a imagem dos Estados Unidos sobre si mesmo estava em transformação no senso comum das diversas parcelas da sociedade norte-americana. Na tentativa de descobrir o que pensava a maioria, foram feitas votações a nível nacional, como a de Outubro de 1969 que indicou que 58% dos americanos aprovavam as políticas de Nixon. As pesquisas, no entanto, se mostravam inconsistentes uma vez que não alcançava a todos os públicos e, no mês seguinte, com perguntas formuladas de outra maneira, esse número subiu para 65%, assim como nas pesquisas posteriores voltava a variar a favor do governo. (VARON, 2004, p. 135) Era claro como a disputa girava em torno de percepções subjetivas e, os códigos a serem utilizados para a apreensão de uma opinião pública sobre a guerra, como votações, a criação de órgãos e a tomada de medidas públicas na área da segurança, diziam mais sobre o que estava em questão do que o possível resultado das pesquisas ou resultado das repressões em si. O discurso de Nixon, por sua vez, é bastante relevante nesse sentido, pois não importava se a sua “maioria silenciosa” era real ou não, bastava que se afirmasse isso a partir de um lugar de autoridade que, automaticamente ela passava a ser “real” e, justamente por ser silenciosa, era o “álibi perfeito”. (VARON, 2004, p. 135)

(...) the idea of the silent majority was a ‘cleverly designed symbol’ that might become more important for the reality it creates than the reality it describes.’ That is, the impression that the public supported the war might, in circular fashion, lead individual Americans and their political representatives to support the war. (VARON, 2004, p. 136)

O senso comum dos americanos sobre a política externa de seu próprio país ganhou as atenções do governo como instrumento de controle da crise generalizada do contexto da guerra do Vietnã. A vontade de um maior controle da opinião pública acontece em razão dessa crise ter se estendido para o campo do que era moralmente aceito ou não dentre os norte-americanos. Na busca de uma maior consistência sobre a identidade estadunidense como aquela imaginada pelo projeto dos conservadores, o período da Guerra Fria pode ser entendido como um momento de “(re)produção da

identidade construída através das delimitações de uma ética” (CAMPBELL, 1992, p. 186) Essa ética, por sua vez, conta com a cristalização da noção de perigo associado às figuras do comunismo, que serve de contraponto ao conjunto de valores americanos. Não por acaso, tais valores retomam os arquétipos propostos dentro dos ideais de formação do Estado liberal que, como comentado através da leitura de Cynthia Weber, trabalha a figura de si próprio a partir daquilo que não são, cria-se um inimigo “bárbaro” e “patológico” para em oposição a este, se identificar como “normal” e “civilizado”. (CAMPBELL, 1992, p. 195) De modo que a disputa pelos signos trazidos a partir da guerra podem ser observados não apenas através das fotografias da AP, das reportagens e demais obras do audiovisual, mas em tudo que possa servir como um espaço de autoafirmação ou um espaço de performance da comunidade imaginada para os Estados Unidos. (CAMPBELL, 1992, p. 195)

É nesse sentido que a "governança cultural" envolve o Estado e suas práticas, mas também inclui aquilo que pode ser associado à figura deste na mídia e no entendimento popular acerca de suas políticas através das diferentes formas. (CAMPBELL, 2003, p. 57) Apesar de poder tentar agir sobre o campo cultural de maneira a moldar as percepções populares sobre a sua política externa, por exemplo, o governo não possui capacidade de controle de fato sobre tudo o que envolve a governança da cultura. Isto porque a cultura é da ordem dos movimentos não-premeditados do público e suas expressões. Quando imagens como "Napalm Girl" e "Saigon Execution" passam a ser entendidas como obras de denúncia e materiais de protesto, tem-se um exemplo de como a opinião popular pode ser afetada de maneiras distintas. Signos tomam conotações diferentes a depender de contextualizações variadas e das narrativas que os acompanham. Desta forma, Campbell propõe que o Estado não possui um "status ontológico" a parte dessas muitas associações que podem ser feitas sobre ele. (CAMPBELL, 2003, p. 57) No imaginário popular, governo e Estado se confundem e, é tanto através dos discursos políticos, quanto através daquilo que pode ser consumido na mídia sobre as políticas do governo, que é formada a ideia de uma identidade nacional no dito senso comum. Assim, o autor aponta que a governança cultural está para além do que cabe na autoimagem de uma agenda política. Seu conceito ajuda a entender como a denúncia dos horrores da

guerra feitas através do poder das imagens não são necessariamente uma desconstrução da identidade nacional, mas pelo contrário, compõem a sua imagem. Isso indica que governança e resistência podem ser entendidas como práticas intrinsecamente relacionadas, descartando a possibilidade de que sejam modos completamente distintos de ação. (CAMPBELL, 2003, p. 57) Sendo assim, é importante discutir como as imagens são um lugar de disputa dos signos, bem como é relevante notar que o caráter “de protesto” das fotografias quando mobilizadas pelo movimento de contracultura deve ser vista com um certo ceticismo. (WESTWELL, 2011, p. 413) Não apenas porque estas não podem ser necessariamente entendidas como um protesto à guerra, uma vez que em muitos casos são mobilizadas a favor dela, mas porque até mesmo na sua condição de denúncia, a leitura destas ainda está condicionada a uma linguagem que reforça a produção de sentido dos signos na forma como eles foram propostos.

“Of course, the photograph remained available to be appropriated by the antiwar movement, but in terms of the circulation of the image in the mass media, a consensus-driven view was predominant. As such, any claim that at the time of its publication the Accidental Napalm Attack constituted a key antiwar statement must be treated with considerable skepticism.” (WESTWELL, 2011, p. 413)

#### 4.1 Guerra dos símbolos



“Ballons” em “House Beautiful” series, Martha Rosler, 1967 - 1972.

A imagem acima se trata de uma colagem manual, obra da série intitulada de “*House Beautiful: bringing the war home*”, feita entre os anos de 1967 e 1972 por Martha Rosler, com o intuito de ser distribuída através de fotocópias aos ativistas e simpatizantes do movimento contra a guerra, em Nova Iorque. Intitulada de “*Ballons*”, a obra será usada como exemplo de apropriação das imagens de guerra do Vietnã dentre o que se convencionou chamar de “movimento de contracultura”, sendo este aqui entendido como uma parcela da sociedade norte-americana engajada em uma militância contra a guerra. Segundo a autora da obra, sua ideia era trazer a justaposição de ambientes que trazem ideias opostas, mas cuja experiência da “guerra da sala de estar” havia trazido para mais perto do que nunca. A série é toda feita a partir de recortes de revista, em sua maioria, recortes de volumes da LIFE, que buscavam trazer a experiências da guerra com páginas de distância das novas tendências de arquitetura e decoração interna das casas norte-americanas. Martha vê

nessa oportunidade uma forma de mostrar como tais imagens estavam, literalmente, invadindo as salas e quartos, sobrepondo duas realidades aparentemente distantes, porém totalmente relacionadas. Muitas das figuras escolhidas pela artista trazem vietnamitas em situação de vulnerabilidade explícita, feridos, amputados ou abatidos, com o intuito de invocar o desconforto do espectador. Além de estarem sempre em escala similar ao espaço em que são colocados, trazendo para as imagens uma sensação de realismo, onde também o espectador se sente “dentro” do ambiente pelo ângulo trazido nas fotos dos espaços internos.

“House Beautiful” é particularmente interessante para entender como a estética trabalha através da associação dos signos, trazendo a devida relevância para a contextualização de onde estes se encontram inseridos. Nas palavras de Shapiro (2009), toda imagem possui um “patrimônio estético” que seria um legado de sua forma e implicações sugeridas que são baseadas em mídias similares anteriores a ela. (SHAPIRO, 2009, p. 18) Quando vemos as fotografias estampadas na revista LIFE, ela tem uma proposta de leitura, quando está sendo usada como “fotografia antibelicista”, para usar o termo de Sontag, ela faz outro convite. Lida junto às notícias sobre a guerra, apesar de possivelmente chocantes e comoventes, a sensibilização que estas causam está mais propícia ao distanciamento do leitor americano — que não tem a vivência de sofrimento civil causados por situação de conflito em seu próprio país, por exemplo —, do que está de causar a identificação nestes. Quando é colocada dentro dos ambientes bem decorados dos ideais de padrão de vida Ocidental, incomoda e convida à reflexão.

A escolha pela colagem, por sua vez, possui o papel de justamente causar o confronto de signos, o desconforto da junção entre esses elementos que colocam conforto e horror como aspectos relacionados em alguma realidade e, não somente uma realidade trazida pela arte, mas uma contradição vista no cotidiano dos americanos, retratando, dessa maneira, uma justaposição bastante literal. Nesse sentido, colagens cumprem seu papel ao colocar sob uma mesma superfície “elementos heterogêneos, quando não conflituosos” (RANCIÈRE, 2012, p. 29) e, é através do choque de referências e descontextualização que a colagem cumpre sua função crítica. Ao colocar uma imagem dentro da outra, essas não se aproximam, mas

ênfatizam em suas características opostas, proporcionam estranhamento. (RANCIÈRE, 2012, p. 30) Enquanto a casa significa o conforto, o acolhimento e a segurança, as imagens trazem justamente seus opostos, o desamparo, a necessidade de acolhimento e a insegurança da guerra. Para Rancière (2012) a crítica feita por Rosler assimila a possibilidade de conforto para uns, em detrimento do bem-estar de outros. Segundo o autor, "o dispositivo crítico visava assim a um efeito duplo: a tomada de consciência na realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada." (RANCIÈRE, 2012, p. 30) Contudo, é necessário refletir sobre o real poder de mobilização de tais obras. É importante notar que a culpa tem a sua função na construção da crítica, mas sem as devidas informações ou explicações necessárias para se entender a ordem do sofrimento, as fotografias que explicitam dor, miséria e morte não irão necessariamente ter como resultado a conscientização política. (CAMPBELL, 2003, p. 71) Em menção à Susan Sontag, Campbell (2003) ressalta que as fotografias são relevantes como espaços de reflexão e que não são em si instrumentos de mudança. (CAMPBELL, 2003, p.72) Nesse mesmo sentido, Rancière demonstra seu ceticismo com relação a capacidade da obra de Rosler de incitar o engajamento através da culpa.

“A conexão das suas imagens devia produzir dois efeitos: a consciência do sistema de dominação que ligava a felicidade doméstica americana à violência da guerra imperialista, mas também um sentimento de cumplicidade culpada com aquele sistema. Por um lado, a imagem dizia: eis a realidade oculta que vocês não sabem ver, vocês precisam tomar conhecimento dela e agir de acordo com esse conhecimento. Mas não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoca o desejo de mudá-la.” (RANCIÈRE, 2012, p. 29)

A partir das muitas leituras que podem ser feitas sobre as imagens da guerra e do sofrimento que estas explicitam, é razoável dizer que o horror por si só não é lado de uma narrativa específica, o que também não significa dizer que tais imagens são neutras, mas muito pelo contrário, são signos em disputa. Traçando um paralelo entre o que foi feito por Goya no século XIX e o que foi visto na fotojornalismo do Vietnã no século XX, é perceptível como ambos os casos significaram uma ruptura na iconografia da guerra de seu tempo, modificando a maneira como o público passa a receber as imagens de sofrimento. Em termos de análise, as fotografias da guerra e imagens de horror produzidas por Goya se mostram mais relevantes pela escolha de

representar tais cenas antes de serem relevantes pelo choque que causam, pelo ataque à sensibilidade do espectador. (SONTAG, 2003, p. 40 - 41) Segundo Sontag, é um equívoco comum crer que tais fotografias trazem consigo uma “autoridade moral” devido ao horror que retratam, no sentido de que as imagens pura e simplesmente não podem servir como argumento para uma defesa a favor ou contra determinada guerra. A autora cita o caso da fotografia de uma criança morta no atentado da Pizzaria Sbarro, em Jerusalém e comenta que para um judeu, esta imagem “é antes de tudo uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino”, enquanto para o palestino, “era uma representação da máquina de guerra israelense.” (SONTAG, 2003, p. 14 - 15) Por esse motivo que Susan Sontag enfatiza a necessidade de legenda nas fotos. Para a autora, não é possível contar com as imagens como afirmações antibélicas por si só, não somente porque “lados” emergem à medida que a leitura das fotos é feita, mas porque descontextualizadas, o argumento a partir destas tende a tornar-se uma crítica rasa e esvaziada de sentido político. Em citação de Campbell à Sontag, o autor argumenta que uma imagem pode ajudar a construir ou reforçar uma posição moral, mas não pode fazer isso sem que já tenha sido sugerido uma forma de se apropriar daquele contexto. “Em outras palavras, a fotografia política requer uma interpelação entre imagem e contexto.” (CAMPBELL, 2003, p. 72)

“(…) como se verifica hoje, a guerra pode tornar-se inevitável e até justa, pode retrucar que as fotos não oferecem provas, absolutamente nenhuma prova, em favor da renúncia da guerra — exceto para as pessoas em quem as ideias de bravura e de sacrifício foram esvaziadas de significação (...)” (SONTAG, 2003, p. 16)

Destacada a importância do contexto, bem como as expectativas mais honestas sobre o papel da fotografia no conflito, uma possível crítica ao movimento anti-guerra dos Estados Unidos é a de que existem limites na forma como estes podem se apropriar dos signos de horror e sofrimento das guerras para simplesmente se opor a esta. Rancière argumenta que os movimentos contra as guerras, desde as demonstrações feitas no Vietnã até em casos mais recentes, podem também ser vistos como um espetáculo em si. (RANCIÈRE, 2012, p. 31) Se apropriando de uma outra obra de arte, cuja função segue a mesma das colagens — de justapor imagens aparentemente contraditórias — Rancière observa a imagem do artista Joseph

Meckseper, “sem título” de 2005. A foto é um retrato de uma lata de lixo cheia, que transborda papel e latas de refrigerante, enquanto nos últimos planos da fotografia vemos pessoas aglomeradas em protesto, segurando cartazes e outros materiais, onde é possível ler *slogans* “*End the war*”. O autor argumenta que, diferentemente da obra de Rosler, essa fotografia contrapõe signos distintos de maneira a mostrar como estes fazem parte da mesma realidade direta, ato e consequência da mesma imagem. Este caso é interessante para demonstrar como aqueles estudantes protestam por terem consumido as imagens da queda das torres e dos bombardeios no Iraque, uma associação entre uma realidade consumida por imagens e o seu efeito a nível doméstico que prolonga a narrativa visual de um mesmo evento político. “Essas coisas aparentemente se contradizem, mas o objetivo da obra é mostrar que pertencem à mesma realidade, que o radicalismo político também é um fenômeno de moda jovem.” (RANCIÈRE, 2012, p. 31)

Para Rancière, a limitação dos movimentos críticos, como no caso citado — e também algo que pode ser percebido com relação aos movimentos de contracultura dos anos 60 — é que por vezes eles podem ser vistos como parte da mesma problemática que buscam apontar. (RANCIÈRE, 2012) No caso, a obra de Martha Rosler não é analisada por Rancière da mesma maneira, segundo o autor, justamente por Martha opôr realidades chocantes em um mesmo plano, sendo a relação entre estes não necessariamente direta, a intenção da artista seria trabalhar a "heterogeneidade" entre os elementos, o choque e, eventualmente, a relação entre eles. Contudo, a contribuição estética aponta que só podemos fazer esta crítica, mesmo que apontando o estranhamento e a diferença dessas realidades, através do reconhecimento dos signos e da linguagem que compartilhamos com quem foi capaz de fazer as tais produções problemáticas denunciadas. Se levado em conta que o propósito da crítica de Rosler é o de apontar os problemas não apenas do conflito em si, mas principalmente do consumo desse conflito na forma de imagens de horror que são entregues no conforto da sala de estar, é possível interpretar que a sua crítica se estende para além do consumo dessas imagens, mas também para apontamentos que podem ser feitos a própria forma de produção destas — o excesso de repórteres em uma zona de guerra, o mercado por detrás da comercialização e distribuição dessas

fotos, etc. Se o que se pode inferir da obra de Rosler é uma crítica à produção de narrativas sobre a guerra centradas em uma perspectiva ocidental — mais especificamente, norte-americana —, ao se apropriar desses mesmos signos, fazendo o recorte e colagem destes de forma a exacerbar suas contradições, Rosler se apropria da linguagem do seu objeto de crítica.

Ao se apropriar da linguagem das revistas para uma crítica a elas próprias, Rosler faz uso do poder das análises estéticas e o trabalho de associação que estas propõem para que o espectador chegue a uma conclusão diferente de quando estas imagens foram vistas separadamente, em seus contextos de origem. A relevância de sua obra como elemento estético está justamente na sua capacidade de dialogar com os consumidores dessas imagens originais e forçar um outro entendimento sobre o que está sendo consumido. No entanto, quando um recorte de uma imagem de sofrimento é feito e quando esta é colada em outro contexto, justamente por esta não abandonar sua carga simbólica o efeito crítico é bem-sucedido, ao mesmo tempo que, é na reprodução desta carga simbólica que está entregue a “partilha do sensível” entre Rosler, quem produz as imagens de sofrimento e quem as consome. Aqui mora a limitação crítica apontada por Rancière em “o espectador emancipado”, a mesma partilha de um “ethos” sobre os signos e seus sentidos que permite que o “Ocidente” enquanto grupo específico de espectadores partilhe de uma leitura específica diante da imagem de uma criança em sofrimento, é também o que faz deste grupo, parte da problemática. Não são “parte do problema” por fazerem parte da sociedade ocidental e por compartilharem de leituras sobre os signos presentes nas fotografias e obras, mas podem ser problematizados, uma vez sendo o custo da crítica a reprodução da lógica acusada como problema.

Contudo, “House Beautiful” de Martha Rosler é um bom exemplo de “arte de protesto”, pois não nega a importância da contextualização das imagens para a produção de um entendimento sobre elas, pelo contrário, faz uso da necessidade de contexto como dispositivo para a produção de sua obra, através da descontextualização evidente nos recortes. Nesse sentido, é um caso diferente do apontado por Sontag, onde as imagens de sofrimento humano são descontextualizadas e tidas como obras de protesto contra a guerra. A maior problemática estaria em

assumir que o espectador fará uma análise crítica pelo horror que tal guerra representa, levando, por exemplo, ao entendimento de que as imagens são abomináveis devido a realidade abominável da qual se originam, não abrindo espaço para possíveis críticas ao porquê e como essas fotografias puderam ser feitas, tão pouco uma crítica ao que gerou tal horror retratado, sendo o único resultado possível uma crítica despolitizada. A obra de Martha, ainda que recorra à linguagem e as imagens da “narrativa hegemônica” para a construção de sua crítica, reconhece que tais imagens são relevantes enquanto elementos estéticos e, independentemente de serem entendidos como uma obra de arte ou não, possuem o mesmo valor político que uma fotografia. Sobre isso, Shapiro (2008) destaca que a importância de uma obra quando vista através da virada crítica/estética propõe “levar nossas atenções para além do trauma e da dor como fenômenos privados que surgem de dentro e, em vários níveis, se mostram aparente na imagem de um corpo em sofrimento”, para entender a dor como “um fenômeno público” que evoca um senso mais amplo de memórias e referências que habitam a cultura. (SHAPIRO, 2008, p. 190) De modo que o sofrimento retratado não se restringe a imagem, mas é algo que deve ser localizado no tempo e na história para ter efeito político, bem como mais importante do que adentrar nuances filosóficas sobre a representação dos traumas e o sofrimento, é entender o que tais representações trazem para a formação do “ethos” nos quais circula. A simples reprodução das imagens de pessoas em situação de vulnerabilidade apenas contribui para a mesma lógica criticada, enquanto também reforça a mesma produção de sentido sobre os signos na maneira problemática pela qual podem ser lidos, à exemplo da análise de “Saigon Execution”, onde a leitura descontextualizada leva ao entendimento das figuras representadas como seres violentos, irracionais, etc..

Nesse sentido, para além de apontar a fotografia de guerra como elemento que não necessariamente leva a “ação”, a discussão sobre o fotojornalismo também inclui a questão da empatia. Se considerado que a alta disseminação das imagens da guerra e sofrimento humano tem como efeito uma “dessensibilização” para as cenas de horror, tem-se mais uma camada da despolitização das fotografias de guerra. Para discutir a questão da sensibilidade das imagens, Shapiro cita uma obra de Milan Kundera, “slowness”, na qual o romancista discorre sobre a capacidade das imagens

veiculadas no noticiário causarem algum tipo de empatia no espectador, levando em consideração a rapidez com a qual são entregues. (SHAPIRO, 2008, p. 182) O autor comenta que há pouco tempo para reflexão ou qualquer tipo de experiência estética mais prolongada, não somente porque são exibidas cada vez mais em rapidez recorde, mas porque são justapostas à outros conteúdos que tem por objetivo evocar outros tipos de sensação e imagem, como propagandas publicitárias que exploram a qualidade de vida de famílias visualmente atrativas, etc.. (SHAPIRO, 2008, p.183) Citando outra obra, “*Body in Pain: The making and unmaking of the World*” de Elaine Scarry (1985), o autor atenta ainda para o fato de que, quando as imagens de dor e sofrimento possuem uma exposição prolongada, permite maiores reflexões. No entanto, o resultado mais provável desse prolongamento é a transformação das reflexões em linguagem, quando não só se tornam mais bem compreendidas, como poderia sugerir Sontag sobre a necessidade de legendas, mas também se tornam um material mais complexo, cujos aspectos éticos e morais podem ser ainda melhor explorados.

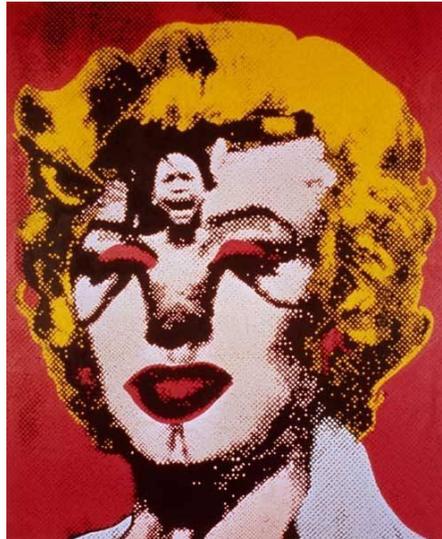
Um exemplo disso é o amplamente comentado caso das imagens de Abu Ghraib. As fotos de tortura e humilhação explícitas dos prisioneiros de guerra são altamente impactantes não só pelo que mostram em termos de imagem, mas também sobre o que posteriormente viriam a se tornar narrativas. Scarry (1985) atenta para o fato de que a dor e o sofrimento como temas, são epistemologicamente ambíguos. Ela comenta que “agentes vocacionais” como advogados, defensores da anistia, dentre outros, sujeitam as imagens a um entendimento no qual há a necessidade de apontar responsáveis, enquanto outros não enxergam o caso como uma questão de responsabilização, mas mero horror. A partir disso, para além do texto escrito, outro resultado do prolongamento das imagens é a sua transformação em outros materiais, a exemplo de outras representações, como outras representações das fotografias de Abu Ghraib — para citar um caso, tem-se a série de Botero. Há uma expansão das formas de linguagem que são possíveis para ampliar o entendimento sobre as imagens, mas esta expansão para outras formas, como a linguagem ou a escrita, não diminuem a ambiguidade causada pelas imagens. Para Scarry “(...) *pain creates certainty for the sufferer but invokes doubt when brought into language.*” (SCARRY,

1987 apud SHAPIRO, 2008, p. 184) A autora exemplifica ainda como, no caso de Abu Ghraib, frente aos relatos de terror dos ex-prisioneiros, tem-se a narrativa dos guardas de prisão que enfatizavam o quanto o tratamento dado era um tipo de aplicação protocolar diante de um “mau comportamento” ou não-cooperação dos cativos. (SCARRY, 1987 apud SHAPIRO, 2008)

O mesmo poderia ser destacado sobre os casos de oficiais da Alemanha nazista que, sob a possibilidade de julgamento e responsabilização de seus atos, acusam a normatividade das práticas para a justificar os horrores. Aqui, o importante a ser destacado é que conteúdos gráficos de dor e sofrimento alheio são materiais altamente complexos que carregam cargas simbólicas imensuráveis à racionalização e narrativas políticas, o que por sua vez indica que o material estético em si sempre terá um lugar privilegiado como linguagem capaz de trazer a tona entendimentos intraduzíveis nas normas orais ou escritas. Desse modo, a “resposta” para a despolitização causada através da alta e rápida exposição de imagens através da mídia, não necessariamente é uma exposição prolongada, onde há tempo de reflexão. Não é submetendo as imagens à linguagem verbal ou às demais linguagens que as fotografias causarão mais empatia. A preocupação de Shapiro, nesse sentido, é adentrar problemáticas da justaposição de imagens de sofrimento e dor a outros propósitos, não somente propósitos relacionados ao “belo” e impactante como o “voyeurismo” sobre as imagens de guerra, ou peças publicitárias, mas como estas imagens de guerra também informam narrativas que compõem o “ethos” de um público – espectadores, consumidores das imagens. Nesse sentido o autor vai ao encontro do que é discutido por Rancière sobre a relação entre a estética e a política, reforçando que a relevância das imagens mora no sensível e na partilha deste sensível como aspecto que constrói a ética de uma sociedade, aquilo que o coletivo entende como modo de ser, de ver e de fazer, com destaque para o que está no regime das visualidades, no que é visto.

In Rancière’s perspective, the problem of the aesthetic is compatible with ethical and political judgment (...) because politics of aesthetics involves reconfiguring the way the sensible is partitioned, “bringing on stage new objects and subjects... making visible that which was not visible”(RANCIÈRE, 2007, apud SHAPIRO, 2008, p. 186 - 187)

## 4.2 O legado crítico



A imagem acima, “Madonna and Child”, se trata de uma obra do artista contemporâneo norte-americano Jerry Kearns e, diferentemente das obras de Martha Rosler, foi produzida em 1986, quando “Napalm Girl” já havia se consolidado como uma imagem histórica. Assim como em Rosler, nota-se que a principal ideia do autor é a justaposição de imagens. A figura em acrílico agrega dois ícones bastante consolidados na mídia e, para isso, Kearns se apropria de referências gráficas de duas outras obras; “Madonna” feita por Andy Warhol em 1962, e a imagem de Nick Út, “Napalm Girl”, de 1972, sobrepondo-as, no que pode ser uma crítica à incapacidade de assimilação das imagens sem que umas sejam interpeladas pelas outras na alta velocidade em que são consumidas na mídia. A obra de Kearns é relevante para entender como a memória coletiva carrega consigo um repertório imagético sem o qual não seria possível a circulação de tais imagens ou o papel destas na construção dos eventos históricos. A obra evoca duas imagens facilmente reconhecidas pelo público por serem representativas de eventos históricos ou determinada época. Sobretudo, são também facilmente esvaziadas de sentido pela forma como são consumidas e pela facilidade com que são reproduzidas em diferentes contextos,

assim como apontado por Martha Rosler. A obra de Kearns pode ser lida ainda como a junção de uma imagem onde a figura de “madonna”, em referência à palavra “mãe”, é justaposta com ironia sobre a imagem de Kim, criança desamparada cuja narrativa só veio a ser ressignificada na mídia justamente através de sua figura adulta como mãe, anos depois, na reportagem em que aparece segurando seu filho. Ao nomear sua obra de “Madonna and Child”, o norte-americano Kern evoca também a peça de mesmo nome, Duccio di Buoninsegna, obra que data de 1300 e é tida como canônica da história da arte ocidental. Nesse sentido, sua colagem abre espaço para a interpretação de como “Madonna” na cultura popular Ocidental já não possui mais uma associação à Maria, figura religiosa, mas sim uma relação imediata com a cantora pop norte-americana. “Criança” acompanhada de “Madonna” também não invocaria mais a imagem do menino Jesus, mas alguma outra que, assim como a imagem da cantora, está exaustivamente representada na mídia, gerando uma sobreposição problemática de imagens consumidas em alta velocidade. Recorrer a tais arquétipos permite a identificação de uma possível leitura ocidental dos signos, como comentado através da análise de “Napalm Girl”, sendo estes dispositivos comumente presentes na interpretação do espectador ocidental.

A crítica que pode ser desenvolvida a partir da leitura das obras tanto de Martha Rosler quanto de Jerry Kearns é o que se considera ser uma das questões mais debatidas acerca da modernidade, a ideia de que os excessos do consumo diário das informações, propagandas, produtos e conteúdos diversos deixa pouco espaço para uma real absorção e eventual reflexão sobre qualquer coisa que esteja sendo exposta. Discutindo o “embotamento” dos sentimentos diante da capacidade de uma imagem de chocar ou sensibilizar, Sontag sugere “que a vida moderna consiste em uma dieta de horrores que nos corrompe”, sobre a qual “nos habituamos gradualmente (...)” (SONTAG, 2003, p. 89), algo também destacado por Rancière, que irá desenvolver a crítica à modernidade como “uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético.” (RANCIÈRE, 2012, p. 35) Ambos os autores, no entanto, reconhecem que esta crítica é tão antiga quanto a própria modernidade, sendo um apontamento feito ainda em 1800, por William Wordsworth, como destacado por Sontag. Nesse sentido, cabe observar que

o apontado por Kearns segue uma linha típica das críticas feitas à modernidade e a forma como esta condiciona a leitura das imagens. Assim como na crítica feita à Rosler, apesar de se tratar de uma obra artística relevante por mobilizar uma iconografia do sofrimento em justaposição à aspectos da cultura americana com os quais busca fazer uma associação, a obra de Kearns também adere a uma apropriação que tem por efeito a reprodução daquilo que critica, um reuso dos signos do horror em uma tentativa de sensibilização e autocrítica de um público já acostumado a consumir as imagens trazidas. A partir disso, se mostra importante questionar de qual outra forma caberia uma crítica à modernidade, se não através da ênfase na repetição e esvaziamento político dos signos.

Ainda que as obras de Rosler e Kearns possuam extrema relevância, vale questionar de quais outras maneiras é possível criticar o modo que imagens de dor e sofrimento são consumidas, sem que isso envolva novamente a reprodução do retrato das vítimas e pessoas em situação de vulnerabilidade. Uma vez que a reprodução do desconforto visual, ou do “ataque à sensibilidade” do espectador é algo que reproduz a lógica da subalternização do retratado, não existe espaço para pensar outras formas de representar as vítimas, não há o ensejo de preservar a sua identidade visual, justamente o que lhes foi “tirado” através da exposição. Uma retratação do contexto político vietnamita, bem como a construção de outras imagens na memória coletiva a respeito do Vietnã não são possíveis neste tipo de crítica. Isso ocorre pois, embora no caso das obras de arte, a apropriação das imagens de horror e sofrimento cumpram o propósito de apontar um problema da indústria do jornalismo e também da política externa dos governos, esta crítica continua sendo limitada a uma autocrítica. Como tal, visa entender a própria realidade antes de visar outras possibilidades de ressignificação histórica daqueles prejudicados com as práticas apontadas.

A frequente retomada do contexto da guerra nas produções audiovisuais norte-americanas, ainda que críticas ao papel dos Estados Unidos, invariavelmente faz uso das imagens das pessoas em situação de vulnerabilidade para retratar o que “foi o Vietnã”, em uma espécie de anacronismo que enxerga o país e a sua Nação apenas através da experiência do conflito, mais especificamente a parte em que os americanos estiveram nele. Isso tem como efeito não só o reforço da imagem do Vietnã como um

país problemático, como também o coloca na memória coletiva ocidental como lugar subalterno, sempre visto a partir de uma perspectiva externa, sem nunca ter tido a oportunidade de contar a própria narrativa visual de seu conflito ou do seu país para além das vivências traumáticas. Muitos são os exemplos de resgate do contexto da Guerra do Vietnã para a criação de enredos que permite ao Ocidente uma autoanálise, “*Full Metal Jacket*”(1947), “*Apocalypse Now*” (1979), “*Platoon*” (1986) são apenas algumas das produções clássicas nesse sentido. A repetida representação dos vietnamitas e do Vietnã como povo e país em sofrimento explícito é o custo de toda vez que o contexto histórico é revisitado.

Pode-se dizer que um primeiro momento de crítica às fotografias produzidas na guerra se dá no sentido de apontar a frieza necessária para que elas sejam realizadas. Ser correspondente de guerra significa envolver-se em um cenário no qual a maioria não poderia optar por não se envolver, ao mesmo tempo que significa explorar a visualidade que essa condição de vulnerabilidade generalizada permite, em uma posição de relativo privilégio diante das vítimas. A morte de Robert Capa durante a Primeira Guerra da Indochina no Vietnã é uma morte distinta das vítimas vietnamitas de bombardeios e outros confrontos. Por esse motivo, é comum que se questione, afinal, se os fotógrafos chegam até lá para registrar, estes próprios não poderiam fazer algo? Se houve tempo de ver e registrar, não teriam tido tempo de intervir? Entendendo o fotógrafo como uma figura passiva, reduzindo seu trabalho ao papel de “ver” e “relatar”, ao mesmo tempo que entendendo o ato de fotografar em suposta oposição ao fazer, ao agir.

Nesse sentido, é justamente a frustração causada pelo impacto que possuem tais registros a maior evidência de sua importância. É no incômodo e na insatisfação onde mora a sua “função”, por assim dizer. A fotografia não pode fazer mais do que isso e isso não é pouco. Não há nada de pecaminoso no consumo dessas obras, como podem querer sugerir determinadas críticas ao uso que se faz delas. Muitas podem ser as críticas feitas à maneira como consumimos imagens, como as veiculamos e, principalmente, quais narrativas são alavancadas através de seus signos, especialmente diante dos exemplos analisados no caso da Associated Press. Contudo, o moralismo que entra em jogo quando se exige maior ação de quem registra, comete

uma injustiça ao trabalho do fotógrafo que, embora venha a contribuir com usos questionáveis de fotografias explícitas de sofrimento das vítimas da guerra na mídia, não possui capacidade de intervir em um conflito — mesmo que muito tenha se especulado sobre o papel das fotografias para o fim da guerra no Vietnã. Reduzir o papel dos fotógrafos e suas fotografias como meros registros cujo quais servem ou para um olhar obcecado diante das imagens explícitas — e sedutoras, segundo Sontag — ou para causar a repulsa e o desvio de olhar — que será igualmente julgado —, é o mesmo que defender o papel da fotografia pelo que elas mostram e não pelo que representam. Diante disso, tamanha é a importância de se enxergar as imagens como elementos estéticos cujos usos e funções entregam importantes contribuições políticas sobre o que estes podem dizer das pessoas e das práticas. Aqui o julgamento sobre os fotógrafos entrega um menosprezo sobre o papel das fotografias enquanto produção de conhecimento, enquanto linguagem capaz de agir sobre o mundo pelo poder de proporcionar entendimentos diversos sobre causas distantes, como as crises humanitárias evidenciadas nas fotografias de guerra.

A insensibilidade característica das formas contemporâneas de consumo das imagens, por sua vez, não indica um desvio de caráter, ou uma menor capacidade de empatia sobre qualquer tipo de causa. O papel da fotografia vai para muito além das atitudes que tomam determinadas pessoas ou movimentos sociais que as consomem, elas possuem a capacidade de agir no nível subjetivo e entregar como se constroem as narrativas sobre determinada situação, seja uma guerra ou outro evento qualquer. Isso é determinante para entender como a guerra, ou qualquer outro evento histórico, pode ser entendido tanto através do papel que se dá à fotografia como prática, quanto como a sua prática moldou e foi moldada pelas demais referências — ideológicas e subjetivas — de quem pode fotografar e de quem pode veicular o que foi fotografado. Nesse sentido, a linguagem é o elemento central na busca da importância política das imagens, pois não se trata tanto do que as imagens podem mostrar, mas como estas evocam sensações, é mais sobre o que a arte “faz” do que sobre o que ela é ou significa. (SHAPIRO, 2008, p. 190)

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma

agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos “o bastante” quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos (SONTAG, 2003, p. 97).

Em citação ao poeta judeu Paul Celan, Bleiker menciona que a “resistência política” como a conhecemos não oferece necessariamente uma saída para as questões os problemas políticos a serem enfrentados. O motivo seria porque se engajar com a agitação política não seria a ação capaz de gerar um real dissenso com as forças que já enquadraram o problema. Uma real subversão deve lidar com a própria maneira de enxergar os discursos, que delimitam quais são as questões, que traçam o alcance dos debates e, por consequência, pré-moldam estes. (BLEIKER, 2009, p. 97) Bleiker ressalta que, embora as práticas artísticas e as representações de maneira geral não sejam vistas como objetos de estudo relevantes dentro da ciência política, é na qualidade estética das produções que mora o que há de mais fundamental na política: o fundamento linguístico que molda as expressões sociais e revelam sistemas consolidados na forma de pensar e de agir. Para o poeta Celan, atacar o domínio de quem oprime passa necessariamente por rever a construção narrativa dos discursos opressores, observando como estes constroem o seu poder de opressão através daquilo que é possível pensar, indicando os signos presentes na língua como o que possibilita mas como também o que restringe o pensamento. O poeta menciona que como judeu vítima do Holocausto, é difícil se expressar na língua alemã sem ser “engolido pelo seu “vórtice linguístico”. Sendo a língua viva e moldada pelas vivências e experiências de sua comunidade, para Celan não existem palavras em alemão para descrever o ocorrido com ele e sua comunidade. (BLEIKER, 2009, p. 98) Tal exemplo de Paul Celan é fundamental para lembrar que a estética é aquilo que precede as práticas políticas, pois é justamente o recurso capaz de dar formas aos discursos e as narrativas, sejam elas visuais ou verbais. Para além disso, reforça o quanto por vezes as palavras não são capazes de captar determinados entendimentos sobre um contexto político, delegando às imagens uma função fundamental de produção de conhecimento, de memória e de linguagem política.

## 5

**CONCLUSÃO**

“On the path which leads to that which is to be thought, all begins with sensibility”

(BLEIKER, 2015, apud Deleuze, 1968, p. 144)

Se mostra importante considerar o valor político da abordagem estética dentro das investigações teóricas, não porque estas são superiores às abordagens tradicionais de leitura do internacional, mas porque o triunfo da razão técnico-científica eclipsou demais maneiras de fazer sentido do mundo político. Os atuais dilemas que “assombram” a política mundial hoje, desde o terrorismo até o aumento das desigualdades” são realidades que demandam quantos questionamentos forem necessários para uma produção de um conhecimento cada vez mais abrangente e, conseqüentemente, efetivo na formulação de propostas. (BLEIKER, 2015, p. 529) Colocar a estética no centro das reflexões sobre a guerra, a fome e demais questões não significa diminuir a urgência desses problemas, mas sim assumir novamente a imaginação como um passo relevante do fazer político.

Ainda, não basta somente considerar outras sensibilidades como ferramentas de inteligibilidade política para se ter uma abordagem desinibida acerca dos problemas políticos por meio da estética. Isso porque, nossas “práticas de olhar” seguem envoltas em leituras ocidentalizadas sobre as representações, como devem ser interpretadas e passadas à diante. (BLEIKER, 2015, p. 530) Sendo a experiência estética um conjunto de ações das faculdades humanas, esta não se limita às concepções ocidentais de apreensão e síntese dessas faculdades, o que significa que esta pode ser ainda mais ampla e abrangente quando “descolonizada”. Descolonizar “as práticas de ver”, por sua vez, se mostra um exercício especialmente interessante na observação do caso vietnamita, não porque diz respeito ao retrato de uma realidade considerada “não-ocidental”, mas porque tendo sido o olhar — *gaze* — norte-americano o ordenador das maneiras de “ver” o Vietnã, subverter a conotação dessas mesmas imagens pode trazer luz à aspectos ainda não imaginados sobre o contexto

da guerra.

Assim, a inovação proposta pela abordagem estética é aquela que não pode ser reduzida às formas já chanceladas dentro do pensamento científico, como nova proposta metodológica ela indica justamente outras formas de inferir sobre os problemas do mundo real. De certa forma, é necessário “se despir” das premissas estáticas do fazer científico para abrir possibilidades a novas maneiras de produção de conhecimento, à exemplo da própria produção de novas imagens, que não necessariamente se tornarão textos em linguagem acadêmica. A diferença parece estar não somente na credibilidade atribuída às diferentes produções de conteúdo, mas também na carga de confiança que se deposita sobre um estudo científico versus um quadro. Nesse sentido, o valor da arte na busca de novas apreensões sobre conflitos e crises humanitárias não deve ser desmerecido, pois como práticas estéticas, as artes são capazes de influenciar sobre as demais práticas “de ver e fazer”.

Por fim, um exercício interessante seria pensar, caso a fotografia fosse uma tecnologia disseminada dentre a população vietnamita da época, quais seriam as contra-narrativas presentes nos materiais produzidos por ela? Ainda que Nick Út, fotógrafo vietnamita que se destacou dentre os produtores de conteúdo que se tem hoje do conflito, o seu sucesso pode ser em muito atrelado à maneira como buscou se assemelhar à linguagem Ocidental de produção das imagens, não podendo ser considerado uma expressão da fotografia vietnamita da época. O caso de “sucesso” tanto de Nick Út quanto de Kim Phúc é, nesse sentido, um exemplo de como a narrativa norte-americana sobre a guerra se sobrepõe a quaisquer outras possibilidades de entendimento sobre os ocorridos. Como “embaixadora da boa vontade” Kim se torna a face — literalmente — da conciliação entre o Vietnã e os EUA no que hoje se entende como uma das guerras mais brutais e assimétricas que se tem registro — muito registro. Não somente, mas como ícone do sofrimento vietnamita, ao participar de eventos de celebração da atuação militar do Vietnã do Norte, Kim traz consigo toda uma carga simbólica sobre a superação dos horrores da guerra para um dos “lados” da narrativa, o lado hegemônico.

## REFERÊNCIAS

BLEIKER, R. Aesthetic Turn in International Political Theory. In: *Aesthetics and World Politics*. Palgrave Macmillan, England, 2009.

BLEIKER, R. Poetry After Auschwitz. In: *Aesthetics and World Politics*, Palgrave Macmillan, England, 2009.

BLEIKER, R. The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millennium: Journal of International Studies*, pp. 509-533, 2001.

BOWIE, A. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, 1990.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. L&PM Editores, 2018.

CAMPBELL, D. Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imagining of war. In: *Review of International Studies*, n. 29, p. 57–73, 2003.  
Disponível em:  
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=onlineaid=209175>.

CAMPBELL, D. *Writing security: United States Foreign Policy and the Politics of Intensity*. Minneapolis, 1992.

DERDERIAN; J. SHAPIRO, M. *International/Intertextual Relations: Postmodern Readings of World Politics*, 1989.

DUIKER, W. J. *Ho Chi Minh: A Life*. London: Hachette UK, 2012.

HALL, K. M. *The Vietnam War. Seminar Studies*, Routledge, New York, 2018.

HODGE, R; KRESS, G. *Social Semiotics*, New York, Cornell University Press, 1988.

KEARNS, Jerry. Death by Deceit. *Cultural Politics*. v. 14, n. 2, p. 216-224, 2018.

MESSARI, N; NOGUEIRA, J. *Teoria das Relações Internacionais: correntes e debates*. ELSEVIER, 2005.

MILLER, Nancy. *The Girl in the Photograph: the vietnam war and the making of national memory*, JAC, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Editora 34. São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. “A revolução estética e seus métodos” *New Left Review*, 2002.

ROSE, G. *Visual methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, 2001.

SHAPIRO, Michael J. *Slow Looking: The Ethics and Politics of Aesthetics*, 2008, *Millennium Journal of International Studies* Vol. 37 No.1, pp. 187 - 197. Acesso: <http://mil.sagepub.com>.

SHAPIRO, Michael J. *Cinematic Geopolitics*. First published by Routledge, Abingdon, UK, 2009.

SHAPIRO, Michael J. Preface. In: *Studies in transdisciplinary methods: After the aesthetic turn* 2013.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Companhia das letras, 1º edição. São Paulo, 2003.

VARON, Jeremy. *Bringing the war home* University of California Press, Ltd., 2004

VISENTINI, F. *A Revolução Vietnamita: da libertação nacional ao socialismo*, São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VISENTINI, 2007

WELLS, Liz. *Photography: A critical Introduction*, Routledge, 2015.

WESTWELL, G. Accidental Napalm Attack and Hegemonic Visions of America's War in Vietnam. In: *Critical Studies in Media Communication*, v. 28, 2011.

WEBER, Cynthia. *Imagining America at War: Morality, Politics and Film*, Routledge, 2006.

WEBER, Cynthia. *International Relations Theory: a critical introduction*, Routledge, 2001.

