



Gabriel Fernandes Caetano

**EYE IN THE SKY:
Washington, Hollywood e a Imagem-aniquilação**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Relações Internacionais pelo Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais, do Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientadora: Dra. Máira Siman Gomes
Coorientador: Dr. Alcides Eduardo dos Reis Peron

Rio de Janeiro
Novembro de 2023



Gabriel Fernandes Caetano

**EYE IN THE SKY:
Washington, Hollywood e a Imagem-aniquilação**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Relações Internacionais pelo Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais, do Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Profa. Maíra Siman Gomes

Orientadora e presidente da banca
Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio

Prof. Alcides Eduardo dos Reis Peron

Coorientador
USP

Prof. James Matthew Davies

Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio e Newcastle University

Profa. Paula Orrico Sandrin

Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio

Prof. Samuel Alves Soares

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Prof. Acácio Augusto Sebastião Junior

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Rio de Janeiro, 10 de novembro de 2023.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Gabriel Fernandes Caetano

Graduou-se em Relações Internacionais, em 2014, pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Concluiu seu mestrado em Relações Internacionais (com ênfase em Política Internacional), em 2018, pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba (PPGRI/UEPB). Integra a Rede de Pesquisa em Paz, Conflitos e Estudos Críticos de Segurança (PCECS).

Ficha Catalográfica

Caetano, Gabriel Fernandes

Eye in the sky : Washington, Hollywood e a imagem-aniquilação / Gabriel Fernandes Caetano ; orientadora: Maíra Siman Gomes ; coorientador: Alcides Eduardo dos Reis Peron. – 2023.

313 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Instituto de Relações Internacionais, 2023.

Inclui bibliografia

1. Relações Internacionais – Teses. 2. Drones. 3. Guerra. 4. Cinema. 5. Eye in the sky. 6. Imagem-aniquilação. I. Gomes, Maíra Siman. II. Peron, Alcides Eduardo dos Reis. III.

CDD: 327

À Tati e Lupe pelo amor
incondicional
Aos meus pais Silvia e Rodnei
pela confiança

Agradecimentos

Embora eu assine esta tese como autor, a sua confecção é fruto de um esforço conjunto. O primeiro gesto de agradecimento, não poderia ser diferente, vai para Maíra Siman, minha orientadora. Agradeço imensamente por sua crença no projeto apresentado, pelo acompanhamento intelectual constante e, acima de tudo, pela calorosa humanidade que sempre permeou a nossa relação. Agradeço a Alcides Eduardo do Reis Peron, o meu co-orientador, pelas provocações e ideias que jogaram luz em conceitos e discussões fundamentais para este trabalho.

Há muitas amigas e amigos sem os quais teria sido muito difícil suportar os desafios impostos pelo Doutorado (sobretudo na sua fase pandêmica). Agradeço a Bruna Holstein Meireles, pelo nosso feliz reencontro desde a graduação, pelas divagações filosóficas, vinhos e risotos. Agradeço a Maria Alice Azevedo por ter-me ensinado que amizade é estar presente quando o resto do mundo nos falta. À Yesa Ormond, um presente deste Doutorado, amiga, sinônimo de ética, compromisso e humanidade; obrigado por compartilhar tantos momentos bons e tantas angústias nesse período. A Daniel Pedersoli, por tantos momentos leveza. Agradeço também à Antonela Zugliani, Vinícius Armele, Rafael Moscardi, Igor Faria de Abreu, bem como aos demais colegas de doutorado com os quais tive bons momentos dentro e fora de sala de aula. Também agradeço à Paulo Kuhlmann, o meu orientador de mestrado e mestre que me inspira continuamente.

Agradeço imensamente ao corpo docente do IRI pelo empenho e qualidade docente. Em especial, agradeço a Kai Kenkel pelo ensino provocativo e por ter me estendido a mão em um momento difícil da minha vida. À Andrea Ribeiro Hoffman, pelos valiosos ensinamentos no estágio docência no âmbito do MAPI. Ao João Pontes Nogueira pelos instigantes debates no grupo de estudos sobre Gilles Deleuze e à Renata Summa no âmbito da IPS. À Monica Herz, Jimmy, Bel, Paulinho, as Paulas – Sandrin e Drumond, Paulo Esteves, Rob Walker e Binar Bilgin, pelas excelentes matérias ministradas sem as quais essa tese não seria possível.

Agradeço às professoras Andréa França (PUC-Rio), Patrícia Machado (PUC-Rio) e Consuelo Lins (ECO/UFRJ), pela oportunidade que tive de realizar a disciplina “Pandemias - palavras e imagens. Crise, ameaças e o mundo em risco”, na Pós-Graduação de Comunicação Social da PUC-Rio.

Agradeço aos professores Donny Correia e Raphael Cubakowic pelas disciplinas de História do Cinema e Teoria do Cinema no âmbito do Programa Cinematographos de Estudos de Cinema (turma 2023/01), da Casa Guilherme de Almeida. À Helena Arroyo Serrano, cineasta e amiga inspiradora que me deu sua “biblioteca cinematográfica” e me acolheu nas aulas da “La Fragua Bruta”.

Agradeço a todos os funcionários do IRI e do BPC em nome da sempre atenciosa e gentil Lia Gonzalez.

Agradeço de coração à minha família, que sempre acreditou em mim e me impulsionou a seguir em frente. Expresso minha profunda gratidão à minha mãe, Sílvia, e ao meu pai, Rodney, bem como aos meus queridos irmãos, Gustavo, Helena e Guilherme. Não posso deixar de honrar a memória da minha avó Santa, e agradeço à vó Odite pelo carinho de sempre. Além disso, estendo meus agradecimentos aos meus sogros, Raimundo e Torquata, por sua acolhida calorosa e confiança.

Agradeço aos amigos que sempre estiveram ao meu lado, compartilhando conselhos, risadas e afetos: Olindina Fernandes, Andrea Nara, Bruna Nascimento, André Zanotelli, Suerda Gabriela, Edith Larissa, Luan Nascimento, Henrique Gasperin e o grupo dos “sobreviventes” de SP.

Desejo expressar meu mais profundo agradecimento a Tati e Lupe, minhas companheiras de vida e meus amores. Sem a presença de vocês, nada disso teria sido possível.

Por fim, ressalto que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Caetano, Gabriel Fernandes; Siman Gomes, Máira (Orientadora); Peron, Alcides Eduardo dos Reis (Co-orientador). **Eye in the Sky: Washington, Hollywood e a Imagem-aniquilação**. Rio de Janeiro, 2023, 313p. Tese de Doutorado – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta tese é abrir os olhos à violência contida na imagem enquanto agente semiótico-material da guerra contemporânea. No século XXI, o *drone armado militar*, uma arma imagem-centrada, tem encabeçado a curadoria geopolítica dos EUA no âmbito da guerra ao terror. Na esteira do emaranhado entre Washington e Hollywood, observa-se que a violência drônica guarda as mesmas características do cinema: imagem e movimento. Contudo, a imagem de um *drone* não é puramente o reflexo da natureza da guerra; ela é mais que representacional, é performativa. A partir do conceito de imagem-aniquilação, esta tese argumenta que a imagem possui uma agência destrutiva ao transitar da reflexão à difração (Haraway, 1992; Barad, 2007). Ao invés de espelhar a realidade, a imagem-aniquilação cria um brutal padrão de diferença no mundo. Trata-se de uma ontologia destrutiva na qual ver e aniquilar estão em estado de superposição. Logo, tudo aquilo que está enquadrado, está potencialmente morto. É dizer, ao enquadrar corpos e objetos no terreno, cria-se um estado de violência superposicional em que se está vivo, mas virtualmente morto. Tal movimento ocorre a partir de um forte apelo transdisciplinar, no qual a disciplina de Relações Internacionais (RI) é apoiada por conceitos e ideias da Filosofia, da História da Arte, dos Estudos Culturais e dos Estudos Fílmicos do cinema. A criação do conceito de imagem-aniquilação é fruto da combinação entre a filosofia de Gilles Deleuze (Deleuze & Guattari, 1996), entendida como prática que fabrica conceitos, e a abordagem de Michael Shapiro (2020), que busca extrair teoria política das imagens fílmicas. Para a realização desde exercício, aborda-se o filme *Eye in the Sky* (2015), do diretor Gavin Hood. A escolha desta obra cinematográfica advém da sua crítica amplamente positiva, bem como seu status como filme que revela a realidade da guerra de *drones*. Desse modo, esta tese contribui tanto para a compreensão dos imaginários sociotécnicos da guerra contemporânea a partir do continuum guerra-imagem-cinema, quanto para a inovação epistêmica e metodológica nas RI.

Palavras-chave:

Drones; Guerra; Cinema; *Eye in the Sky*; Imagem-aniquilação.

Abstract

Caetano, Gabriel Fernandes; Siman Gomes, Maíra (Advisor); Peron, Alcides Eduardo dos Reis (Co-advisor). **Eye in the Sky: Washington, Hollywood and the Annihilation-image**. Rio de Janeiro, 2023, 313p. PhD Thesis – Departamento de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of this thesis is to shed light on the violence inherent in the image as a semiotic-material agent in contemporary warfare. In the 21st century, the armed military drone, an image-centered weapon, has spearheaded the geopolitical curatorship of the USA in the context of the war on terror. In the wake of the entanglement between Washington and Hollywood, it is observed that drone violence shares the same characteristics as cinema: image and movement. However, a drone's image is not purely a reflection of the nature of war; it is more than representational, it is performative. Building upon the concept of annihilation-image, this thesis argues that the image wields a destructive agency as it transitions from reflection to diffraction (Haraway, 1992; Barad, 2007). Rather than mirroring reality, annihilation-image creates a brutal pattern of difference in the world. It is a destructive ontology in which seeing and annihilating are in a state of superposition. Therefore, everything that is framed is potentially dead. That is to say, by framing bodies and objects in the terrain, a state of superpositional violence is created in which one is alive, but virtually dead. This movement is driven by a strong transdisciplinary appeal, in which the discipline of International Relations (IR) is informed by concepts and ideas from Philosophy, Art History, Cultural Studies, and Film Studies. The development of the concept of annihilation-image is the result of the combination of Gilles Deleuze's philosophy (Deleuze & Guattari, 1996), understood as a practice that create concepts, and Michael Shapiro's approach (2020), which seeks to extract political theory from cinematic images. For the purpose of this exercise, we examine the film “Eye in the Sky” (2015), directed by Gavin Hood. The choice of this cinematic work is derived from its widely positive critical acclaim, as well as its status as a film that exposes the reality of drone warfare. Thus, this thesis contributes to both the understanding of the sociotechnical imaginaries of contemporary warfare within the war-image-cinema continuum and to the epistemic and methodological innovation in (IR).

Keywords:

Drones; War; Cinema; Eye in the Sky; annihilation-image.

Sumário

1. Introdução	14
1.1. Estrutura de capítulos da tese	19
2. Pensar e escrever (a política) cinematicamente, ou: O modo cinematográfico de teorização da política	23
2.1. Da tela para ao mundo político	24
2.2. Diante do Ecrã: clichê, rasgadura e conceituação	38
2.3. Por que <i>Eye in the Sky</i> ?	43
2.4. <i>Eye in the Sky</i> : O filme	48
3. Estética e Relações Internacionais: Um panorama sobre a política do sensível	54
3.1 Da razão iluminista à estética romântica: A vida sensível no pensamento moderno Europeu	56
3.2. Máquina, velocidade e violência: A estética do Futurismo	64
3.2.1. Aerofuturismo, Aeropintura e Aerofascismo	69
3.3. O momento institucional: as RI e a marginalização da estética	74
3.4. Estética, emoção e mito no pensamento de Carl Schmitt	80
3.5. Estética e vingança total no alvorecer das RI	84
3.6. Repolitizar a estética: O ajuste liberal-realista na Guerra Fria	90
3.7. O fim da Guerra Fria: terreno fértil para a “virada estética”	96
3.8. Virada estética: Limites e caminhos não trilhados	100
3.9. Depois da virada estética, o quê? Da representação ao afeto nos regimes multissensoriais	104
4. Drones: uma genealogia Visual, Vertical e Virtual	108
4.1. Erros, tragédias e falsos começos: as duas Guerras Mundiais	113
4.2. Guerra Fria: a vigilância voyeurística	121
4.2.1. A arquitetura eletrônica do campo de batalha do Vietnã	128
4.2.2. Na garagem de Abe Karem: a criação do Predator	133

4.3. Pós-Guerra Fria: o Predator e as imagens operativas	138
4.4. 'Mors ab Alto': Predator e Reaper na era da vigilância letal	143
5. Washington e Hollywood: Um emaranhado	152
5.1. A catequização de Hollywood ou: como entreter uma nação	156
5.1.1. Luz, câmera e coturnos: o pelotão Hollywood vai à Guerra	168
5.2. Guerra Fria: o HUAC e a purga comunista	175
5.2.1. Da conspiração comunista ao imaginário nuclear	180
5.2.2. Os boinas-verdes do Vietnã: de John Wayne à Reagan	187
5.2.3. Guerra nas Estrelas: entre a fantasia e o cálculo político	194
5.3. Hollywood/Siliwood: a Californication do fim do século	198
5.4. O tecno-solucionismo militarista em Hollywood	207
5.4.1. A cultura drônica na tela de Hollywood	214
6. Devir- <i>drone</i> : da escopofilia militar à imagem-aniquilação	222
6.1. Rifle, Rifle, Rifle: o dedo que puxa o gatilho	224
6.1.1. O clichê moral: máquina abstrata e rostidade em Steve Watts	228
6.2. Rasgar a película: ver além, ver o fundo	234
6.2.1. Sob o manto brilhante da cooperação internacional: O militarismo cosmopolita no Quênia	240
6.2.2. Quênia: Apagamentos (neo)colonial e endo-colonialismo	247
6.2.3. Buzz, Buzz, Buzz: o zumbido da morte	251
6.3. <i>Eye in the Sky</i> e a escopofilia militar	254
6.4. Imagem-aniquilação: materialidade, agência e subjetividade	260
7. Conclusão	274
8. Referências bibliográficas	277

Lista de Figuras

Figura 1: O suplemento que falta.	28
Figura 2: Tocar o real.....	29
Figura 3: Pôster de lançamento de <i>Eye in the Sky</i>	49
Figura 4: Cadeia de Comando e Controle em <i>Eye in the Sky</i>	51
Figura 5: Velocidade de um automóvel Giacomo Balla (1913).....	67
Figura 6: <i>Aeroritratto di Mussolini aviatore</i>	70
Figura 7: Voando sobre o Coliseu em espiral, Tato (1930).....	71
Figura 8: <i>Incuneandosi nell'abitato</i>	73
Figura 9: <i>Prima che si apra il paracadute</i>	73
Figura 10: Adolf Hitler discursa em Lustgarten, Berlin, 1938.....	87
Figura 11: Liga das Moças Alemãs no Congresso Nazista, 1938.....	88
Figura 12: Comício nazista, 1937.....	89
Figura 13: <i>Hewitt-Sperry Automatic Airplane</i> (1917).	116
Figura 14: <i>Kettering Bug Aerial Torpedo</i> (1918).....	116
Figura 15: Marilyn Monroe (1945).....	118
Figura 16: Denny operando drone (1940).	118
Figura 17: Drone de assalto TDR-1 com câmera no bico.	120
Figura 18: Explosão Nuclear.....	123
Figura 19: Drone B-17 aterrissando.	124
Figura 20: Modelos de <i>drone</i> da <i>Ryan Aeronautical</i>	126
Figura 21: Leve este <i>drone</i> para Havana. <i>Nobody's Perfect</i>	127
Figura 22: Hughes apresentando fotos aéreas de Cuba.....	128
Figura 23: Unidade de inteligência na base aérea de <i>Tan Son Nhut</i>	130
Figura 24: <i>Tom Cat AQM-34</i> em pleno voo.....	131
Figura 25: Abe Karem e o <i>Albatross</i>	135
Figura 26: Estação terrestre em 1989.....	136
Figura 27: <i>Amber</i> no topo e GNAT 750 na base.	137
Figura 28: Imagens operativas.	138
Figura 29: <i>RQ-1 Predator</i> (1995).....	142
Figura 30: <i>MQ-1 Predator</i> municiado em patrulha no Afeganistão.....	147
Figura 31: <i>MQ-9 Reaper</i> municiado com 8 mísseis <i>Hellfire</i>	150
Figura 32: Donald vai à guerra.	163

Figura 33: Pato Donald na nazilândia	164
Figura 34: Recruta SNAFU.....	172
Figura 35: Indústria cinematográfica expulsa supostos comunistas.....	177
Figura 36: Bomba anatômica explode em Hollywood	181
Figura 37: Tartaruga Bert	185
Figura 38: John Wayne em <i>The Green Berets</i>	189
Figura 39: Rambo em <i>First Blood II</i>	193
Figura 40: Schwarzenegger	202
Figura 41: T-1000.....	203
Figura 42: Iron Man identifica terroristas e civis.	216
Figura 43: A visão drônica do <i>RoboCop</i>	217
Figura 44: <i>RobCop</i> identifica alvo em meio à multidão.	218
Figura 45: <i>Drone</i> em caçada no Alaska..	219
Figura 46: Treinamento operadores de <i>drone</i>	220
Figura 47: Máquina de rostidade.....	232
Figura 48: Alia e as lágrimas de absolvição de Watts	233
Figura 49: Powell assiste notícia do Al-Shabaab.	242
Figura 50: Propaganda do governo de Uhuru Kenyatta	246
Figura 51: “Faça-me um favor que te dou dinheiro”	250
Figura 52: Pais de Alia tentam salvá-la.	253
Figura 53: Neubronner e os pombos com câmeras	257
Figura 54: Design do <i>insectothopter</i>	257
Figura 55: Os olhos do beija-flor e do besouro.....	259
Figura 56: <i>Nano Hummingbird</i>	259
Figura 57: Mil telas	264
Figura 58: Violência cinemática.....	264
Figura 59: padrão de difração	268
Figura 60: Imagem-aniquilação.....	269
Figura 61: Reconhecimento de um corpo	271
Figura 62: Ataque de um <i>drone</i>	272

Lista de Acrônimos

I GM - Primeira Guerra Mundial

II GM - Segunda Guerra Mundial

ADM - Armas de Destruição em Massa

BMP - Bureau of Motion Pictures

BOC - Bureau of Censorship

CIA - Central Intelligence Agency

DARPA - Defense Advanced Research Projects Agency

EUA - Estados Unidos da América

GIMMP - Government Information Manual for the Motion Picture Industry

HUAC - House Un-American Activities Committee

MAA - Manufacturers Aircraft Association

MAD - Mutual Assured Destruction

MGM - Metro-Goldwyn-Meyer

NASA - National Aeronautics and Space Administration

NORAD - North American Aerospace Defense Command

SAC - Strategic Air Command

SAG - Screen Actors Guild

SDI - Strategic Defense Initiative

OCIAA - Office of the Coordinator of Inter-American Affairs

OSS - Office of Strategic Services

OWI - Office of War Information

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

USAF – United State Air Force

1 Introdução

*A morte está tão perto que não te vê mais.
Ele confunde você com árvores e árvores
com você. Você ora em agradecimento por
essa estranha névoa, por essa cegueira*

-Atef Abu Saif¹

É preciso abrir os olhos à violência contida na imagem enquanto agente semiótico-material da guerra contemporânea. A vida da imagem, paradoxalmente, é também a condição de morte de corpos e objetos existentes no mundo. As tecnologias de guerra já não avançam se não por meio de regimes visuais que permitam fazer de um corpo, um alvo, um número, um rastro ou um sinal de calor no ecrã militar. Donna Haraway (1991, p. 192) nos lembra: “A visão é sempre uma questão do poder de ver - e talvez da violência implícita nas nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” A imagem está na base do sonho panóptico dos militares de controlar o campo visual, vertical e virtual, cumprindo o desejo de ver sem ser visto, ver mais e ver melhor, vigiar sem ser rastreado e matar à distância.

Cada guerra, ao longo da história, consagrou o seu próprio regime de visualidade a partir de tecnologias emergentes (Virilio, 2005; Bousquet, 2018). O *drone*, chamado tecnicamente pelos militares de Veículo Aéreo Não Tripulado (VANT), é a arma quente deste começo de século. Suas raízes remontam o final do século XIX, quando a aviação e o cinema surgiram simultaneamente. Após os militares terem equipado pipas, pombos e balões com câmeras, na Primeira Guerra Mundial (I GM) foi a vez do avião, que deixou de ser um “simples meio de voar” para tornar-se “um modo de ver ou, talvez, o último modo de ver” (Virilio, 2005, p. 44). Já para a Segunda Guerra Mundial (II GM), os EUA acoplaram uma filmadora no bico de um avião para acompanhar, possivelmente pela primeira vez, o trajeto em tempo real de um *drone* de assalto até o alvo inimigo (Lerner, 2017).

¹ Citado em *The Drone Eats with Me* (2016, p. 23).

O *drone* é uma arma regida pelas mesmas leis do cinema: imagem e movimento. O *drone* é filho do casamento entre o cinema e a guerra, nasceu entre Washington e Hollywood, na “barriga do monstro” (Haraway, 1995, p. 18). É uma arma que sobrevoa a nebulosa fronteira entre a ficção e a realidade, cuja matéria-prima, a imagem em movimento, serve tanto aos cineastas, quanto aos militares. Como destaca Grégoire Chamayou (2015, p. 26) “O drone nasceu parcialmente em Hollywood e, portanto, necessariamente, sob o signo da simulação”. Trata-se de uma arma imagem-centrada, a sua violência é cinemática e a sua força rompe a fronteira entre o real e o virtual.

No começo do século XXI, testemunhamos a era da violência drônica (Benjamin, 2013, Chamayou, 2015; Hasian, 2016; Peron, 2016; Shaw, 2016; Parks & Kaplan, 2017; Boyle, 2020, Grayson, 2020). Um sintoma manifesto da curadoria geopolítica posta em prática pelos EUA após os ataques terroristas cometidos pela Al-Qaeda em 11 de setembro de 2001 (11/9). Uma geopolítica, como nos lembra Jairus Grove (2019, p. 3) “estruturada para ser seletiva e para garantir essa seletividade pela força letal”. Tal letalidade advém da articulação entre tecnologias de visão e força de aniquilação com base em máquinas operadas remotamente (Kindervater, 2016; Bousquet, 2018). Esta conjunção transformou de forma profunda a ecologia² da vida e da guerra ao redor do mundo.

Na noite do dia 7 de outubro de 2001, Scott Swanson (2014), piloto da USAF, fez o primeiro disparo oficial de um míssil saindo debaixo da asa de um *Predator*. Segundo Arthur Holland Michael (2015): “A sua contribuição para a posteridade foi matar alguém de uma forma completamente nova”. Contudo, sabemos que a violência à distância é uma prática milenar. A novidade estava na criação e circulação de uma narrativa estética que chamo nesta tese de tecnolucionismo militarista. Ou seja, o valor marcial do *drone* veio ancorado na promessa de uma guerra mais rápida, asséptica e cirúrgica, as bases do que Alcides Peron (2016) chamou “*american way of war*”. O imaginário da precisão cirúrgica foi amplamente disseminado pelas agências de segurança dos EUA e pelos presidentes do país.

Certa vez, o ex-diretor da CIA, John Brennan (2012), disse, em tom hiperbólico, que um ataque de *drone* tem a precisão cirúrgica de um laser, capaz de

² Ao utilizar a expressão “ecologia”, refiro-me às consequências da guerra que afetam todas as espécies, humanas e não-humanas que constituem diferentes formas de vida no planeta.

“eliminar o tumor cancerígeno chamado terrorista da Al-Qaeda”. Péssima metáfora se pensarmos que o laser na medicina é um aliado de procedimentos não invasivos. O oposto de um míssil *Hellfire*, que estraçalha um corpo. Como frisou Chamayou (2015, p. 190), “as árvores de um ataque cirúrgico escondem uma floresta de tumbas”. Barack Obama (2013), num discurso na *National Defense University*, disse entender os ataques de *drone* como “uma panaceia para o terrorismo”.

Além disso, na esteira do discurso oficial, começaram a surgir *blockbusters* hollywoodianos cada vez mais envolvidos na construção do imaginário de precisão dos *drones*. Inúmeros filmes foram embalados pela tendência *high-tech* de armas futuristas agindo em patrulhas de vigilância e operações de contrainsurgência contra terroristas em países do Sul Global. Um colunista de cultura pop dos EUA chegou a perguntar “É possível fazer um blockbuster de Hollywood sem evocar o 11 de setembro?” (Buchanan, 2013). A estetização do *drone* e a sua tecnologia por meio do cinema, da mídia e da arte, são parte do movimento que buscou materializar as abstrações da guerra para uma ampla audiência. Segundo Andreas Graae (2019, p. 10): “Precisamos simplesmente de imagens e narrativas para dar sentido às tecnologias cada vez mais complexas que dominam as guerras de hoje e de amanhã”. É da colaboração entre “o olho e o eu” que emerge o “caráter visual” que nos auxilia a compreender e desconfiar das fronteiras da modernidade maneira “espaço-visual” (Walker, 2016, p. 26).

De fato, o cinema é uma peça-chave da “epistemologia da guerra ao terror” (Hellmich & Purse, 2017). E isto remonta aos dias posteriores ao 11/9. No dia 7 de outubro de 2001, as autoridades ainda trabalhavam sobre os escombros do World Trade Center quando uma reportagem da *Variety* vazou a notícia que agentes de inteligência do governo dos EUA haviam recorrido à fábrica de imaginários de Hollywood para solicitar cenários futuros sobre ataques terroristas (Brodesser, 2001). No caos político do momento, uma das primeiras atitudes de Washington foi recorrer ao Institute for Creative Technologies (ICT) e levar a cabo uma reunião de três dias com os melhores cineastas e roteiristas de Hollywood em teleconferências diárias com o Pentágono.

Dois objetivos estavam na pauta. Primeiro, pensar em como utilizar tecnologias como simulação e realidade virtual para antever e prevenir novos ataques terroristas. Segundo, definir o papel de Hollywood na tarefa de capitalizar o sentimento de uma nação ferida e perturbada pelo desejo de vingança no pós-

11/9. Karl Rove, conselheiro sênior de George W. Bush, esteve em uma das reuniões para comunicar aos executivos dos estúdios que “patriotismo, tolerância e coragem” deveriam compor a mensagem dos filmes distribuídos em casa e no exterior (Kellner, 2009, p. 42). Os 16 cenários resultantes da reunião entre cineastas, roteiristas e militares no ICT buscaram restaurar as linhas borradas da geopolítica mundial, e o fizeram a partir do tecno-solucionismo militarista e da criação de “cartografias violentas” baseadas na dicotomia amigo/inimigo e na distinção identidade/diferença (Shapiro, 2009).

No entanto, mesmo que setores políticos, da mídia e da indústria de entretenimento busquem vender o *drone* como uma arma capaz de identificar e eliminar um alvo com acuracidade sem igual, a realidade mostra o contrário, aumentando o número de críticos contrários à utilização dessa tecnologia na guerra. O escândalo mais recente envolvendo a suposta precisão drônica ocorreu na saída das tropas dos EUA de Cabul. Vinte anos após o primeiro míssil ser lançado, os EUA saíram do Afeganistão da mesma forma que entraram: disparando do céu para aniquilar corpos no chão!

Em 29 de agosto de 2021, a bola de fogo do *Hellfire* saiu da asa de um *MQ-9 Reaper* para matar 10 pessoas da mesma família, sendo 7 crianças, a mais nova com 2 meses de vida. O alvo principal, Zemari Ahmadi, não era terrorista, mas sim um funcionário humanitário de longa data de uma ONG estadunidense. Os EUA alegaram, inicialmente, que Ahmadi carregava explosivos no seu carro. Contudo, investigações revelaram que se tratava de galões de água. Uma semana após o ataque, o Pentágono reconheceu publicamente o que chamou de “erro trágico” (Lopez, 2021).

A fé cega dos militares no regime visual dos *drones* pavimentou o caminho para muitos crimes cometidos pelos EUA. Com base no que Kyle Grayson (2020) chama “política cultural de assassinato seletivo”, os militares continuam, ainda hoje, a confundir câmera fotográfica com fuzil, celular com granada e galão de água com líquidos explosivos. É desse modo que os EUA conduzem a famigerada “guerra ao terror” em países como Afeganistão, Paquistão, Iêmen e Somália. Portanto, a imagem habita a guerra contemporânea tanto na forma simbólica, por meio da semiótica do cinema, quanto na forma material, por meio de agenciamentos sociotécnicos de ataques de *drones*. Portanto, esta tese emerge da crença de que as

fronteiras entre cinema e guerra, ficção e realidade e humano e não humano, estão em derretimento.

Assim, o objetivo geral desta tese é abrir os olhos à violência contida nas imagens enquanto agentes semiótico-material que operam na guerra contemporânea. E o faremos a partir da articulação entre a imagem em movimento do cinema e a teoria política. De modo a enfrentar o que Henry Giroux (2013) chamou de “máquina de desimaginação”, esta tese coloca o filme *Eye in the Sky* (2015), do diretor Gavin Hood, no centro deste debate para responder aos seguintes questionamentos: *Como as imagens atuam para aniquilar seres humanos e os seus modos de vida? Quais conceitos podem surgir a partir de Eye in the Sky? Como esses conceitos produzem novas formas de compreender a violência drônica? Como a relação histórica entre Washington e Hollywood participou da construção do drone como arma de guerra supostamente cirúrgica?*

A articulação das respostas a estas perguntas nos conduz ao argumento central deste trabalho: na guerra contemporânea, a imagem adquire, cada vez mais, agência material, dissolvendo a fronteira entre visualidade e letalidade, evoluindo da mera representação a performatividade. Por meio do conceito de *imagem-aniquilação*, entendo que a agência semiótico-material da imagem drônica advém do estado de superposição das funções de *ver* e *aniquilar*. Trata-se da transição da *reflexão* à *difração*, fenômenos da física ótica explorados por Haraway (1992) e Barad (2007). Ao invés de espelhar a realidade, a *imagem-aniquilação* cria um brutal padrão de diferença destrutiva no mundo. Logo, tudo aquilo que está enquadrado, está potencialmente morto. É dizer, ao enquadrar corpos e objetos no terreno, cria-se um estado de violência superposicional em que se está vivo, mas virtualmente morto ao mesmo tempo.

Neste sentido, esta tese se insere no amplo movimento que busca compreender a função da imagem na guerra. Embora esta seja uma agenda de pesquisa cada vez mais forte nas Relações Internacionais (Bleiker, 2018, Vuori & Saugmann, 2018, Callahan, 2020), este trabalho não se limita às fronteiras da disciplina. A questão é abordada de forma transdisciplinar, incorporando insights de áreas como Estudos Culturais, História da Arte, Filosofia, Física e Cinema. Desse modo, os objetivos são alcançados por meio de estratégias analíticas variadas, combinando robusta discussão teórica, fontes primárias e documentos estéticos como imagens e filmes, centrais para a defesa dos argumentos. Para além

desta introdução, esta tese conta com mais 5 capítulos, os quais serão melhor descritos a seguir.

1.1.

Estrutura de capítulos da tese

No **capítulo 1** desta tese há dois objetivos: avançar o modo cinematográfico de teorização política, bem como apresentar a crítica e a estrutura narrativa do filme *Eye in the Sky* (2015). No subtópico **2.1**, defendo que a disciplina de RI deve ultrapassar a forma puramente representacional com a qual lida com o cinema. Ao invés de usar a imagem em movimento para corroborar ou refutar teorias e conceitos da disciplina, as RI devem reconhecer que a imagem possui força ontológica capaz de intervir na realidade, bem como suscitar a criação de conceitos que ajudem a lidar com ela. Este reconhecimento nos leva à proposta de extrair teoria política do cinema. Para isto, combino a filosofia deleuziana com o modo cinematográfico de teorização política defendido por Shapiro (2020).

Em **2.2** apresento os três movimentos articulados para lidar com a imagem de *Eye in the Sky* para além da sua função representacional. Trata-se de: (i) *enquadramento do clichê*; (ii) *rasgadura da imagem*; e (iii) *conceituação*. Estes movimentos são a base para a construção do conceito de imagem-aniquilação no capítulo 6. Em **2.3**, justifico o porquê da escolha de *Eye in the Sky*. Três são as motivações principais. Primeiro, trata-se de um filme com características hollywoodianas e com ampla circulação mundial. Em segundo lugar, o filme recebeu profusas críticas positivas, chegando a ser considerado o filme que melhor representa a realidade da guerra de drones. O terceiro motivo tem a ver com o diretor Gavin Hood e seu interesse por questões da política internacional como terrorismo, espionagem e dilemas sociais. Por fim, em **2.4**, apresenta-se a costura narrativa de *Eye in the Sky*, apresentando seus personagens e suas funções de modo a oferecer um panorama didático sobre a obra.

No **capítulo 3**, o objetivo geral é demonstrar a importância de atentar às manifestações estéticas (emocionais e afetivas) que agitam a vida sensível das comunidades políticas ao redor do mundo. A escolha de um filme como elemento central desta tese faz parte do movimento que busca posicionar a estética, a visualidade e os afetos como questões centrais para compreender os dilemas atuais

da política internacional. Em **3.1**, mostro como o pensamento moderno europeu estabeleceu a base dicotômica que separou razão e política de um lado e estética e vida sensível de outro. Logo, discuto as tensões entre razão iluminista e primado da estética, bem como a forma de superá-las. Em **3.2** e **3.2.1**, discuto a herança da estética romântica presente nas vanguardas europeias do começo de século XX. Meu foco recai sobre o futurismo italiano e a escolha do avião como a máquina representante da velocidade, do dinamismo e da violência fascista.

Em **3.3** abordo o período de institucionalização da disciplina de RI e como marginalizou a estética e as questões da vida sensível. Em **3.4** adentro o pensamento de Carl Schmitt para mostrar como este autor reconfigurou as ideias românticas de afeto, imagem e mito para radicalizar a relação entre estética e política a favor da soberania estatal. Em **3.5**, mostro que, enquanto o liberal institucionalismo focava na política de tratados, movimentos totalitários como fascismo e nazismo colocavam a estética no centro de seus projetos políticos. Em **3.6**, demonstro como as consequências da II GM levaram liberais e realistas a fazerem um ajuste fino na relação entre política e estética. Em **3.7**, mostro como o período final abriu as portas para o entendimento atual que se tem da virada estética nas RI. Em **3.8** aponto os limites e as contradições da virada estética para concluir, em **3.9**, as possibilidades de ir além do paradigma representacional em prol de uma política do sensível.

No **capítulo 4** o objetivo geral é mostra como o *drone* alterou a geometria do campo de batalha no último século. Em **4.1**, demonstro como cientistas, militares e artistas estiveram envolvidos nos erros, tragédias e falsos começos da criação de aeronaves não tripuladas controladas remotamente durante a I e a II GM. Em **4.2** apresenta a vigilância voyeurística montada pelos EUA durante a Guerra Fria. O foco recai sobre a arquitetura eletrônica montada no contexto da Guerra do Vietnã. Em **4.2**, mostro como nos campos de batalha do sudeste asiático, sensores eletrônicos, ópticos e acústicos, como câmeras, televisão, radares e sonares, operaram de forma integrada. O Vietnã, portanto, foi um passo decisivo para a evolução da *technowar* que ligava verticalmente os *drones* no céu e as estações de controle no chão. Em **4.2.2**, relato a chegada de Abe Karem nos EUA, e os primeiros passos para o desenvolvimento de protótipo do que seria o *Predator*.

Em **4.3** demonstro como, no contexto pós-Guerra Fria, o desejo por imagens por parte dos militares fez o *drone* transitar de uma tecnologia útil a uma arma fundamental. Da Guerra do Golfo (1991) à criação do *Predator* em 1994 e sua

funcionalidade nos Balcãs, os *drones* superaram as limitações de imagens fotográficas e estáticas de má qualidade. A partir de então era possível fazer transmissões ao vivo com imagens cada vez mais nítidas. Finalmente, em **4.4** demonstro as tratativas políticas e os impasses jurídicos da era da vigilância letal. Neste período, o objetivo de armar *Predator* e *MQ-9 Reapers* com mísseis *Hellfire* foi consolidado após os ataques terroristas de 11/9.

No **capítulo 5** o objetivo é demonstrar como as relações entre Washington e Hollywood se estabelecem e como se mantêm em permanente atualização. O argumento deste capítulo é que a relação proteica entre ambos os polos de poder contribui para o derretimento da fronteira que um dia separou com mais clareza realidade e ficção, geopolítica e cinema, natureza e cultura. Em **5.1** apresento o movimento feito por Washington para catequizar a indústria cinematográfica durante a II GM. Os políticos entendiam que a imagem em movimento tinha poder disruptivo tanto em termos propagandísticos quanto para manter o moral das tropas elevados. Em **5.1.2**, demonstro como os maiores cineastas de Hollywood vestiram coturnos e botas e foram para a guerra, ocupado uma função de cineastas-militares.

Em **5.2** adentro o período da Guerra Fria para revelar o papel de caça às bruxas do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) em Hollywood. Em paralelo à purga comunista, em **5.2.1** demonstro como a indústria cinematográfica ajudou o Washington a criar uma espécie de cine atômico para demonstrar o poderio nuclear dos EUA. Em **5.2.2** e **5.2.3** utiliza as figuras de John Wayne e Ronald Reagan como fios condutores da relação entre guerra e cinema. Wayne foi a única figura a tentar faturar cinematicamente com a Guerra no Vietnã, mas fracassou. Coube a Reagan utilizar o cinema para reverter o imaginário de fracasso associado aos militares. Em **5.3** discuto a aproximação entre Hollywood e as empresas do Vale do Silício. Na década de 1990, ciborgues, cenários distópicos e simulacros da realidade aproximavam o cinema e a RAM. Finalmente, em **5.4** e **5.4.1**, demonstro como o cinema tornou-se uma peça central da epistemologia da guerra ao terror. Defendo que Hollywood representou o tecno-militarismo solucionista como forma de apresentar a tecnologia como a forma mais eficiente e justo de lutar a guerra contra o terror. Destaca-se, nesse sentido, a emergência da cultura drônica no cinema.

Finalmente, o **Capítulo 6** avança, como proposto inicialmente nesta tese, o modo cinematográfico de teorização política. A partir do filme *Eye in the Sky*

(2015), o capítulo coloca em prática os três movimentos anunciado no capítulo 2. A partir de uma breve discussão, em **6.1**, sobre moralidade e militarismo, busco em **6.1.2** enquadrar o clichê moral a partir da figura do tenente Steve Watts, operador de *drone* no filme. Em **6.2**, sigo para o processo de rasgadura da imagem fílmica, identificado lacunas, contradições e apagamentos em *Eye in the Sky*. Em **6.2.1** discuto o militarismo cosmopolita no Quênia; em **6.2.2** discuto a ligação entre colonialismo, raça e gênero; e, em **6.2.3** a questão da paisagem sonora do filme. Em **6.3** introduzo o conceito de escopofilia militar a partir da relação entre visualidade, controle e tecnologia. Por fim, em **6.4**, apresento o conceito central desta tese: *imagem-aniquilação*. Tal conceito é extraído e partir da articulação entre a imagem em movimento de *Eye in the Sky* e a teoria política.

2

Pensar e escrever (a política) cinematicamente, ou: O modo cinematográfico de teorização da política

Falamos, pois, de ciência, mas de uma maneira que, infelizmente, sentimos não ser científico.

- Gilles Deleuze³

... em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração.

- Georges Didi-Huberman⁴

O objetivo deste capítulo é avançar o modo cinematográfico de teorização política, bem como apresentar o filme *Eye in the Sky*, o porquê de sua escolha e qual sua importância para esta tese. Em 2.1, argumento que a maneira como a disciplina de RI aborda o cinema deve ir além da utilização da imagem como espelho da realidade. Argumento que a disciplina não pode se limitar ao uso da imagem em movimento para corroborar ou refutar certos conceitos teóricos da disciplina. A imagem cinematográfica é ontologicamente potente ao ponto de intervir no mundo para além das formas representacionais. Com isto, defendo a utilização da criatividade imaginativa para lidar com a imagem enquanto força material com impacto tanto na arte cinematográfica quanto na guerra (tópico profundamente explorado no capítulo 6).

Em 2.2 apresento os três movimentos criados para lidar com a imagem para além da sua função representacional. Trata-se de: (i) *enquadramento do clichê*; (ii) *rasgadura da imagem*; e (iii) *conceituação*. Os dois primeiros movimentos preparam o terreno para o processo de conceituação, a partir do qual a imagem suscita a criação de conceitos, encontrando em Gilles Deleuze um referencial para este exercício filosófico. Em 2.3, demonstro o porquê da escolha de *Eye in the Sky* como expressão artístico-política para esta tese. Três são os argumentos: trata-se de um blockbuster hollywoodiano; dentre os filmes que abordam a guerra de *drones*

³ Citado em *Diferença e Repetição* (1988, p. 18).

⁴ Citado em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011, p. 60-61).

este concentra o maior número de críticas positivas além da ampla circulação mundial; por fim, Gavin Hood, seu diretor, cujo destaque advém do forte engajamento político com questões políticas e sociais envolvendo guerra e suas tecnológicas. Em 2.4, apresento a estrutura, os personagens e o argumento central da narrativa de *Eye in the Sky*.

2.1 Da tela para ao mundo político

As imagens e o artefatos visuais são expressões culturais maltratadas pela disciplina de RI. Da tríade⁵ filosofia-ciência-arte, não há dúvidas que o maior desprezo das RI recai sobre o mundo sensível da arte e da estética. O que aproveitamos da pintura? Da fotografia? Do cinema? Dos manifestos de vanguarda? Por isto, Danchev & Lisle (2009, p. 776) questionam: “É demais sugerir que a arte, amplamente concebida, é ‘a dimensão perdida’ no estudo das RI?”. Podemos dizer que durante o século XX a disciplina nasceu e se desenvolveu sem dar a devida valoração ao registro visual dos principais acontecimentos históricos. Um saber, portanto, esvaziado daquilo que Jacques Rancière (2008, p. 11) chama de experiência estética:

A experiência estética tem um efeito político na medida em que... perturba a forma como os corpos se ajustam às suas funções e destinos... Tem uma multiplicação de ligações e desconexões que ressignificam a relação entre os corpos, o mundo onde vivem e a maneira como eles são “equipados” para preenchê-lo.

Esse vazio, ou melhor, esse esvaziamento da experiência estética é parte central da racionalidade científica iluminista. Para esta epistemologia, a produção de conhecimento é função exclusiva da ciência (Machado, 2009). Logo, nos quiseram fazer crer que a filosofia e a arte produzem outra coisa, não conhecimento. Como tantas outras disciplinas, as RI reconheceram e validaram essa lógica. Trata-se, metaforicamente, de um período em que a potência criativa das RI esteve sequestrada, e com ela, a invenção de novos conceitos, a expressão de novos gêneros e a imaginação de futuros alternativos. Um tempo, em síntese, no qual havia

⁵ Segundo Deleuze, a ciência produz funções, a arte e a literatura produzem sensações (afetos e perceptos), enquanto a filosofia produz conceitos. Cf. Deleuze & Guattari (1992, cap. II).

a ausência de um “ethos filosófico criticamente orientado [assim como uma] coragem estética de criação” (Shapiro, 2013, p. 9).

Faz pouco mais de três décadas que a disciplina começou a enfrentar seus próprios monstros. Segundo Prozorov (2019, p. 23), o que se convencionou chamar de RI crítica (*critical IR*), é processo de politização imanente em que se buscou “Superar exclusões, derrubar hierarquias, abolir restrições [...]”. Esta postura, iniciada nos anos 1980, possibilitou o florescimento de pesquisas atentas aos mundos constituídos por manifestações estéticas, visuais e afetivas que têm preenchido o vazio de experiência sensível das RI (Bleiker, 2018; Callahan, 2020; Danchev, 2014; Harman, 2019; Rose, 2016; Shapiro, 2008, 2019). Junto-me a estes esforços, a partir de uma abordagem específica do cinema. Como expressão artística capaz de afetar uma comunidade política, o cinema não somente influencia nossa visão de mundo, como é capaz de criar uma nova realidade. Rancière (2014, p. 30) argumenta: “[...] o cinema realmente cria o evento” com sua capacidade de tornar histórica qualquer aparição em imagem.

Escolhi o cinema por três motivos. Primeiro, nós vivemos em uma sociedade cinemática onde as imagens estão em movimento constante tanto quanto os corpos. No cinema, nas mídias sociais, na órbita de um satélite, no nariz de um *drone*, no uniforme de um policial, nos circuitos fechados de televisão (CFTV), as imagens pululam o mundo. Nessa sociedade, há mais câmeras que corpos! Isto nos exige novas abordagens para compreender a relação entre arte, política e tecnologias de visão. A mesma relação que Sergei Eisenstein tentou compreender no primeiro contato dos camponeses soviéticos com uma máquina de leite, em *O Velho e o Novo* (1929), reaparece nesse começo de século. A diferença é que as máquinas do presente, não são aquelas da segunda revolução industrial. Julgo que a estética do cinema é capaz de auxiliar nessa tarefa, já que borra a fronteira “entre a lógica dos fatos e a lógica das ficções e o novo modo de racionalidade que caracteriza a ciência da história” (Rancière, 2004, p. 36).

Em segundo lugar, o visual é a “linguagem da cultura popular contemporânea” (Weber, 2008, p. 138). Isto sugere que os dados de pesquisa mais tradicionais – bancos estatísticos, missivas diplomáticas, relatórios políticos, não sejam suficientes para acessar grandes audiências. A percepção do público sobre assuntos envolvendo guerras, fome, preconceito e corrupção, deriva muito mais da linguagem popular expressa em filmes, músicas ou fotografias, que do vocabulário

elitista que compõe documentos fabricados por estadistas, diplomatas e generais (Lisle, 2019). Contudo, a pura representação mimética, expressa em formas artísticas, também é insuficiente e isto nos leva ao terceiro ponto. A teorização política deve ultrapassar o paradigma representacional e atentar-se à forma como o conteúdo é expresso. Explico: é comum utilizarmos filmes, por exemplo, como ferramenta pedagógica ilustrativa para corroborar ou refutar teorias de RI. Contudo, a utilização do cinema como produto meramente ilustrativo, um acessório esteticamente atrativo e sofisticado capaz de validar ou não certos conceitos da disciplina, é no máximo, uma demonstração mimética entre o real e o ficcional.

Fronteiras entre o real e o ficcional ou, mais amplamente, dicotomias como ciência/arte apenas limitam a produção de imaginários políticos derivados da *assemblage* de conhecimentos. Desenhos de pesquisa baseados em artes devem compreender que, mais que a mera representação de um conflito em um filme de guerra, o cinema é capaz de produzir novas realidades e disseminar estereótipos sobre pessoas e países por meio de cartografias violentas (Opondo & Shapiro, 2012). Logo, precisamos transitar do conteúdo à forma. Atentar à construção dos personagens, ao enquadramento da câmera e às invisibilidades e apagamentos que permeiam as imagens em movimento. Nas palavras de Shapiro (2019, p. 18) “O objetivo pedagógico final é alterar a ‘paisagem estética’ a fim de ampliar e tornar mais críticos os quadros dentro dos quais a teoria política pode ser composta”.

Nesse sentido, lanço mão de uma abordagem metodológica não-representacional, ou melhor, *pesquisa não-representacional baseada em artes* (Barad, 2007, Finley, 2017; Murriss & Bozalek, 2022). O representacionismo, segundo Karen Barad (2007, p. 46) “[...] é a crença na distinção ontológica entre as representações e aquilo que elas pretendem representar”. Esta crença, vale dizer, está na raiz das formas dicotômicas de produção de conhecimento. Do essencialismo cartesiano aos imperativos categóricos kantianos, a representação medeia o acesso ao real erigindo um certo absolutismo moral, ético e científico, sustentáculos da racionalidade iluminista (Christians, 2017). Esta tradição manifestou-se com força, tanto no realismo científico, quanto no construtivismo social:

[...]tanto os realistas científicos quanto os construtivistas sociais acreditam que o conhecimento científico (usando múltiplas formas representacionais, como conceitos teóricos, gráficos, trajetórias de

partículas e imagens fotográficas) media nosso acesso ao mundo material; onde eles diferem é na questão do referente, se o conhecimento científico representa as coisas no mundo como realmente são (ou seja, a natureza) ou objetos que são produtos de atividades sociais (ou seja, cultura), mas ambos os grupos aderem ao representacionismo (Barad, 2007, p. 48).

Karen Barad e Charles Garoian nos apresentam alternativas às ilusões do representacionismo. Barad apresenta a ideia de uma performatividade pós-humanista que nega a existência de uma correspondência direta entre descrição e realidade, por um lado, bem como a separação ontológica entre observador e objetos que aguardam passivamente sua representação, por outro. O paradigma representacionista acredita refletir, à distância, o significado de um objeto sem gerar nenhum efeito sobre ele. Essa reflexividade, no entanto, é puramente a mimese iterativa que supõem espelhar o real. Logo, Barad transita da reflexão para a difração⁶ e da interação para a intra-ação⁷ para avançar sua teoria do realismo agencial:

A abordagem do realismo agencial que ofereço evita o representacionismo e avança uma compreensão performativa de práticas tecnocientíficas e outras práticas naturalculturais, incluindo diferentes tipos de práticas de produção de conhecimento. De acordo com o realismo agencial, conhecer, pensar, medir, teorizar e observar são práticas materiais de intra-ação dentro e como parte do mundo [...] Além disso, o ponto não é apenas que as práticas de conhecimento têm consequências materiais, mas que as *práticas de conhecimento são engajamentos materiais específicos que participam da (re)configuração do mundo* (Barad, 2007, p. 90-91, itálico no original).

Charles Garoian também foca nas performatividades que vão do local ao global e que fazem “uso intencional da imaginação”. O autor nos provoca a preparar nosso desenho de pesquisa como quem prepara um palco onde ocorrerá um ato de experimentação inovador. Garoian utiliza a “prótese” como metáfora central desse processo: “Embora a palavra prótese geralmente invoque dispositivos e aumentos artificiais, meu uso da metáfora constitui brincar com, e jogar fora, construções culturais redutivas para conceituar a prótese como uma metáfora irreduzível de

⁶ Segundo Barad (2007, p.88), a utilização do termo difração é uma forma de “[...] interromper a dependência generalizada de uma metáfora ótica existente – a saber, a reflexão – que é criada para procurar homologias e analogias entre entidades separadas. Em contraste, a difração, como defendo, não diz respeito a homologias, mas atende a emaranhados materiais específicos”.

⁷ A ideia de intra-ação nega a separabilidade entre matéria e discurso.

aprendizado corporal que resiste ao fechamento intelectual e desafia o ‘representacionismo’” (Garoian, 2015, p. 487).

Desse modo, podemos dizer que minha pesquisa será uma prótese, uma parte irreduzível que conecta dois corpos: as RI e o cinema. Esta prótese é perna que falta ao soldado em *Broken Lullaby* (1932) de Ernst Lubitsch. Seria exagero dizer que a arte, especialmente o cinema, foi a perna ausente das RI? A arte como prótese ao conhecimento natural, aquele de verniz científico, é o que Derrida (1976, p. 144) chamou de *suplemento*: “Um excedente, uma plenitude enriquecendo outra plenitude... É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção, etc., vem como suplemento da natureza [conhecimento originário e normalizado] e são ricos de toda essa função cumulativa”. Portanto, uma pesquisa suplementar! Nesse ato criativo, essa prótese servirá pedagogicamente como “processo de exploração, experimentação e improvisação que resiste ao fechamento intelectual enquanto complementa e interconecta corpos díspares de conhecimento entre si” (Garoian, 2013, p. 20).



Figura 1: O suplemento que falta. *Broken Lullaby* (dir. Ernst Lubitsch, EUA, 1932).

Pensar a violência drônica, portanto, parte dessa superação do representacionismo para engajar-se com uma ontologia relacional, uma abordagem performativa que defende a inseparabilidade entre epistemologia, ontologia e ética; entre humano e não-humano, material e discursivo, natureza e cultura. Ou seja, “Uma compreensão performativa das práticas científicas, por exemplo, leva em conta o fato de que o conhecimento não advém de ficar à distância e representar,

mas sim de um *envolvimento material direto com o mundo*” (Barad, 2007, p. 49, grifo no original).

Nesse processo, dois autores serão fundamentais: Gilles Deleuze e Michael Shapiro. Não há dúvidas que dentre os teóricos de RI, Shapiro é quem nos oferece a contribuição mais sofisticada e inovadora para pensar a prótese que conecta RI e cinema. Seu pensamento estético é tributário de Deleuze, mas também do conjunto de saberes que resistem às práticas de conhecimento coercitivos, de Michel Foucault, e dos regimes estéticos das artes, de Jacques Rancière (2005), do qual Shapiro (2013, p. 9) é atento à “partilha do sensível” que perturba as relações aceitas entre o dizível e o (in) visível.

Em seu mais recente livro, *The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory*, Shapiro (2020), nos brinda com um poderoso exercício pedagógico sobre como pensar e escrever cinematicamente. Trata-se de uma reversão daquilo que normalmente se tem feito. Em vez de utilizar filmes para corroborar visões de mundo de teorias de RI, o autor abre caminhos para extrairmos teoria política dos filmes, trazendo à realidade a conceituação política que excede o ecrã. Como num filme de David Cronenberg, cria-se um espaço protético em que a fina película da tela não mais separa o real e o ficcional. Diz Rancière (2005, p. 54), “A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica”.

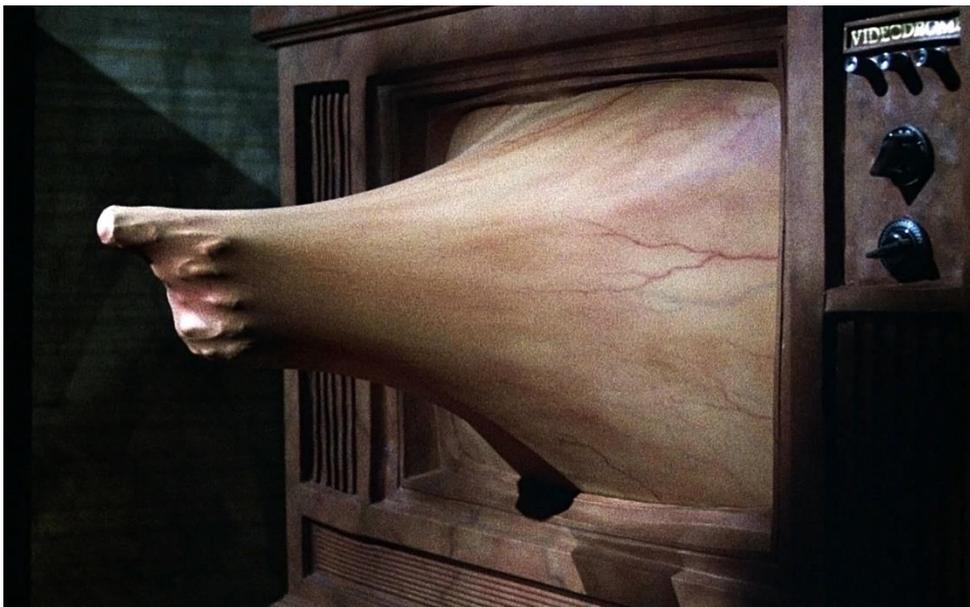


Figura 2: *Tocar o real. Videodrome (dir. David Cronenberg, 1983).*

O modo cinematográfico de teorização política oferecido por Shapiro cria, a um só tempo, uma nova forma de produção de conhecimento e uma ruptura estética. No primeiro caso responde a uma demanda transdisciplinar, isto é: uma ampliação daquilo que conta como conhecimento e formas teóricas e práticas de produzi-lo.

Pensar (em vez de buscar explicar) nesse sentido é inventar e aplicar estruturas conceituais e criar justaposições que perturbam e/ou tornam contingentes historicamente as práticas de conhecimento aceitas. É compor o discurso da investigação com justaposições críticas que desvinculam o que ordinariamente se presume pertencer juntos e, assim, desafiar maneiras institucionalizadas de reproduzir e entender fenômenos... *Pensar*, em vez de reproduzir estruturas de conhecimento aceitas, é criar as condições de possibilidade para imaginar mundos alternativos (e, portanto, ser capaz de reconhecer os compromissos políticos isolados em cada imaginário político) (Shapiro, 2013, p. xv, grifo no original).

Disto deriva a ruptura estética. Shapiro, faz um esforço hercúleo para abrir espaços de investigação em que algo inteiramente novo possa surgir. Este espaço funciona, segundo Rancière (2009), como um “locus chave onde o desacordo pode ser encenado para produzir novas comunidades de sentido”. Uma pesquisa crítica e esteticamente orientada deve levar em conta a distribuição das subjetividades visuais, sonoras e afetivas que habitam espaços coercitivos e institucionalizados. Portanto, “Recorrer às artes - em vez da estrutura psicológica das ciências sociais - produz um tipo diferente de compreensão política da segurança, enquadrando-a numa ontologia política diferente e um imaginário espacial diferente” (Shapiro, 2013, p. 11).

Nesse sentido, o modo cinematográfico de teorização política é uma pedagogia de valoração das imagens em movimento. O cinema, como arte que encarna todas as outras artes, é uma composição literária. À diferença de ler um texto, em que a palavra escrita reina soberana, ver um filme demanda uma atenção especial. Como argumenta Shapiro (2020, p. 2) “Observar a maneira como um filme pensa requer assisti-lo várias vezes, concentrando-se a cada vez em aspectos alternativos”. Em comparação ao texto escrito, um filme conta com formas narrativas, lineares ou não, fruto de um encadeamento de imagens estáticas ou em movimento, com planos de enquadramento de curta ou longa duração, trilha sonora, matizes de cores, interação entre luz e sombra, *close-up*, etc. Um filme, portanto, é uma complexa composição estética, como argumentam Deleuze & Guattari (1996,

p. 192): “Composição, composição é a única definição de arte. Composição é estética, e o que não é composto não é obra de arte”.

Há diversos trabalhos (com os mais variados objetivos), compromissados em explorar o potencial cinemático das imagens em movimento em conexão com a política internacional (Amoore, 2007; Baker, 2018; Barabantseva & Lawrence, 2015; Callahan, 2015, 2020; Carver, 2010; Der Derian, 2009, 2010; Dodds, 2008; Dyson, 2015; Erickson, 2007; Gregg, 1998; Harman, 2019; Holden, 2006; Hozic, 2001; Lacy, 2003; Lipschutz, 2001; Lisle & Pepper, 2005; Löfflmann, 2013; McAlister, 2005; Nexon & Neumann, 2006; Weber, 2010; Weldes, 1999, 2003; Zanella & Neves Jr, 2015, 2016, 2021). Apesar de valiosas contribuições, essas obras têm dois pontos em comum: não se dedicam à extração de teoria política a partir dos filmes, como sugere Shapiro (2020), e não utilizam o pensamento de Gilles Deleuze para compor ou criar conceitos que contribuam para aprofundar e expandir a teorização política em RI. É nesta lacuna que buscarei operar.

O terreno fértil de ideias e conceitos cultivado por Gilles Deleuze ainda não foi plenamente explorado nas RI. Embora existam importantes contribuições de inspiração deleuziana (Chandler & Reid, 2020; Evans e Reid, 2013; Gammon, 2010; Kindervater, 2010; Molloy, 2010), a disciplina permanece um terreno fechado quanto à natureza do conhecimento produzido. Nem mesmo as abordagens plurais que revigoraram o campo nas últimas décadas têm sido suficientes para desarmar o paroquialismo no qual a disciplina se desenvolveu. Por isso, Eun (2021) convoca às RI a um “devir-rizomático”, a fim de tornar a produção de conhecimento da disciplina uma territorialidade aberta. Eun defende a desterritorialização e reterritorialização de ideias, conceitos, valores e práticas. Tal como as imagens em movimento, as RI devem se mover como o balanço de um pêndulo: “O resultado do ‘devir-rizomático’ coloca as RI em movimento (pendular), o que torna possível e incessante a intersecção e penetração de territórios e códigos de produção de conhecimento ainda não descobertos ou ainda não formados” (Eun, 2021, p. 6).

Da totalidade da obra deleuziana, arrisco dizer que o cinema figura como o tema menos explorado pela disciplina de RI. À exceção de Shapiro, desconheço quem faça leitura e bom uso de *Cinema 1: A Imagem-movimento* (C1, 2018) e *Cinema 2: A Imagem-tempo* (C2, 2018). Devo assumir que é uma obra extensa, profunda e desafiadora. Uma obra com uma força centrífuga, já que arremessa o leitor para fora do texto em busca de informações complementares com certa

frequência. Não obstante, tenho recorrido aos mais variados intérpretes do tributário cinematográfico deleuziano (Bogue, 2003; Colebrook, 2006; Colman, 2011; Machado, 2009; Pisters, 2003; Rodowick, 1997, 2010; Sauvagnargues, 2013). Este é um movimento inevitável, afinal *CI* e *C2* foi a primeira obra em que Deleuze abordou a tripartição filosofia-ciência-arte de forma não hierárquica.

Em *CI* e *C2*, impressiona como cineastas são tratados como filósofos. Nietzsche, Bergson e Pierce não estão acima de Orson Welles, Dziga Viértov ou Jean-Luc Godard. A diferença entre filósofos e cineastas é que estes “[...] pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, em vez de conceitos” (*CI*, p. 11). É isto, em parte, que torna esta obra um desafio intelectual, pois para compreendê-la não basta mais ler a palavra, é preciso aprender a ler a imagem, no espaço e no tempo. Como ressalta Claire Colebrook (2006, p. 8):

Isso, por sua vez, abrirá uma nova vida, novos potenciais. Ou seja, as criações da filosofia, ciência e arte não leem passivamente a vida; elas recriam a vida. Se pensamos de forma diferente sobre o tempo hoje por causa do surgimento do cinema, isso não significa apenas que temos uma ideia ou imagem diferente da vida; significa que a própria vida é diferente (e que percebemos que 'a própria vida é apenas essa potencialidade de ser diferente').

Até a escrita de *CI* e *C2*, na esteira do pós-estruturalismo francês da década de 1980, o cinema era um ponto cego da reflexão filosófica, mesmo havendo aí tantos encontros possíveis. “É verdade que os filósofos se ocuparam pouco do cinema”, disse Deleuze (2013, p. 78). Logo, *CI* e *C2* veio preencher essa lacuna. Por isso Deleuze declara que esta obra não é uma história do cinema, e sim uma classificação, uma “taxonomia das imagens e dos signos” (*CI*, p. 11). Esta é, portanto, sua originalidade: filosofar cinematicamente, ou seja, ocupar-se da arte filosófica de formar, inventar, fabricar conceitos utilizando a potência vital inerente a imagem. Com isto, Deleuze não se limita ao paradigma representacional. Para o filósofo francês, há dois pontos a serem evitados pela crítica cinematográfica: “é preciso evitar simplesmente descrever os filmes, mas também aplicar-lhes conceitos vindos de fora” (Deleuze, 2013, p. 75).

Aplicar ao cinema conceitos externos, como aqueles vindos da psicanálise e da linguística, apenas reduzem a imagem cinematográfica a um enunciado, e assim, servem mais aqueles campos do que ao próprio cinema. Logo, as imagens do cinema não devem ser reduzidas a enunciados, não devem estar presas ao

paradigma representacional, nem operar por semelhança: “uma imagem não representa uma realidade assumida, ela é toda a realidade em si” (Deleuze, 2007, p. 215). Ou seja, a imagem “é um ser, não uma cópia, uma representação [...]”, complementa Sauvagnargues (2013, p. 47).

Esta força ontológica tem em Henri Bergson e Charles Sanders Peirce seus principais fiadores. Inspirado no filósofo francês e no semioticista estadunidense, Deleuze rechaça o cinema como uma linguagem que possa ser interpretada. Para Deleuze, a imagem é um signo com potência vital, que faz vibrar na matéria seus afetos. Assim, libertar a imagem-movimento do paradigma representacional é transitar da semiologia que a captura e a paralisa para codificá-la, e tomá-la por meio da semiótica, assumindo sua vitalidade como signo aberto que age, reage, vibra, reverbera e se move em sua imanência. Nas palavras do próprio Deleuze, as imagens do cinema,

[...]constituem uma *matéria sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até mesmo verbais (orais e escritos)... Mas, mesmo com os elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente (C2, 2018, p. 51, itálico no original).

Para Deleuze, a imagem-movimento do cinema é composta por signos que excedem a linguística. Em *C1* e *C2*, Deleuze retruca a semiótica de inspiração linguística, especialmente a saussuriana, por entender que ela esvazia a potência ontológica da imagem ao impor-lhe códigos ou leis gerais por meio de enunciados, sintagmas ou significantes pré-existentes. Ao tomar a imagem como um signo, a partir de uma semiótica material, Deleuze constrói uma aliança ativa e interior com a gênese da imagem. De outro modo, “O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a ‘fazer cinema’” (Deleuze, 2010, p. 83).

Vejamos agora, como Deleuze extrai de Bergson e Peirce uma classificação das imagens e dos signos. Em *C1*, Deleuze esmiúça *Matéria e Memória*, de Bergson, para compreender o cinema a partir do momento em que “não foi mais possível manter uma certa posição, que consistia de colocar as imagens na

consciência e o movimento no espaço” (CI, p. 95). O surgimento do cinematógrafo no final do século XIX coincide com as teses bergsonianas que colocaram em xeque a tradição filosófica cartesiana alicerçada em dicotomias como corpo/mente, sujeito/objeto, dentro/fora. Com o cinema surgia uma espécie de matéria-fluxo, em que todas as imagens agem e reagem num plano de imanência que conjuga passado, presente e futuro. Segundo Rodowick (1997, p. 30) “Para Bergson e para Deleuze, o problema filosófico básico não é entre sujeito e objeto ou dentro e fora, mas sim como esses dois sistemas de imagens interagem, como eles são tecidos juntos em um evento perceptivo e/ou epistemológico”. Nas palavras de Deleuze (CI, p. 102):

Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que antes situava a luz do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa...São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda a consciência é alguma coisa, confunde-se com alguma coisa, isto é, com a imagem de luz... Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria.

Este conjunto de imagens corresponde ao esquema sensório-motor da *imagem-movimento*, do qual Deleuze extraiu três avatares⁸: *imagem-percepção*, *imagem-ação* e (e entre ambas) a *imagem-afecção*. Pensemos uma imagem especial, um corpo, composto por duas faces. Em uma delas está a percepção, noutra a ação. Ambas as faces se reportam a um intervalo, a um centro de indeterminação em que o tempo está diretamente relacionado ao processamento dos afetos. A *imagem-percepção* corresponde a face sensorial, que recebe, enquanto a *imagem-ação* responde pela face motora, que reage. No primeiro caso, a *imagem-percepção* recebe a luz e subtrai dessa matéria luminosa apenas as imagens que interessam. E as imagens que interessam são refletidas, e retornam “[...]desenhando os contornos do objeto que os envia [...]”, enquanto o restante da luz (que não interessa) é descartado (Bergson, 2000, p. 35). Por que escolhemos certas imagens e excluímos outras? Pelo fato de que o mundo nos dá a totalidade de imagens materiais, e as selecionamos de acordo com nossas necessidades e também porque não temos capacidade de lidar com essa totalidade.

⁸ Estes três avatares correspondem aos três planos cinematográficos do período clássico, aquele que vai até a II GM. Portanto, a *imagem-percepção* corresponde ao *plano geral*; a *imagem-ação* está associada ao *plano médio*; e a *imagem-afecção* revela-se no primeiro plano, especialmente no *close up*.

O segundo aspecto material da subjetivação é a *imagem-ação*. Esta não opera por seleção, enquadramento ou eliminação, mas por “encurvamento do universo, do qual resultam, ao mesmo tempo, a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas” (CI, p. 108). Essa reação, contudo, predica de um certo *delay* (atraso), que é o intervalo temporal em que julgamos, simultaneamente, aquilo que nos atingiu e como vamos reagir. Em outras palavras, “Aberto de um lado pela percepção e fechado do outro pela ação” (Rodowick, 1997, p. 37). Entre ambos está o terceiro avatar da imagem-movimento: a *imagem-afecção*. Após receber, reagir, agora o corpo absorve. Nas palavras de Bergson (2000, p. 60) a “afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores”. Em outras palavras, “afecções vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo e movimentos que executo” (Machado, 2009, p. 257). Estes três avatares, portanto, constituem o plano de imanência da imagem-movimento, em que temos imagem=movimento=matéria=luz:

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não linguisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens que necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento (C2, p. 57).

Para salvar a potência visual dos signos e desviar sua obra dos aspectos de ordem semiológica, linguageira, narratológica, Deleuze agarra a mão de Peirce. O signo linguístico, da tradição saussuriana herdada por Christian Metz, não deve ser a dimensão fundamental de um filme. Para Deleuze, a narrativa é um produto secundário do tempo e do espaço, pois as imagens “se definem primeiro por si mesmas”, ou seja, a vida da linguagem é uma reação à matéria não linguística (C2, p. 48). Portanto, é a semiótica, e não a semiologia, um sistema de imagens e signos independentes. É a força da linguagem sem língua: “Peirce parte da imagem⁹, do fenômeno ou daquilo que aparece” (C2, p. 53). E para Peirce a imagem é de três tipos: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Fiquemos com a síntese oferecida por Santaella (2017, p. 108):

⁹ Segundo Bogue (2003, p. 68), a palavra imagem é pouco utilizada por Peirce, que em seu lugar, prefere a palavra grega *phaneron*, que significa aquilo que aparece, que está visível.

Onde quer que haja indefinição, acaso, espontaneidade, frescor, originalidade, indeterminação, sentimento flutuante e desencarnado, aí haverá primeiridade. A segunda categoria, chamada de secundidade, é díada, dualidade, matéria, oposição, ação-reação, comoção, afecção, vividez, surpresa, dúvida, conflito, dependência, negação. A terceira categoria ou terceiridade é continuidade, generalidade, crescimento, mediação, inteligência, tempo. Em síntese, na primeiridade, temos o ser da possibilidade qualitativa positiva; na secundidade, o ser do fato atual; e na terceiridade, o ser da lei que governará fatos no futuro.

Em *C2*, Deleuze concede a si uma espécie de licença poética para usar, alterar, enfim, brincar com os signos de Peirce¹⁰. Decerto, a taxinomia de signos criada por Deleuze deriva não só do semiótico, mas de seus trabalhos anteriores sobre Espinoza e Proust. Logo, Deleuze cria mais três avatares, *imagem-pulsão*, *imagem-reflexão* e *imagem-correlação*, os quais remetem, na imagem-tempo, a novos signos: *noosigno*, *mnemosigno* e *onirosgno*. Mas não nos interessa, por ora, adentrar essa vastidão taxinômica. Não porque a semiótica deleuziana bebe mais em Bergson que em Peirce, mas pelo fato de que o caminho pelo qual esta tese passará, já foi enunciado. Aos que quiserem uma boa discussão sobre as imagens e signos que Deleuze cria e apresenta em *C1* e *C2*, procure em Bogue (2003, cap. III). Resta agora uma breve estrutura esquemática sobre imagem-movimento e imagem-tempo.

Em *C1*, portanto, Deleuze dialoga com muitos cineastas de escolas diferentes. A imagem-movimento, ou seja, a imagem indireta do tempo e seu esquema sensório-motor, correspondem ao cinema clássico, formado por quatro grandes escolas de montagem: a orgânica de D.W Griffith nos EUA, a dialética de Eisenstein, Pudóvkin, Dovjlenko e Viértov na URSS, a escola quantitativa de Gance, Epstein e Delluc e a escola intensiva do expressionismo alemão com Lang, Murnau e Wiene. Com a crise da imagem-ação¹¹, ocorre um afrouxamento dos liames do esquema sensório motor. Em outras palavras, o encadeamento de imagens baseado em “situação-ação”, “ação-reação” e “excitação-resposta”, já não é mais suficiente,

¹⁰ Segundo Deleuze, “Entendemos, pois, o termo “signo” em um sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (*C2*, p. 56).

¹¹ A crise da imagem-ação se caracteriza pela limitação da estética formalista do cinema clássico. O esquema-sensório-motor não desaparece, ele coexiste com imagens puramente óticas e sonoras, a questão é que ele passa a servir apenas de “linha melódica” da imagem-tempo (*C2*, p. 15). Esta crise da imagem-ação é efeito do rompimento do vínculo entre o homem e o mundo, uma situação que se manifestará fortemente na estética do pós-II GM.

pois “A alma do cinema exige cada vez mais pensamento” (C1, p. 306). Eram situações sociais, econômicas e culturais que faziam despontar um novo cinema¹² que exigia novos signos e que se caracterizava, no pós-II GM, pela imagem-tempo.

Em C2, é o neorealismo italiano de Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni, Fellini e Pasolini que produz uma ruptura estética com a imagem-ação ao produzir situações óticas e sonoras puras. Significa dizer que, se o esquema sensorio-motor do cinema clássico dispunha de mecanismos para “[...] nos esquivar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais”, no cinema moderno esse esquema não é mais suficiente. A imagem ótico-sonora nos chega em seu aspecto literal, com seu “excesso de horror e de beleza” (C2, p. 38). Como bem destaca Machado (2009, p. 274), esse neorealismo chega com uma “brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensorio-motora”. Ou seja, é uma aparição que revela o que o real tem de insuportável. A imagem ótico-sonora, portanto, revela o que está imperceptível. A imagem-tempo continuou a se manifestar com a *nouvelle vague* de Truffaut, Godard, Chabrol, Renais e Varda. Com o novo cinema alemão de Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter e Schlöndorff. Com o transe de Glauber Rocha no Brasil, com o fluxo do tempo de Tarkovsky pelo mundo, com o cinema de poesia de Pasolini, e tantos outros.

Assim sendo, vale esclarecer que este é um singelíssimo apanhado de C1 e C2, pois meu interesse aqui é muito pontual. Trata-se apenas de emular o movimento feito por Deleuze, a saber: pensar cinematicamente a partir dos conceitos que o cinema pode suscitar. E o farei aceitando seu convite: “Tudo leva a crer que muitas outras espécies de imagens podem existir” (C1, p. 114). Devo dizer que este movimento, na medida que deriva de Bergson, Deleuze, Shapiro, não é fechado, não é reto, nem é cartesiano. É todo o oposto, aberto, contingente e mutável. É um método que pode ser melhor compreendido em suas últimas instâncias. Como disse Bento Prado Jr. (1988, p. 27) “o método não precede a investigação, mas é, pelo contrário, por ela própria secretado ao longo do tratamento de problemas particulares”.

Isto posto, enfrentemos aquilo que Henry Giroux (2013), chamou de “máquina de desimaginação” a fim de compreender como a filmografia drônica de

¹² Importa saber que a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo não se trata de uma ruptura e nem acontece repentinamente (cf. Rodowick, 1997, p. 73).

Hollywood focada na utilização de *drones militares armados* no combate ao terrorismo global, mais que representar a guerra, a produz sob novos signos e novas imagens. Na esteira do movimento feito por Deleuze em *C1* e *C2* e com o apoio de teóricos como Virilio, Rancière e Shapiro, debruço-me sobre o filme *Eye in the Sky* (2015) de Gavin Hood, para extrair novas imagens/signos que consigam revelar novas camadas da guerra tecno-científica-informacional deste começo de século. Com o apoio de uma semiótica crítica das imagens e das teorias sensíveis das viradas, estética/visual/afetiva nas RI, podemos chegar a novas conclusões sobre a estética dos conflitos, bem como elaborar novas perguntas para o avanço científico. Como apontou James Der Derian (2005, p. 36):

[...] ‘semiótica’, ou o estudo dos signos, surgiu no século XVI nas artes da guerra e da medicina. Referia-se a novos métodos de manobra militar baseados em sinais visuais, bem como novas técnicas médicas para identificar sintomas patológicos em humanos. Desde o primeiro dia, os signos tiveram o poder de matar e curar. No século XXI, precisamos desenvolver uma nova semiótica para as imagens da guerra contra o terror. Caso contrário, continuaremos tratando seus sintomas mais mórbidos como peças de moralidade em vez de encontrar uma cura para a doença de política imperialista, que é muito real.

Tal como o convite feito por Deleuze, para criarmos mais imagens a partir da potência ontológica do cinema, também Der Derian nos convida a pensar semioticamente os processos de securitização. Nesta pesquisa, portanto, trataremos de compreender os signos que o *drone* produz, tanto no céu como na tela. Para cumprir este propósito, é necessário pensar quais movimentos são necessários diante da tela que exhibe as imagens em movimento. A seguir, ofereço um caminho sobre como proceder diante do ecrã. O que fazer? Como fazer? Também justificarei por que *Eye in the Sky* e qual sua importância.

2.2.

Diante do Ecrã: clichê, rasgadura e conceituação

Neste tópico, proponho um caminho para lidar com a imagem em movimento do cinema. O que fazer diante do ecrã? Construo um caminho baseado em três movimentos: (i): *enquadramento do clichê*; (ii) *rasgadura da imagem*; e (iii) *conceituação*. Começamos, portanto, pelo primeiro movimento, cujas questões são: O que se esconde no interior de uma imagem? Por que esconder algo no interior

de uma imagem? O que é, portanto, o clichê? Responder estes questionamentos é aqui entendido como o primeiro passo do movimento que busca extrair teoria política de um filme.

Pensemos, metaforicamente, que o clichê é uma espécie de *Phármakon*¹³ da imagem: pode ser remédio e veneno, a um só tempo, numa dinâmica que revela e esconde algo no interior da imagem. Quando remédio, o clichê se vale de uma função organizadora em meio ao caos. Vejamos, sem clichê, não daríamos conta do real! O clichê é parte da experiência humana, do cotidiano e não se restringe ao cinema, embora o atravesse de forma privilegiada. Quando algo nos enjoja, quando o mundo é desagradável, desconfortável demais, seja pela dimensão do horror ou pelo excesso de grandeza, o clichê surge como elemento ordenador “[...] essencial para a constituição da imagem, porque condensa e organiza toda a estrutura do pensamento” (Guéron, 2008, p. 78).

Quando veneno, o clichê mostra toda sua aderência aos sistemas de poder hegemônicos que nos paralisam e nos escondem algo no interior da imagem. Segundo Guéron, “[...] é o clichê...e não a imagem ela mesma, que funcionaria como uma espécie de agente esvaziador da potência do pensamento”. Desse modo, podemos dizer que o clichê participou de momentos históricos em que a imagem sofreu rebaixamentos ontológicos por meio de condenações morais (cf. Mitchell, 2015). O cinema carrega em si tanto a condição de produzir e proliferar clichês, quanto a capacidade de detectá-los e superá-los. É com esta preocupação, superar o clichê, que Deleuze fecha *CI* e abre *C2*:

[...] como extrair de todos esses clichês uma Imagem, justo uma imagem, uma imagem mental autônoma? Do conjunto dos clichês *deve* sair uma imagem... Com que política e que consequências? O que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem? (*CI*, p. 318, grifo no original).

Parece-me, nesse sentido, não ser recomendável extrair teoria política de um filme sem antes tratar do *enquadramento do clichê*. Esse deve ser o primeiro passo.

¹³ *Phármakon* é um conceito platônico que aparece na última parte do diálogo *Fedro*. O termo diz respeito à condição ambivalente de ser, a um só tempo, remédio e veneno, benéfico e maléfico. Entre as obras que utilizam a ideia de *Phármakon* como fio condutor destaco Derrida (2005) e Mbembe (2020).

Didi-Huberman (2015), nos diz que todas as imagens do mundo, exceto àquelas idealizadas pelos teólogos, resultam da manipulação humana. Por isto, quando falamos com muita propriedade que vivemos na era das imagens (Bleiker, 2018), devemos sempre evocar Deleuze e complementar: “Civilização da imagem? Na verdade, civilização do clichê” (C2, p. 39). Ao fazer este movimento diante de *Eye in the Sky*, tentarei identificar imagens-clichês que reproduzem certas fórmulas hegemônicas, sem condenar a obra do autor por completo. Pelo contrário, acredito haver neste filme imagens ontologicamente potentes para fomentar teoria política sobre a estética representacional dos conflitos.

Quando condenamos as imagens que pululam o mundo como agentes esvaziadoras da potência do pensamento, precisamos ser cautelosos: há uma diferença entre o clichê como conteúdo da imagem e a imagem em sua fecundidade ontológica. Bergson (1999), por exemplo, defende que toda a matéria é imagem. É dessa ideia, e do cine-olho de Viértov, que Deleuze diz haver “um olho na matéria” (C1, p. 69). Logo, não podemos condenar todas as imagens que existem no mundo, pois assim estaríamos condenando, talvez, o principal pilar de sustentação da civilização cinematográfica e da economia da informação na qual vivemos. Portanto, entendamos as imagens em movimento do cinema de forma não binária. Se o cinema é um dispositivo produtor de clichês, não esqueçamos que estes podem ser identificados ao ponto de anularem uma obra por completo. Como alerta Guéron (2008, p. 6), o cinema é um “[...] extraordinário mecanismo capaz de detectar, desconstruir e superar os clichês como um estágio de impotência da imagem e, consequentemente, de impotência do pensamento”. Por fim, buscamos no cinema uma interação que faz pensar, criar e teorizar politicamente.

O segundo movimento se dá por via de uma aproximação ao pensamento do francês Georges Didi-Huberman. Trata-se de um filósofo da imagem e historiador da arte. Seu trabalho, amplamente explorado nas ciências sociais e nas humanidades, permanece às sombras na disciplina de RI. Trazê-lo nesta tese é um esforço inicial para reverter este quadro. Obviamente, não o escolhi tão somente por este motivo. Didi-Huberman tem como interlocutores vários pensadores com os quais este trabalho está compromissado. Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Jacques Rancière são apenas alguns nomes. O cinema, motivo da nossa aproximação, é uma expressão artística fundamental para o pensamento de Didi-

Huberman; essa imagem que não para de se mover é parte essencial d'o *olho da história*¹⁴.

Tal como Deleuze, Didi-Huberman também reconhece a potência dos cineastas em jogar com as emoções e os desejos encarnados nas imagens. São muitos os seus interlocutores da sétima arte: Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Harun Farocki. Sua abordagem do cinema não é alegórica nem superficial, ao contrário, é crítica, robusta e criativa, ao ponto de ser reconhecida no campo dos Estudos Fílmicos (Smith, 2020). Dito isto, por que Didi-Huberman importa a esta tese? Eu diria que por sua postura crítica diante do paradigma da *representação* e da *mimese*. Didi-Huberman rebela-se contra o platonismo canônico que hierarquiza o plano das ideias como superior ao plano do mundo sensível, onde habitam as imagens. Também critica a iconografia e iconologia de Erwin Panofsky por reduzir as imagens a sua condição de legibilidade. Didi-Huberman nega que uma obra de arte tenha significado fixo, dado pela interpretação simbólica ou alegórica de quem a vê. Imagens não são representações passivas do mundo.

O método de Didi-Huberman é um exercício de reconhecimento das lacunas, das incertezas subjetivas e dos paradoxos incontornáveis que uma imagem pode apresentar. Diante de uma imagem, podemos saber e não-saber. Para Didi-Huberman precisamos assumir a possibilidade de que uma obra de arte não seja compreendida em sua totalidade. Lidar com aquilo que escapa diante dos nossos olhos é lutar contra um certo “tom de certeza”, imbuído no discurso científico e amparado pela crença de que tudo no mundo pode ser reconhecido e discernido por meio da representação das coisas (Didi-Huberman, 2013, p. 10). Trata-se de rasgar o esquema kantiano da representação, entendido por Didi-Huberman como um movimento de abrir para tornar a fechar:

...abrir para tornar a fechar melhor, recolocar em questão o saber não para deixar transbordar o turbilhão radical – isto é, a negatividade inalienável de um não-saber -, mas sim para reunificar, ressintetizar, reesquematizar um saber cujo fechamento agora se satisfazia consigo mesmo por meio de um alto enunciado de transcendência... Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant -, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece (Didi-Huberman, 2013, pp. 13-16).

¹⁴ Título de uma série de livros editados por Didi-Huberman.

Desse modo, evoco a ideia de *rasgadura* para abrir os olhos diante de *Eye in the Sky*. De que fala a *rasgadura*? É, antes de tudo, uma tentativa de perturbar a esperança do positivista de apreender o real. Trata-se de interrogar as certezas esquemáticas e históricas que determinavam uma certa forma de estar diante da imagem. Rasgar a imagem é questionar, interrogar sua base refletora enquanto verdade, reconhecer sua condição lacunar, seus restos. É, sobretudo, lutar contra o fechamento do visível, contra a tradição canônica da representação em que “Tudo ali parece visível, discernido” (Didi-Huberman, 2013, p. 11). Em *Diante da Imagem*, Didi-Huberman trata da *rasgadura* como uma forma de abrir a caixa da representação kantiana: “abrir a imagem, abrir a lógica...romper alguma coisa. Pelo menos fazer uma incisão, rasgar” (Didi-Huberman, 2013, p. 185). Rasgar a imagem, ou rasgar o pedaço possível de uma imagem, significa debater-se contra a zona refletora e fechada para reconhecer a relação paradoxal ou dialética entre o olho humano e a imagem, entre *saber sem ver* ou *ver sem saber*:

Quem escolhe saber somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja ver, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, voltando a simples razão a algo como sua *rasgadura*. *Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte (Didi-Huberman, 2013, p. 186).

Vale ressaltar que esse dilema, *saber* ou *ver*, não se trata, como alerta Didi-Huberman (2013, p. 190), de um “ou de exclusão”; trata-se de “saber permanecer no dilema, *entre saber e ver*, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa”. Esse dilema no qual a imagem nos compele é uma espécie de dilatação da própria forma imagética. A mesma imagem que figura algo, também desfigura. É dentro desta chave dialética que buscarei pensar e teorizar com *Eye in the Sky*. Pensar a *rasgadura* exposta na própria película.

O terceiro passo é a conceituação. Gilles Deleuze (1976, 1987, 1988) encontra na criação de conceitos uma forma potente de expressar a imagem do pensamento. A filosofia da diferença deleuziana é uma crítica à filosofia da

representação. Para Deleuze, esta última impõe a afinidade entre o pensamento e a verdade. A representação se expressa, de forma supostamente natural, a partir de uma imagem moral, dogmática, análoga e representativa do mundo. O contrário, é a filosofia da diferença, que se manifesta a partir de uma imagem não dogmática e criativa. É, podemos dizer, uma forma de retirar o pensamento da sua imobilidade. Inspirado, sobretudo, em Nietzsche e Proust, Deleuze atribui à criação de conceitos uma forma de expressar o pensamento. “A filosofia [da diferença] é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 8).

Logo, o conceito é uma forma de criar e (re)produzir “linhas e figuras de diferenciação” (Deleuze, 1988, p. 405). Portanto, a criação de um conceito suscitado pela imagem em movimento de *Eye in the Sky*, apresenta-se como um objetivo de elevar a criatividade do pensamento para além representação cinematográfica que pressupõe “representar” a realidade da guerra. Portanto, *enquadramento do clichê*, *rasgadura* e conceituação são os três movimentos a partir dos quais busca-se oferecer novas formas de compreender a guerra imagem-centrada da contemporaneidade.

2.3. Por que *Eye in the Sky*?

Há três principais motivos pelos quais escolhi *Eye in the Sky* (2015), dirigido pelo cineasta sul-africano Gavin Hood. Em primeiro lugar, trata-se de um filme com características hollywoodianas com ampla circulação mundial. Até o momento, este é o filme mais sofisticado, provocante e bem avaliado sobre dilemas e consequências inerentes à utilização de *drones militares armados* em zonas civis. Apesar de o *thriller* sobre a guerra ao terror posicionar o *drone* no centro da guerra moderna, é preciso dizer que outros signos e imagens se revelam a partir do processo de *rasgadura*. Podemos dizer que *Eye in the Sky* é menos sobre *drones* e mais sobre imagens. O filme é uma tela dentro de uma tela. Tudo que é objeto de desejo escópico dos militares está enquadrado em telas que estão onipresentes durante todo o filme. Há beija-flor com olhos vigilantes, besouro com câmera, telas para reconhecimento facial, telas para os operadores de *drone*, telas nos gabinetes políticos. Telas e mais telas que permitem a guerra travada e negociada à distância.

É preciso, portanto, rasgar essas telas para extrair possíveis compreensões ético-políticas para a guerra moderna.

O segundo motivo diz respeito à circulação positiva da crítica em jornais e revistas ao redor do mundo. Nos EUA, *Eye in the Sky* levou o selo da crítica do *The New York Times* que o definiu como “fascinante” (Holden, 2016). O *The Washington Post* chamou a trama de “emocionante” e destacou que o enredo traz “um novo tipo de imagem de guerra” (Hornaday, 2016). No *review* do *Los Angeles Times*, a guerra travada no filme foi classificada como “Um drama totalmente envolvente sobre as novas regras de engajamento” (Linden, 2016). O conservador *National Post*, do Canadá, fez várias análises do filme, uma delas destaca “*Eye in the Sky* é um bom *thriller* baseado na realidade” (Braun, 2016).

No Brasil, a crítica Isabela Boscov (2016) rasgou elogios à Gavin Hood nas páginas da *Veja*: “Com Decisão de Risco, ele consegue seu melhor resultado até aqui – inclusive na discussão da hipocrisia que cerca a guerra de propaganda que acompanha a guerra ao terrorismo”. O *Observatório de Cinema* (2016) do UOL escreveu uma crítica detalhada, elogiou Gavin Hood, chamou o roteiro de Guy Hibbert de “fantástico”, destacou as atuações dos personagens e chamou a direção de fotografia do cipriota Haris Zambarloukos de “corretíssima”. O *Clarín*, da Argentina, destacou: “Filme de guerra, drama moderno, *thriller* angustiante...revela, debate e, claro, editorializa sobre a moralidade de matar com drone” (Bilbao, 2016). No *El País*, da Espanha, Ocaña (2016) destacou que *Espías del Cielo* é “o retrato da guerra (quase) invisível do Ocidente contra o terrorismo”.

No *The Guardian*, Derek Gregory (2016) escreveu sobre o que considerou ser o “filme de Hollywood que revela a realidade da guerra de drones”. No *Daily Mail*, Helen Mirren foi elogiada: “é convincente como um veterano soldado durão no tenso *thriller* inteligente” (Viner, 2016). O *Financial Times* destacou que Gavin Hood coloca a guerra de drones sob escrutínio: “O terror está no ar em *Eye in the Sky*. A questão é: quem são os terroristas, nós ou eles?” (Abraham, 2016). O *The Irish Times* destacou que a “tensão hitchcockiana” está em primeiro plano no “admirável *thriller* de ataque de drones de Gavin Hood” (Clarke, 2016). “Lutando contra os clichês”, resumiu o belga *De Standaard* (Heremans, 2021). No suíço *Le Temps*, Norbert Creutz (2016), enfatizou: “Guerra moderna, guerra de imagens”. O social democrata *Jutarnji list*, um dos jornais de maior circulação na Croácia,

destacou no título: “POGLED S NEBA: O techno-thriller com Helen Mirren abre sérias questões políticas das relações Norte-Sul” (Pavičić, 2016).

No *Sözcü Gazetesi*, um dos principais jornais da Turquia, Göral (2016), afirmou que o filme é “um *thriller* poderoso que se encaixa perfeitamente na brutal política de guerra desses tempos”. No *The Daily Star*, jornal de ampla circulação em Bangladesh, Joe Treasure (2016), destacou que Gavin Hood conseguiu atingir seu objetivo, construir um filme sem uma posição definida: “nos tweets com a hashtag *Eye In The Sky*, entre aqueles que expressam opiniões sobre a postura política do filme, a grande maioria o ama por sua forte defesa de uma ação militar agressiva e o resto o odeia pelo mesmo motivo”. O *Hindustan Times*, segundo jornal de língua inglesa mais lido na Índia, foi categórico em seu review: “Procure este *thriller* anti-guerra quase perfeito” (Naahar, 2016). O *China Daily* (2016), jornal em língua inglesa de maior tiragem na China, reproduziu a matéria da *Associated Press* com o título: “A guerra impulsionada por drones mantêm os espectadores tensos”. O *The Sydney Morning Herald* da Austrália destacou: “A nova tecnologia está mudando a face da guerra – e este filme reflete isso” (Byrnes, 2016).

Nas bases de jornais do continente africano, foi encontrada apenas uma crítica no *The Daily Nation*, jornal de maior circulação no Quênia. O review destacou o exagero contextual: “Realidade de Nairóbi é distorcida em filme de ficção sobre ataque de drones ao Shabaab”. Apesar disso, a matéria destacou que o filme é convincente ao demonstrar que “operações de contraterrorismo não apresentam escolhas claras entre bem e mal” (Kelley, 2016). A crítica mais pesada encontrada foi escrita por Uri Klein (2016), no *Haaretz*, um dos jornais mais antigos e influentes de Israel. Na contramão da crítica internacional, Klein disse que o filme é uma “mensagem vaga” sobre a guerra de drones. O autor destacou ainda que sempre que Gavin Hood faz filmes sobre questões sociais e políticas, o resultado tende a ser “didático”, mas “manipulador” e “superficial” e que no caso de *Eye in the Sky*, nem Helen Mirren conseguiu evitar as limitações da trama.

Revistas especializadas em cinema também teceram críticas ao filme de Gavin Hood. Na *Film Comment*, uma das revistas de cinema mais respeitadas do mundo, Michael Sragow (2016), destacou a profundidade com que a guerra moderna foi tratada no filme: “[A] amplitude do foco de Hood e Hibbert dá ao filme mais peso intelectual do que as explorações anteriores sobre a guerra de drones”. Nas páginas da *Empire*, um dos magazines mais aclamadas do Reino Unido, Olly

Richards (2016), destacou que *Eye in the Sky* é “Facilmente o melhor trabalho de Hood desde *Tsotsi*, vencedor do Oscar”. Na californiana *WIRED*, Kevin McFarland (2016), especialista em cultura e tecnologia, classificou a obra como “filme de guerra moderna por excelência”. Na *The Hollywood Reporter* (2015), o drama foi descrito como “totalmente satisfatório em termos de entretenimento, sem desvalorizar suas preocupações com o mundo real”. Na *Kino Zeit* da Alemanha, Diekhaus (2016), elogiou a direção e o enredo e lamentou que o filme tenha sido lançado apenas em versão *streaming* no País: “Essa visão empolgante da guerra de drones certamente teria se saído bem na tela grande”.

O terceiro motivo pelo qual escolhi *Eye in the Sky* tem a ver com o cinema de Gavin Hood. Os cineastas escrevem com imagens e invadem as casas ao redor do mundo apresentando sua assinatura: formas de enquadramento, montagem, planos e adaptação de roteiros. Cada diretor aponta a câmera para os temas de seu interesse. No caso de Hood, sua assinatura está fortemente ligada às questões mais quentes da política internacional. Terrorismo, espionagem, tecnologia de guerra e imigração têm sido objetos profundamente explorados pelo diretor sul-africano. Sua assinatura, portanto, é de um cinema bélico tecno-terrorista, preocupado com as questões urgentes da segurança internacional nesse começo de século. Filmes como *Tsotsi* (2005), *Rendition* (2007), *Ender’s Game* (2013), *Eye in the Sky* (2015), *Official Secrets* (2019) e *The Test*, atualmente em pré-produção, marcam o interesse de Gavin Hood pelas dinâmicas de conflitos internacionais envolvendo tecnologia e militarismo.

Em *Ender’s Game*, por exemplo, uma criança com altas capacidades intelectuais é a esperança de líderes mundiais para salvar a terra de um ataque alienígena. Ender Wiggin (Asa Butterfield), é recrutado pelo Coronel Graff (Harrison Ford) para o treinamento militar espacial completamente gameificado. Como destacou Philippa Hawker (2013), trata-se de uma parábola sombria com uma premissa inquietante: “[A] existência de uma versão futurista de crianças-soldados-jogadoras de videogames recrutadas para salvar a humanidade”. Em seu último filme, *Official Secrets*, Hood mergulha fundo na história real da *whistleblower* britânica Katharine Gun, responsável por revelar um pedido de cooperação da NSA para que a inteligência britânica espionasse diplomatas integrantes da ONU para pressioná-los a votar a favor da invasão do Iraque em 2003.

Isto posto, vamos a alguns números sobre *Eye in the Sky*. Orçado em US\$ 13 milhões, o filme teve faturamento bruto mundial superior a US\$ 35 milhões, com destaque para o faturamento de US\$ 6,6 milhões no Reino Unido e US\$ 18,7 somados EUA e Canadá. Os 10 países com principais bilheterias, segundo o *The Numbers* são:

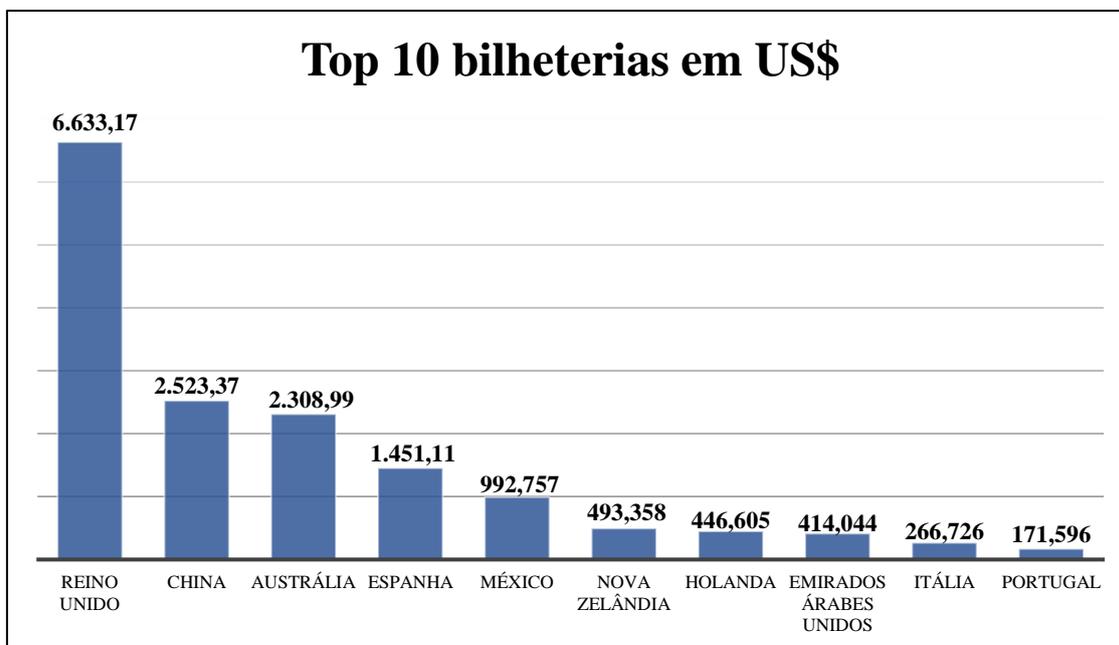


Gráfico 1: Os 10 países com maior bilheteria para *Eye in the Sky*. Fonte: *The Numbers*¹⁵

Nos principais sites agregadores de crítica cinematográfica, *Eye in the Sky* aparece com boas avaliações. No *Rotten Tomatoes*, maior agregador mundial, o filme de Gavin Hood alcançou 95% de aprovação em 222 críticas especializadas no tomatômetro. Na pontuação do público, o filme alcançou 82% de aprovação em mais de 25 mil reações até o momento. No *Internet Movie Database* (IMDb), com 89 mil avaliações, *Eye in the Sky* aparece com 7,3/10 estrelas. No *Metacritic*, a avaliação de usuários mantém a média com nota 7.1. No *Letterboxd*, rede social exclusiva sobre cinema, o filme alcançou 3.5/5 estrelas em 25 mil avaliações de usuários. Na esteira das boas avaliações da crítica, *Eye in the Sky* recebeu 10 indicações para prêmios, dos quais faturou três: melhor roteiro no *Evening Standard British Film Awards* (2017) e no *Writers' Guild of Great Britain* (2017) e melhor filme pelo *National Board of Review USA* (2017).

¹⁵ <https://www.the-numbers.com/movie/Eye-in-the-Sky#tab=international>

Por fim, vale destacar que a seleção dos atores também contribuiu para atrair os olhares do público e da crítica. A protagonista Helen Mirren é a única atriz a conquistar a Tríplice Coroa de Atuação tanto nos EUA, quanto no Reino Unido. Mirren acumula, por exemplo, Oscar e BAFTA de melhor atriz por *The Queen* (2007), além de vários *Emmys*, *Tonys* e *Golden Globes*. Alan Rickman também foi uma excelente e atrativa opção para elenco. Mundialmente reconhecido por interpretar o bruxo Severus Snape na saga *Harry Potter*, Rickman fez seu último papel no cinema. Fechando os principais personagens militares do filme está Aron Paul, amplamente reconhecido por interpretar Jesse Pinkman na série *Breaking Bad*. O somali Barkhad Abdi, foi outra ótima escolha, depois de seu sucesso em *Captain Phillips* (2013).

2.4 ***Eye in the Sky*: O filme**

Você sacrificaria a vida de uma criança inocente para evitar que dezenas de pessoas percam a vida em um atentado terrorista? Este é o dilema central de *Eye in the Sky*. O filme tem como pano de fundo a *Operação Egret*, uma ação conjunta envolvendo Reino Unido, Estados Unidos e Quênia para capturar uma cidadã britânica radicalizada que se juntou ao *Al-Shabaab*. Susan Danford (Lex King), é uma *High-Value Individual* (HVI), a número quatro da lista de terroristas mais procurados da África Oriental, a quem a Coronel britânica Katherine Powell (Helen Mirren), busca há seis anos. Com informações do serviço de inteligência, Powell comunica aos membros da operação conjunta que Danford está em Nairóbi para o recrutamento de dois jovens. Rastreados desde o aeroporto pela inteligência queniana em solo, um besouro remotamente pilotado consegue adentrar a casa e mostrar o começo do planejamento de um atentado terrorista.



Figura 3: Pôster de lançamento de *Eye in the Sky*. Fonte: *Bleecker Street*¹⁶

Automaticamente, a operação deixa de ser de captura e passar a ser uma ação para eliminar os alvos com o disparo de um míssil *Hellfire* de um *Reaper* voando há 20 mil pés de altura. Essa mudança divide a ala militar e política reunida em Londres, no *Cabinet Office Briefing Room A* (COBRA). O General Frank Benson (Alan Rickman), é o braço militar reunido com um seletivo grupo de funcionários do governo britânico responsáveis por fornecer orientação jurídica e governamental em operações militares. Juntamente com Benson estão Brian Woodale (Jeremy Northam), Ministro de Estado para Assuntos Internacionais e da

¹⁶ <https://bleeckerstreetmedia.com/blog/eye-in-the-sky-poster-release>

Commonwealth, George Matherson (Richard McCabe), Procurador Geral do Reino Unido e Angela Northman (Monica Dolan), Subsecretária Parlamentar responsável pela África.

A cadeia de comando e operação conta ainda com a participação de James Willett (Iain Glen), Ministro das Relações Exteriores do Reino Unido, que participa de uma feira de armas em Singapura. Jillian Goldman (Laila Robins), Assessora Jurídica do Conselho de Segurança Nacional dos EUA, Kem Stanitzke (Michael O'Keefe), Secretário de Estado dos EUA em viagem a Pequim, China, Lucy Galvez (Kim Engelbrecht), Analista de Imagem da Força Aérea dos EUA, posicionada em Pearl Harbour, Tenente Steve Watts (Aron Paul) e Carrie Gershon (Phoebe Fox), Operadores de Drone da Base Aérea de Creech, em Nevada. Junto a Coronel Powell, na *Permanent Joint Headquarters*, em Londres, estão o Major Harold Webb (John Heffernan) e o Sargento Mushtaq Saddiq (Babou Ceesay). Em Nairóbi, os militares quenianos estão sob comando do Major Moses Owiti (Vusi Kunene), que conta também com dois agentes de inteligência em campo, Jama Farah (Barkhad Abdi) e Damisi (Ebby Weyime). A figura abaixo ilustra a cadeia de comando e operação estabelecida pelo filme.

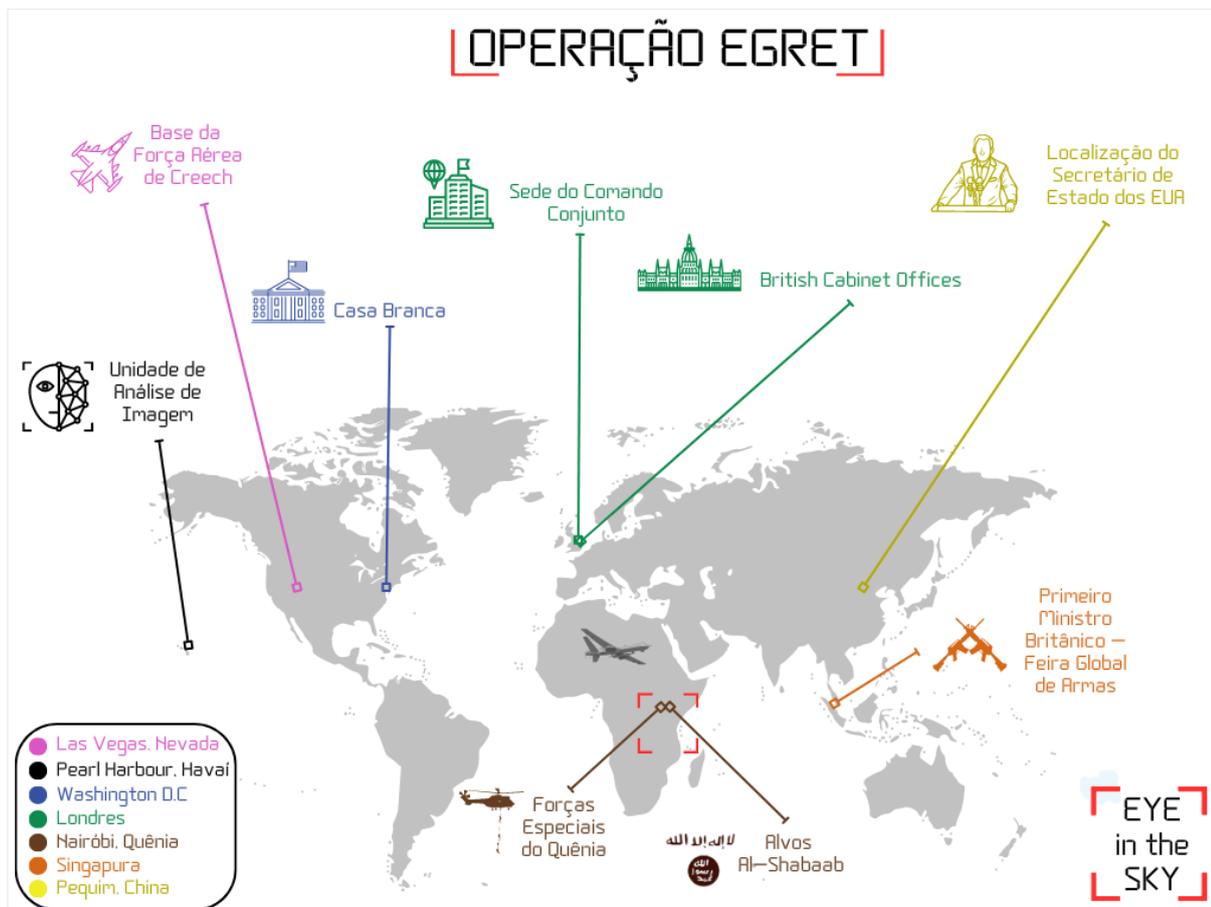


Figura 4: Cadeia de Comando e Controle em *Eye in the Sky*. Elaborado pelo autor.

Com esse quadro estabelecido, a linha de comando começa a ficar confusa, com a responsabilidade de autorizar um ataque com *drone* sendo repassada aos postos mais altos da cadeia de comando. Questões éticas sobre danos colaterais e consequências midiáticas são colocadas na mesa. Os militares, exclusivamente o General Benson e a Coronel Powell, pressionam a ala política para autorizar o ataque sob a justificativa de que correm contra o tempo. O fato de o ataque ter como alvo cidadãos britânicos e estadunidenses surge como novo empecilho. No COBRA, o Ministro de Estado Brian Woodale não autoriza o ataque e alega que, nesse caso, o Ministro das Relações Exteriores precisa ser consultado. Contatado enquanto participava de uma feira de armas em Singapura, James Willett também se nega a dar a palavra final e determina que o Secretário de Estado dos EUA seja consultado. Kem Stanitzke está na China e quando sabe do que se trata não hesita em autorizar o ataque alegando que ao juntar-se ao Al-Shabaab, um cidadão deixa de ser americano.

Na estação de controle terrestre em Creech, o tenente Steve Watts e a operadora Gershon aguardam a ordem para disparar o *Hellfire* contra a casa onde os integrantes do Al-Shabaab preparam coletes suicidas para o atentado terrorista. Com a autorização, Watts prepara-se para apertar o botão do *joystick* e, quando está prestes a disparar, ele observa uma criança na tela. É a pequena Alia (Aisha Takow), que diariamente vende pães em uma mesa no lado de fora da casa em que estão os membros do Al-Shabaab. Este fato altera completamente a tomada de decisão. Watts se nega a disparar pelo fato de Alia estar localizada dentro do raio de ação com dano colateral mortal. Powell pressiona para que Steve dispare, mas ele se nega e pede para esperarem Alia sair do raio de fragmentos ou até que uma nova estimativa de danos colaterais, incluindo a posição da criança, seja elaborada.

Questões éticas, morais e políticas voltam a dividir a cadeia de comando diante do ponto nevrálgico da trama: sacrificar a vida de uma criança inocente de nove anos para evitar que dezenas de pessoas percam a vida em um atentado terrorista, sim ou não? Para evitar a decisão, Powell faz contato com o Major Moses no Quênia e pede para que ele mande seu agente em campo comprar todos os pães de Alia para que ela vá para casa. O agente de inteligência queniano Jama Farah vai até Alia e compra todos os pães. Porém, quando está de saída, Farah é reconhecido por um membro do Al-Shabaab que o acusa de desonra por haver tentado dançar com a irmã dele no passado. Farah foge e os pães caem na rua. Alia observa, recolhe os pães e os distribui sobre a mesa novamente.

Powell desiste da ideia de comprar os pães e questiona o Major Harold Webb sobre a legalidade de proceder com a operação mesmo com a presença de Alia e a alta probabilidade de que ela sofra danos colaterais fatais. Dentro da casa, a bateria da câmera instalada no besouro acaba e a cadeia de comando fica sem imagens dos terroristas, que estavam colocando explosivos em coletes. Na incerteza sobre o momento que o Al-Shabaab sairia da casa para cometer o atentado, a Coronel Powell aumenta a pressão para que a cadeia de comando autorize o ataque. Powell informa ao General Benson que as estatísticas calculam entre 65% e 75% a probabilidade de ferimentos fatais, dada a posição de Alia. Benson responde que nesse caso é necessário fazer todo o possível para salvar a vida inocente da criança.

Nesse ponto, Powell tem uma ideia sobre como obter a autorização para atacar. Ela entra em contato com Benson e questiona: “Se meu especialista calcular menos de 50% de dano colateral na menina, acha que pode obter aprovação?”

Benson responde: “Sim, consigo”. Powell consulta o Sargento Saddiq sobre a possibilidade de recalcular os danos colaterais mudando o ponto de impacto do míssil em alguns metros. Saddiq sente-se claramente desconfortável diante da pressão, mas acata a ordem. O novo cálculo, que Saddiq faz questão de dizer que é apenas uma estimativa, aponta 45% de danos colaterais fatais em Alia. Powell recebe a autorização e comunica Steve que dispara o míssil *Hellfire*. Durante os cinquenta segundos que o míssil demora para atingir o alvo, um menino enviado pelo agente de inteligência Farah compra o último pão de Alia. Ela recolhe a toalha da mesa de pães e começa a sair do lugar, porém, é atingida. O zoom do drone sobre os destroços observa um corpo ainda se mexendo. Logo, Powell determina um novo disparo. A analista de imagem faz o reconhecimento facial e conclui que Susan Danford está morta!

Isto posto, o próximo capítulo é uma imersão na estética e como a política internacional e a disciplina lidam com essa categoria que se relaciona intimamente com a política. Trata-se de um capítulo teórico que busca compreender a estética tanto a partir do paradigma representacional, quanto a partir de novas abordagens que tratam a política do sensível como construtora da realidade para além de suas formas miméticas.

3. **Estética e Relações Internacionais: Um panorama sobre a política do sensível**

O romantismo proclama o devir-sensível de todo pensamento e o devir-pensamento de toda materialidade sensível como o objeto mesmo da atividade do pensamento em geral

Jacques Rancière¹⁷

Neste capítulo, meu objetivo é demonstrar, como e por quais motivos, a estética e as manifestações emocionais e afetivas que agitam a vida sensível de uma comunidade política, são importantes para o repertório de produção de conhecimentos da disciplina de Relações Internacionais. Dentre os conceitos mobilizados pelas RI para tentar explicar ou compreender os fenômenos da política internacional, estas categorias, como veremos, ocupam não mais que um lugar às margens do campo. Um lugar de “saberes sujeitados”, “desqualificados”, “não conceituais”, “insuficientemente elaborados” e “hierarquicamente inferiores” (Foucault, 2005, p. 12).

Ainda que atualmente estas manifestações estejam em plena busca por legitimidade, mostrando a importância da política do sensível (Callahan, 2020), elas continuam olhando para o centro com certa distância. Fora dos limites da disciplina, a estética ocupa um lugar bem mais confortável. É estudada como categoria central do pensamento filosófico ocidental desde Platão (Santaella, 2017). Contudo, na curta vida institucional das RI, seu lugar ainda é diminuto. No centro, por exemplo, estão aqueles conceitos que dispõem de ampla atenção: estado, poder, anarquia, soberania, instituições, interdependência e hegemonia. Todos, não se pode negar, de fundamental importância.

Contudo, este capítulo busca oferecer melhores condições de inteligibilidade para a estética e outros conceitos da vida sensível em articulação com as RI. Buscarei demonstrar, que todos os conceitos do cânone da disciplina são, em alguma medida, atravessados pela estética. Para revelar como e por que estes conceitos marginalizados importam, tomarei a história da estética “a contrapelo” para me refugiar numa conhecida expressão de Walter Benjamin (1994,

¹⁷ Citado em *A partilha do sensível* (2009b, p. 66).

p. 226). Significa dizer que meu objetivo não é pensar a estética *apenas* a partir do momento em que o campo se apropriou de suas manifestações (Lisle, 2019, p. 93), lá pelo fim dos anos 1980, quando as “vozes do exílio” começaram a se fazer ouvir na disciplina (Ashley & Walker, 1990).

Meu objetivo é ir atrás daquilo que ficou perdido ou mal compreendido. Trata-se de um exercício quase-genealógico, pois excedo o tempo e o espaço de institucionalização da disciplina para montar um documento que recupere certos traços, “pergaminhos entrelaçados”, textos “confusos” e “recopiados” que possam ajudar na melhor compreensão da estética em relação à política (Foucault, 1977, p. 139). Por isso, começo aceitando o convite de Roland Bleiker (2009, p. 2) de retornar ao Romantismo em busca de uma leitura mais atenta sobre como a estética é apropriada pelo pensamento moderno europeu entre os séculos XVII e XIX. Faço esse exercício porque (apesar do convite), Bleiker trata o Romantismo *en passant*. Logo, em 3.1, meu objetivo é: (i) mostrar como o pensamento moderno europeu, da Paz de Vestfália à Revolução Francesa, foi incipiente em separar razão e política de um lado e estética e vida sensível de outro; (ii) revelar as tensões entre a razão iluminista e o primado da estética romântica; e (iii) desmistificar um suposto antagonismo estanque entre os dois reinos.

Em 3.2, busco analisar como as vanguardas artísticas (expressionismo alemão, futurismo, cubismo, surrealismo e dadaísmo) herdaram o legado romântico. Meu foco recairá única e exclusivamente sobre o Futurismo italiano, pois julgo ter sido este o movimento de vanguarda mais comprometido com uma nova sensibilidade estética obcecada pela máquina, pela velocidade, pelo dinamismo e pela violência. Em 3.2.1, demonstro como o avião tornou-se uma das principais máquinas a estetizar a vida moderna e também o campo (e os céus) de batalha. Em 3.3, meu objetivo é analisar o momento de institucionalização das RI ao fim da I GM, para esclarecer como a disciplina marginalizou a estética e as questões da vida sensível em detrimento de um liberal internacionalismo preocupando puramente com os tratados e com a contenção de nações hostis.

Em 3.4, adentro o pensamento de Carl Schmitt para mostrar como no entre guerra, sobretudo, durante a República Weimar (1919-1933), Schmitt havia compreendido a necessidade de entender melhor a estética romântica, mesmo dentro da sua crítica feroz ao liberalismo do século XIX. Em 3.5, mostrarei que, enquanto os homens de tratados das RI focavam toda sua atenção nos mecanismos

institucionais da Liga das Nações, a estética e a vida sensível eram mobilizadas por regimes totalitários. Tomarei como exemplo a ascensão do Terceiro Reich, em 1933, para mostrar como a comunicação entre a cúpula política e o povo alemão foi completamente estetizada para unificar a Nação sobre os auspícios de Adolf Hitler.

Em 3.6, cruzo a fronteira das RI e diálogo com o campo da literatura e dos estudos culturais para revelar como liberais e realistas se aproximaram para realizar uma espécie de ajuste fino em seus entendimentos sobre a relação entre estética e política. Ao se darem conta do poder da estética quando mobilizada para fins totalitários, alguns autores, como Arthur Schlesinger Jr., Reinhold Niebuhr, Raymond Aron e Isaiah Berlin, passaram a compreender que a arte tinha tanta capacidade de protestar contra a realidade, quanto uma rebelião (Albert Camus, 1991). Logo, o fino da *intelligentsia* ocidente passou a disputar a estética com o bloco soviético, após ver o potencial de mobilização dessa categoria na preparação e condução das duas guerras mundiais.

Em 3.7, adentro a discussão sobre virada estética, tal qual a conhecemos hoje. Nesse ponto, meu objetivo é mostrar como as RI críticas do final da Guerra Fria, preparam o terreno para o recrudescimento da estética como categoria em pleno processo de busca por legitimidade teórico-conceitual na disciplina de RI. Em 3.8, reflito criticamente sobre suas limitações e contradições. E, finalmente, em 3.9, encerro o capítulo com a discussão em voga na disciplina, que vai dos limites da representação na virada estética, à política do sensível, com uma busca por compreender as condições de possibilidade de um regime político multissensorial.

3.1.

Da razão iluminista à estética romântica: A vida sensível no pensamento moderno europeu

*A revolução estética dos jovens românticos
foi ainda muito mais radical, indo muito além
de quaisquer planos de reforma das artes e
das ciências.*

- Frederick Beiser¹⁸

¹⁸ Citado em *The Romantic Imperative* (2003, p. 19).

Terry Eagleton (1993, p. 17), afirma que a estética nasceu como “um discurso sobre o corpo”. Isto porque, entre os gregos, a palavra *aesthesis*, não dizia respeito à arte, mas sim à capacidade humana de perceber e sentir o mundo. Foi a partir do século XVIII que *aesthesis* ganhou sua tradução e foi alçada a categoria política capaz de iluminar profundas discussões éticas, políticas e sociais no contexto do pensamento moderno europeu. Walter Mignolo (2010), diz ter sido Immanuel Kant o responsável pela operação cognitiva na qual a *aesthesis* foi “colonizada” pela estética. Enquanto *aesthesis* representava um fenômeno comum a todos os seres vivos com sistema nervoso, a estética tornou-se uma categoria particular e eurocêntrica daquelas sensações relacionadas ao belo.

Kant foi, sem dúvidas, o principal filósofo a dar forma e conteúdo à estética. Por justiça, contudo, vale lembrar que foi Alexander G. Baumgarten, em 1735, quem pela primeira vez utilizou a palavra estética, a definindo como “a ciência da percepção em geral” (Santaella, 2017, p. 7). Isto posto, o que importa dizer inicialmente é que a primeira distinção ocasionada pelo termo estética, não é entre “arte” e “vida”, mas sim entre o “material” e o “imaterial”, entre “coisas” e “pensamentos”. Eagleton argumenta que esse movimento levou a filosofia a perceber, subitamente, que a estética era um território denso e profundo que escapava a sua influência.

Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível - o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar (Eagleton, 1993, p. 17).

Aqui é possível colocar em suspeição à ideia de que o terreno afetivo e sensorial da vida foi “ignorado” por um “lapso de atenção”. Parece-me, ao contrário, que este movimento é mais uma questão problemática no contexto de ascensão do moderno sistema de Estados. Se voltarmos à Paz de Vestfália¹⁹ (1648),

¹⁹ A Paz de Vestfália é considerada o marco fundacional da formação do Estado territorial soberano. Vestfália pôs fim à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), ocorrida entre França e Suécia de um lado e Áustria, Espanha e Sacro Império Romano-Germânico de outro. A disputa ocorreu em torno da sucessão do Sacro Império e fora incitada pela disputa entre católicos e protestantes. Após devastar boa parte da Europa Central, uma longa negociação diplomática levou à paz com os protestantes assinando o tratado em Osnabrück, enquanto os católicos ratificavam o documento em Münster.

mito de origem das Relações Internacionais, o que encontraremos é a formação de uma ordem política destinada a reprimir toda a dimensão estética do humano. Logo, o sistema vestfaliano reprimiu decisivamente o poder transnacional da Igreja, colocando fim ao sistema de autoridades sobrepostas²⁰, mas permaneceu preso ao problema da diferença (Blaney & Inayatullah, 2000).

Mas o que seria o problema da diferença? Tomemos como central o conceito de soberania. Era ele que carregava a promessa de um mundo mais laico e tolerante a partir dos princípios de igualdade formal entre os Estados e não intervenção. Mas foi justamente dele que, paradoxalmente, surgiu o problema da diferença. Foi assim que o Estado moderno herdou seu dualismo ontológico, no qual ficou suspenso entre a soberania e a anarquia, ou melhor, entre a comunidade estadista e a sociedade de Estados. É daí que vem o diagnóstico de Rob Walker sobre a Modernidade como um campo de separações espaciais. A partir de Vestfália, o que se tem é uma reconstrução da relação entre o universal e o plural.

As legitimações da identidade foram suplantadas pelas legitimações da diferença, com a diferença aqui se tornando uma questão de exclusões absolutas. O princípio da identidade incorporado no universalismo cristão foi desafiado pelo princípio da diferença incorporado no emergente Estado territorial ... desse momento em diante o princípio da identidade, a reivindicação ao universalismo, foi buscado dentro dos Estados. A política internacional se tornou o *locus* não de pretensões universalistas, mas da própria diferença ... Aqui também se encontra o ponto no qual é possível entender a emergência específica do Estado moderno como o mediador crucial entre as proposições da identidade e as da diferença (Walker, 2013, p. 176).

Acontece que, na mediação entre identidade e diferença, Vestfália ficou marcada pelo intento de “retirar a emoção da política, tanto entre os Estados, quanto dentro deles” (Buzan & Hansen, 2012, p. 64). Se por um lado a soberania permitiu lidar de forma mais racional com a questão da ameaça, por outro, o sistema vestfaliano foi incapaz de lidar com as diferenças culturais, religiosas e outros modos de vida nos quais a estética agitava a vida sensível. Stephen Toulmin (1990, p. 134), nos mostra como o contraste radical entre razão e emoção atravessou tanto

Assim, Vestfália iniciou um longo processo em direção à consolidação da soberania estatal. Dois princípios foram consagrados em Vestfália sintetizam a nova ordem interestatal: *cujus regio, ejus religio* (em cada reino, sua religião) e *imperator in regno suo* (imperador em seu próprio reino). Logo, fica estabelecido o princípio de não interferência de nenhuma religião ou monarca em assuntos internos de outros Estados. Por esse motivo, a Paz de Vestfália é parte indispensável para compreender as relações internacionais e mais tarde as Relações Internacionais (como disciplina).

²⁰ Diz respeito à forma de organização do mundo medieval, governado tanto pelo conjunto de autoridades religiosas da igreja, quanto pelo poder político do imperador.

a ontologia do incipiente Estado soberano, quanto a vida dos seus cidadãos. A razão foi entronada como a “virtude distintiva” da humanidade, enquanto a vida das emoções foi repudiada como “elemento de distração” que frustrava qualquer deliberação lúcida.

O problema, como alerta Eagleton (1993), é que nenhum regime político está seguro enquanto ignorar os dilemas da vida sensível de uma comunidade política. E a burguesia nascente, na Alemanha, na França e na Inglaterra, mostrava-se, em meados do século XVIII, rumo à fragmentação. Formava-se, de um lado, uma burguesia utilitarista e otimista que substituiria o absolutismo como classe dirigente e, de outro, uma burguesia mais às margens, melancólica e pessimista. Grosso modo, essa fragmentação decorria do encontro entre o projeto Iluminista (XVII - XIX) e a ascensão do Romantismo²¹ no final do século XVIII. Muitos pensadores, de forma problemática, retratam esse período por meio de uma oposição total entre o reino da razão dos esclarecidos e o primado da estética dos românticos. Como veremos logo a frente, este binário é problemático. Por ora, tomemos o caso alemão como exemplo para entender melhor que disputa de poder emergiu no contexto cultural quando o Romantismo foi de encontro à ordem racionalista vigente. Conforme relata Benjamin (1986, p. 42),

[...] a debilidade fatal desse movimento revolucionário especificamente alemão não permitiu que ele se conciliasse com as primeiras palavras de ordem da emancipação burguesa, ou seja do Iluminismo ou da Ilustração (*Aufklärung*). A massa burguesa, os “esclarecidos” pela filosofia das Luzes, permaneciam irremediavelmente divorciados de sua vanguarda. Os revolucionários alemães não eram esclarecidos, os ilustrados alemães não eram revolucionários. Os primeiros agrupavam suas ideias em torno de uma revelação, da linguagem, da sociedade; os outros, em torno de uma doutrina da razão e do Estado.

A diferença entre esses projetos fica evidente na recepção da Revolução Francesa pelos românticos alemães: no começo, exageradamente entusiasmados, e mais tarde, com o apogeu do terror, excessivamente condenatórios (Kruse, 1992).

²¹ Em termos gerais, o Romantismo europeu é uma reação a um momento de perturbadoras incertezas na vida política, social e econômica do continente. Na França, o contexto era a revolução de 1789, seguida das Guerras Napoleônicas; Na Grã-Bretanha, o momento era de profundas rupturas econômicas e sociais devido à Revolução Industrial; e na Alemanha, criava-se uma revolução cultural na qual o legado seria uma linguagem política e filosófica de grande impacto no Ocidente. Porém, tudo isso não chegou a formar “nenhuma doutrina política ou social específica”, mas sim um “estado de espírito”, “atmosfera” ou “sensibilidade” (Artz, 1934, p. 55). É nesse sentido que Isaiah Berlin (1999, p. 1) diz ser uma “armadilha” qualquer tentativa de tentar definir o Romantismo.

O Romantismo foi a linguagem das revoluções, uma literatura de tipo emocional, mística, de forte inspiração subjetiva e crítica ao objetivismo racionalista (Carpeaux, 2008). De outro modo, uma mobilização de literatos profissionais excluídos da sociedade burguesa que não enxergava neles utilidade alguma. Estes, então, aceitaram a separação kantiana entre a realidade numênica e a experiência fenomenal. Enquanto a Revolução Francesa paria uma sociedade mecanicista, os jovens românticos alemães ensaiavam uma alternativa, uma contrarrevolução.

A defesa da cultura alemã contra os princípios do iluminismo francês foi idealizada, segundo Shilliam (2009, p. 92), em termos de uma “revolução da sensualidade experiencial”. Contudo, vale esclarecer que os românticos não rejeitaram totalmente a razão. A questão, *prima facie*, era questionar os limites da razão, não descartar seu potencial crítico. Isto é importante porque é comum que o primado da estética romântica e seu conjunto de capacidades afeto-imaginativas seja representado como o substituto do projeto iluminista (Gorodeisky, 2016). Em outras palavras, uma leitura reducionista em que a soberania da arte substituiria o reino da razão.

Frederick Beiser (2003), um dos maiores especialistas sobre o romantismo alemão, aponta ao menos três interpretações problemáticas comumente utilizadas para indicar uma ruptura dos românticos com o iluminismo. A primeira trata de uma substituição simplista da razão pela estética. Leitura estanque na qual a autoridade da razão perdeu espaço para a arte, que a partir de suas intuições e sentimentos tornou-se capaz de transcender qualquer conceitualização, julgamento e raciocínio. Logo, o romantismo teve sua imagem associada ao antirracional.

Em segundo lugar, o ideal de comunidade ganhou primazia sobre o individualismo iluminista. Assim, o indivíduo deveria subordinar-se ao tipo ideal comunitário. Tal leitura argumenta que os românticos acreditavam que seria a vida em comunidade, e não mais o Estado projetado pelos iluministas, que garantiria proteção e felicidade aos seus indivíduos. Terceiro, a leitura que trata o Romantismo como uma ideologia essencialmente conservadora. Essa narrativa trata, perigosamente, o Romantismo como um movimento unitário, em completo divórcio com os ideais liberais do Iluminismo. Por vezes, utiliza-se a conversão de teóricos românticos, como Friedrich Schlegel, Adam Müller e Zacharias Werner, ao catolicismo romano, para alegar que o Romantismo era contrário à separação entre Estado e Igreja, por exemplo.

Estas três imagens, portanto, costuram um binarismo que coloca o racionalismo, o individualismo e o liberalismo do iluminismo de um lado, e o antirracionalismo, o comunitarismo e o conservadorismo dos românticos de outro. Contudo, Beiser (1992, p. 223), argumenta que os românticos “reconheceram o valor crítico da razão; mas eles nunca ignoraram suas consequências destrutivas”. Logo, em sua fase inicial (1797-1800), o romantismo tentou ser um meio-termo entre o liberalismo e o conservadorismo. Rechaçavam a liberdade individualista que estava destruindo todos os laços sociais, mas também negavam qualquer ênfase na construção de uma comunidade que buscasse suprimir toda a liberdade individual.

Neste sentido, Beiser (2003), considera estas simplificações profundamente enganadoras. Com rigor, o Romantismo foi um movimento proteico, passando por várias fases e transformações, o que torna a relação entre o Iluminismo e o Romantismo ambivalente e complexa. Logo, é perigoso julgar todo o Romantismo com base em seus momentos mais radicais: “Se os românticos eram os críticos dos *Aufklärung*, eles também eram seus discípulos. O problema é determinar, para cada período, em que aspectos os românticos aceitaram e rejeitaram o *Aufklärung*” (p. 44).

Feita esta digressão, foquemos na primazia da estética dentro do movimento Romântico. Para ficar no caso alemão, a terra da estética *par excellence*, podemos perceber o quanto esta nova linguagem buscou compreender aquilo que a razão não alcançava. Eagleton (1993, p. 19), nos fala da estética como uma forma híbrida de cognição, ou seja, uma “prótese da razão, estendendo a racionalidade reificada do Iluminismo a regiões vitais, que, de outro modo, ficariam fora de seu alcance”. Esta ideia, da estética como extensão do princípio da realidade, encontra-se na base da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant. Assim explica Rafael Cordeiro Silva:

A dimensão estética tem, para Kant, um caráter cognitivo, pois a estética promove a união dos sentidos e do intelecto. A faculdade responsável pela mediação entre ambos é a imaginação. Se o princípio da realidade se caracteriza pela separação entre razão e sensibilidade, a arte visa reconciliá-las, segundo a imagem de uma sociedade não repressiva. Assim, a razão torna-se sensual e a sensibilidade, racional (Silva, 2001, p. 318).

Este movimento foi fundamental para a revitalização da cultura alemã. Pintores, poetas, compositores e romancistas assumiram a vanguarda da reforma

cultural e educativa. Era a reversão da “infame doutrina de Platão” (Beiser, 2003, p. 48). Se na República platônica os artistas deveriam ser banidos, no Romantismo eles deveriam ser entronados. Mas, por que a linguagem estética expressa por meio da arte se tornou tão importante para os românticos?

Primeiro, é preciso dizer que muitos dos jovens românticos se desiludiram com os ideais da Revolução Francesa. Com exceção de A. W. Schlegel, a maioria dos jovens românticos acreditou nos ideais que ajudaram a derrubar o sistema de opressão e injustiça do absolutismo. Foi apenas a partir de 1798 que nomes como Novalis, Schelling e Schleiermacher se tornaram críticos do egoísmo, do materialismo e do utilitarismo da sociedade civil oriunda da Revolução Francesa. Logo, a arte foi a principal ferramenta por meio da qual os românticos puderam se manifestar:

Desiludidos com a confiança de seus antecessores na razão, alguns românticos tentaram escapar do mundo sufocante das leis científicas, criando espaço para autoexpressão e imaginação. O foco mudou do domínio do objetivo para o subjetivo, para o inconsciente e o místico, da razão para a emoção, a paixão e a espontaneidade. A verdade não está mais na ciência, mas na estética, compreendendo não apenas arte, música ou literatura, mas todos os aspectos da sensação e cognição humanas. (Bleiker, 2009, p. 75).

Isto nos leva ao segundo ponto: a estética como elemento de coesão social. Eagleton (1993), por exemplo, inspira-se na obra de Rousseau para situar a estética como elo entre o geral e o particular. Uma fusão por meio da qual o cidadão renegaria seu particularismo egoísta em nome de uma vontade geral, desde que isso não oferecesse risco a sua especificidade singular. “Se o estético intervém aqui, é como um sonho de reconciliação dos indivíduos tecidos em íntima unidade sem nenhum prejuízo para sua especificidade; de uma totalidade abstrata integrada a toda a realidade de carne e osso do ser individual (Eagleton, 1993, p. 26).

Foi assim que o primado da estética se espalhou, como discurso sobre a beleza e a arte e como esperança de coesão daquelas camadas que buscavam entender seu lugar nas sociedades alemã, francesa e inglesa. Daí que os românticos passaram a expressar suas posições e indignações políticas por meio de uma remodelagem das atividades epistemológicas, metafísicas, éticas, políticas, sociais e científicas. Em outras palavras, houve uma estetização das formas culturais e de produção de conhecimento. Mas, definitivamente, os românticos não tentaram

substituir o real, a ciência e a filosofia pela estética; o compromisso era estimular todos os seres humanos a alterarem o padrão de suas vidas comuns e continuarem a fazer ciência e filosofia, só que agora, a partir de uma nova linguagem (Gorodeisky, 2016).

A fé do romantismo nas capacidades imaginativas e emotivas oriundas da arte, bem como, seu ceticismo com princípios absolutos e sistemas filosóficos fechados, não representam uma ruptura total com o Iluminismo, nem mesmo um rechaço completo à razão, como apontam alguns pensadores pós-modernos. Para evitar anacronismos, devemos assumir que os românticos são nossos contemporâneos em alguns aspectos, mas não em todos (Beiser, 2003). O Romantismo, e conseqüentemente a estética, representam uma “revolução imaginativa” ainda incompleta (Frye, 1968, p. 15), que de acordo com Isaiah Berlin (1999, p. xiii) é “a mais profunda e duradoura de todas as mudanças na vida do Ocidente”.

Portanto, o espírito ou a atitude intelectual do Romantismo atravessou as mais variadas expressões artísticas: poesia, pintura, música, arquitetura, historiografia e crítica literária. Mas aqui interessa resumir que, apesar das profundas raízes culturais, entre 1800 e 1850, o Romantismo prestou-se a um papel político mais explícito. Para John Morrow (2011), os artistas românticos desse período manifestavam três preocupações: (i) realçar a importância epistemológica e moral do sentimento e da imaginação; (ii) desenvolver uma noção distinta do indivíduo; e (iii) enfatizar um ideal de comunidade.

Segundo Andrew Linklater (2007, p. 21), essas transformações atravessaram as Relações Internacionais: “o impacto do romantismo foi transformar a base sobre a qual as teorias tradicionais das relações internacionais se apoiavam”. Mas, entre a razão iluminista e a estética romântica, o que seria incorporado e o que seria excluído dos ideais de vanguarda, no prelúdio da I GM? E como, ao final da guerra, a nascente disciplina de RI lidaria com a estética e a vida sensível que se alastra pelo mundo?

3.2.

Máquina, velocidade e violência: A estética do Futurismo

A máquina tornou-se mais do que um mero complemento da vida. É realmente parte da vida humana – talvez a própria alma.

- Francis Picabia²²

Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora.

- Octavio Paz²³

O Romantismo durou até 1848, quando a nascente vanguarda proletária e os intelectuais românticos (desiludidos, conformados ou exilados) foram sufocados pela aliança entre a aristocracia latifundiária, a Igreja e a grande burguesia. Mas a partir da segunda metade do século XIX, o espólio romântico foi herdado pelas vanguardas artísticas. Em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, Octavio Paz (1984), nota as semelhanças existentes entre os ideais românticos e as manifestações vanguardistas: eram juvenis, rebeldes, avessos à tirania da razão, passionais e visionários. “A mais notável das semelhanças entre o romantismo e a vanguarda, a semelhança central, é a pretensão de unir vida e arte” (p. 134). O Expressionismo alemão²⁴, com o *Die Brück* de Dresden e o *Der Blaue Reiter* de Munique, foi o primeiro a não deixar morrer a relação entre vida e arte. Depois vieram os futuristas italianos e russos. Os cubistas. E quanto ao Dadá e ao Surrealismo, esses, sim, foram ultrarromânticos.

Destas vanguardas somente uma celebrou a guerra: o Futurismo. Na Itália, os futuristas não queriam unir vida e arte, mas sim arte e violência. Herdaram do Romantismo a passionalidade e politizaram a estética. Mas a violência com a qual mobilizaram tais conceitos, não herdaram de ninguém, era algo próprio desta vanguarda e até então inédito. Ninguém havia gritado aos quatro ventos o quanto a guerra era bela. Os Futuristas italianos berravam! Não havia nas manifestações artísticas futuristas, uma crítica ao contexto de aceleração e mecanização da vida.

²² Citado em *Italian Futurism and the Machine* (2019, p. 1) de Katia Pizi.

²³ Citado em *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda* (1984, p. 23).

²⁴ *Die Brück* (A Ponte) e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), foram os dois principais grupos do Expressionismo alemão no começo do século XX.

Marinetti e os seus, não se importavam com o sujeito melancólico e atordoado em meio à fumaça, à fuligem e às ruínas do dito progresso da Revolução Industrial. A máquina, a velocidade, a técnica, eram elementos da sua rebelião estética. Como sintetiza Salaris (2014, p. 22), “o futurismo surgiu no contexto de profundas convulsões econômicas, sociais e culturais que marcaram o advento da sociedade moderna, industrializada e urbanizada”.

Tudo começou na Itália²⁵, onde em 5 de fevereiro de 1909 foi publicado em *La gazzetta dell'Emilia* e reproduzido, duas semanas depois, no jornal francês *Le Figaro*, o Manifesto Futurista. O texto era assinado por Filippo Tommaso Marinetti, advogado de formação com forte influência no anarquismo de Mikhail Bakunin e no sindicalismo de Georges Sorel. As primeiras linhas do manifesto estavam endereçadas às massas recém proletarizadas. Chamava-as a fazer parte de uma nova sensibilidade estética encorajada a destruir os velhos paradigmas do passado e construir um novo mundo.

Os meios para fazê-lo recorriam à violência explícita, algo até então inédito entre os movimentos de vanguarda. Não se havia visto no expressionismo alemão, nem se veria mais tarde no cubismo, no dadaísmo ou no surrealismo, tamanha devoção à guerra, à máquina e à velocidade. Há linhas, no manifesto de 1909, que expressam com clareza aterradora o espírito apocalíptico do Futurismo: “Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher” (Marinetti, 2009a, p. 51).

Não haveria futuro sem destruição do passado. Em um artigo chamado *Guerra sola igiene del mondo* (1915), se celebrava as locomotivas, os túneis, os torpedeiros e os monoplanos: “Estamos criando uma nova estética de velocidade. Destruímos virtualmente a noção de espaço e reduzimos grandemente a de tempo” (Marinetti, 1915, p. 250). De todas as propostas de ruptura com a arte do passado,

²⁵ Para os propósitos desta tese, basta-me tomar como exemplo a versão italiana do futurismo. Não discorrerei sobre a versão russa, pois suas raízes são complexas e fragmentadas em comparação aos seus homólogos italianos. Como dizia Maiakovski, o único momento em que o futurismo russo esteve unido e bem definido foi durante a Revolução de 1917. Mas o mesmo ano da sua união, foi também o começo do seu fim. Como são os vencedores que contam a história, León Trotsky (2007) fez questão de traçar as linhas que separavam o projeto egocêntrico e individualista do futurismo russo e o projeto proletariado. Logo, o futurismo, que nasceu nos meandros da arte burguesa, foi pouco a pouco rejeitado pelos círculos oficiais dos Bolcheviques. O que sobrou da estética futurista russa mesclou-se como o suprematismo e o com construtivismo até todos serem enterrados juntos pelo Realismo socialista em 1934. Este percurso está brilhantemente sintetizado em *Russian Futurism: a history* de Vladimir Markov (1968).

o Futurismo foi a mais cruel. “Nada do passado”, dizia Marinetti. Toda a cultura retrógrada, museus, bibliotecas, academia, deveriam desaparecer: “pretendemos libertar esta nação do câncer fétido de professores, arqueólogos, guias turísticos e antiquários” (Marinetti, 2009a, p. 52).

O Futurismo também tratou da inseparabilidade entre arte e guerra. Para Marinetti (2009a, p. 53) “A arte, de fato, não pode ser nada senão violência, crueldade e injustiça”. A guerra era a energia criativa do novo mundo, o artista, um soldado destemido, rebelde e seduzido pelo perigo. É diante do rompimento dessa fronteira que Benjamin (2012, p. 123) anunciou a máxima: “Faça-se arte, pereça o mundo”. O novo mundo, um “hino à modernidade”, nas palavras de Bifo Berardi (2011, p. 14), nascia da fusão entre carne e máquina, do culto à guerra e sua essência: a “velocidade” (Virilio, 2006, p. 84). Devoção à máquina e à velocidade eram elementos centrais do ideário futurista.

Em *La nuova religione-morale della velocità*, Marinetti (1916), declara que a nova beleza do mundo é “a beleza da velocidade”, que se manifesta na terra e no ar. Marinetti baseou-se nas pseudociências ocultistas e esotéricas para declarar que a velocidade era “a síntese intuitiva de todas as forças em movimento”. Portanto, a velocidade que reduziria a distância entre o tempo e o espaço, livraria o homem da “lentidão perniciosa” e da “impureza” do repouso. Os pintores futuristas dedicaram muitas de suas obras à velocidade das novas máquinas que habitavam o mundo, desde os automóveis, até os aviões.



Figura 5: Velocidade de um automóvel | Giacomo Balla (1913).
 Fonte: Mart, Museum of modern and contemporary art of Trento and Rovereto.

A velocidade, a energia e a paixão pelo dinamismo ganharam corpo com a máquina. Seja na forma de um trem, de um automóvel ou de um avião, era a máquina o corpo capaz de aglutinar força mecânica, agência, mobilidade e, portanto, capacidade de alterar a realidade. A guerra, por óbvio, foi o campo em que toda a energia futurista ganhou vazão. Antes mesmo do início da I GM, Marinetti havia estado em Trípoli, como correspondente de guerra, durante as batalhas turco-italianas de 1912. Em carta ao poeta Aldo Palazzeschi, Marinetti descreveu tal experiência como “o mais belo espetáculo estético da minha vida” (Berghaus, 2006, p. 220). Com esse espírito, Marinetti e outros futuristas, como Umberto Boccioni e Luigi Russo, foram à frente do batalhão na I GM.

Em *Italian Futurism and the Machine*, Katia Pizzi (2019), mostra como o fetichismo tecno-cultural dos futuristas se materializou nos campos de batalha. Foi o momento apoteótico em que humano e máquina se fundiram, dando vida a toda a tecnologia de destruição disponível: “Marinetti considerou a guerra como uma arena energizada, onde soldados humanos e máquinas de guerra se fundem, inclusive eroticamente” (p. 55). Segundo Armitage (2013, pp. 90-91), o Futurismo nascia como a ideologia normativa do nascente capitalismo tecno-militarizado:

Esta combinação preocupante de teoria estética avançada e política reacionária situa o futurismo como paradigmático das profundas contradições da modernidade tecnológica do século XX: é utópico e niilista, emancipatório e uma força de dominação, criativamente pós-humanista e brutalmente assassina. Qualquer celebração da tecnologia após o futurismo permanece em sua sombra perturbadora; qualquer consideração sobre tecnologia e política deve abordar suas implicações.

A máquina como objeto em movimento no campo de batalha deixou um forte legado ao fim da I GM. Segundo Pizzi (2019, p. 2) “as máquinas se alojaram no cerne da crença futurista em uma arte totalitária e utilitária [e]... tornaram-se a própria sintaxe e arquitetura da estética e ideologia futuristas”. Contudo, esse período também marcou uma fragmentação no Futurista italiano, que se tornou uma “constelação de identidades específicas e independentes” (p. 9). Em carta a Trotsky, respondendo sobre a situação do movimento na Itália, Gramsci declarou: “Pode-se dizer que, depois da conclusão da paz, o movimento futurista perdeu completamente seu caráter e dissolveu-se em diversas correntes, formadas no transcurso da guerra e em consequência dela” (Trotsky, 2007, p. 122).

Marinetti ainda tentou internacionalizar o movimento, tornando-o casa de artistas espalhados pelo mundo, no que ele chamou de “Futurismo global” (Pizzi, 2019, p. 50). Assim, ele reorientou as operações futuristas na França, na Europa Central e no Leste Europeu e viajou para Rússia, Brasil, Argentina e Etiópia para tentar reagrupar artistas aspirantes ao futurismo que haviam sido rejeitados antes da guerra. Contudo, internamente, o futurismo italiano havia se dispersado e não gravitava mais ao redor de Marinetti. Muitos artistas reforçaram a agenda mecanicista do futurismo, por meio da relação homem-máquina e contribuíram para moldar o projeto fascista de modernidade cultural. Na busca por construir um conjunto de mitos, retóricas e símbolos, o fascismo abraçou todos os movimentos artísticos que pudessem auxiliar na criação de uma estética totalitária. Um desses movimentos colocou o avião, a máquina do regime fascista, no centro da sua produção estética.

3.2.1. Aerofuturismo, Aeropintura e Aerofascismo

*A velocidade destrói a lei da gravidade,
torna os valores do tempo e do espaço
subjetivos e, portanto, escravos.*

- F. T. Marinetti²⁶

O Futurismo italiano estetizou a vida maquínica da modernidade. E fez isso, em especial, com a máquina mais ilustre dos primeiros anos do século XX: o avião. É pena que não foi somente do progresso. O avião, durante e após a I GM, tornou-se, na Itália, o símbolo do poder fascista. Os artistas do Futurismo fragmentado, não se opuseram ao uso político de sua estética. Ao contrário, fizeram gosto de nomear de *Aerofuturismo*, a vertente artística dedicada a capturar a euforia pública diante dos pássaros metálicos dançando em meio às nuvens. Essa história sobre como a humanidade conseguiu criar máquinas mais pesadas que o ar, estando elas tripuladas ou não, está melhor contada no capítulo terceiro. Lá realizo uma genealogia sobre como essa fixação culminaria na guerra de *drones* liderada pela CIA. Aqui, meu objetivo será mostrar a relação entre estética e política explorada pelo fascismo pós-1919.

Durante as três primeiras décadas do século XX, havia uma euforia pública em relação às máquinas voadoras. Paris vivia em *frisson* com as experiências de Santos Dumont, ele que desde jovem buscou tornar real as fantasias maquínicas dos romances de Jules Verne. Também os Irmãos Wright, usavam toda a inventividade para criar a máquina que fosse capaz de submeter a gravidade. Eram tempos de Aeromania, que segundo Pizzi (2019), começaram a inundar a prosa, a poesia e a pintura. Em 1910, Francesco Ballilla Pratella escreveu o Manifesto da Música Futurista, e mais tarde, compôs *L'aviatore Dro* (1920), única ópera lírica da vanguarda dedicada à aviação. Luigi Russolo foi o responsável por retratar a música futurista, e os sons emitidos pelas máquinas da sociedade moderna, na pintura.

Na França, Saint-Exupéry deu início a uma vida de romances dedicados ao tema da aviação. Começou com *L'Aviateur* (1926) e chegou ao apogeu com *Le Petit Prince* (1943), sua *Magnum Opus*. O sucesso do seu romance *Vol de nuit* (1931),

²⁶ Citado em *La Nuova religione-morale della Velocita* (1916, p. 83).

foi adaptado ao cinema de Hollywood com Clark Gable no papel principal. E quanto ao cinema, não poderia ser diferente: o filme a ganhar a primeira edição do Oscar, em 1929, chamava-se *Wings*, uma trama envolvendo batalhas aéreas e um triângulo amoroso.

Havia muito capital político em tudo que envolvesse o avião e sua capacidade de estar acima, ver de cima. As acrobacias das máquinas voadoras em meio às nuvens, povoavam o imaginário público e Benito Mussolini não perdeu a oportunidade de ligar a estética do voo ao futuro na Itália como nação. Não demorou para que *Il Duce* utilizasse todo o poder fascista e tornasse a Itália a segunda maior potência aérea do mundo, atrás apenas da Grã-Bretanha. Em 1923, Mussolini criou a *Regia Aeronautica*, uma fusão envolvendo Exército e Marinha com a aviação militar, civil e colonial. A nova nação e o novo homem a habitá-la nasceu da fusão entre fascismo e aviação. *Volare!* Esta era a palavra que conduziria a nova Itália rumo a um futuro de imortalidade, guiada pelo aviador. Como explicou Guido Mattioli em *Mussolini Aviator*,

Nenhuma máquina requer tanta concentração da mente humana, tanta força de vontade humana quanto a máquina voadora. O piloto realmente sabe o que significa governar. Portanto, parece haver uma afinidade espiritual interna necessária entre a aviação e o fascismo. Todo aviador é um fascista nato (Mattioli, 1936 *apud* Esposito, 2015, p. 3).



Figura 6: *Aeroritratto di Mussolini aviatore*
Fonte: Alfredo Ambrosi (1930). Domínio público.

O clima de euforia com as máquinas voadoras ganhou força com o empenho dos artistas futuristas para dar à máquina-símbolo do fascismo, os traços estéticos que lhe faltavam. Em 1928, foi publicado o *Manifesto dell'Aeropittura futurista* assinado por Giccommo Balla, Benedetta Capra, Fortunato Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato. O documento manifestava todo o entusiasmo futurista pelo voo, pelo dinamismo e pela velocidade.



Figura 7: Voando sobre o Coliseu em espiral, Tato (1930)
Fonte: Solomon R. Guggenheim Museum²⁷ (2014).

Além disso, lançaram-se as bases de novas práticas: *aeropittura*, *aeroscultura*, *aeropoesia* e *aerodanza*. Essas variantes foram criadas devido ao significado que o avião havia alcançado no imaginário futurista. Não se tratava somente de uma maravilha tecnológica provida pela ciência, mas sim, de uma ligação mítica, espiritual, paranormal, entre homem e máquina. A identidade estética futurista, pode-se dizer, serviu à aliança entre fascismo e Igreja Católica. A síntese desse movimento, foi uma espécie de verticalidade pictórica que expressa a conexão entre máquina e espiritualidade. Como escreveu Prampolini: “o avião não é simplesmente uma máquina para nós futuristas; é antes um produto divino da civilização mecânica. Como tal, transcende o real para se tornar um mito”

²⁷Acessado em: [<https://www.guggenheim.org/audio/track/tato-guglielmo-sansoni-flying-over-the-coliseum-in-a-spiral-1930>].

(Prampolini *apud* Pizzi, 2019, p. 2020). Sobre essa relação, Pizzi (2019, p. 220) completa:

As trajetórias futuristas não eram mais traçadas sobre uma linha horizontal, mas, sim, vertical, por meio de novas lógicas visuais oblíquas e vertiginosas que estabeleciam uma conexão entre a terra e o céu. O céu e a máquina engajados em uma nova síntese. Des-historicizada, não mais um instrumento volumoso e desajeitado de opressão utilitária ou emancipação coletiva, a máquina se transformou em uma construção leve e aérea, suspensa no ar, livre da gravidade da Terra.

A representação verticalizada do mundo, surgiu como forma de codificar a Aeropintura e dar-lhe uma perspectiva inovadora: o campo de visão do avião em primeira pessoa. No *Manifesto dell'Aeropittura* (1929), os futuristas anunciaram a nova prática como um “observatório hipersensível”, uma “visão-sensação” capturada somente por quem sente a soma entre velocidade e movimentos rotativos em pleno ar. A mão e o olho do pintor se fundiram na Aeropintura, que segundo seus criadores, surgiu para “fixar o imenso drama visionário e sensível do voo”. Um dos maiores expoentes da Aeropintura foi Tullio Crali. Desde que voou pela primeira vez, em 1929, suas obras ficaram fortemente marcadas pela sua experiência sensorial. Alguns segundos olhando fixamente para suas pinturas e quase conseguimos sentir a adrenalina da velocidade, a vertigem da altura e o ruído do avião.



Figura 8: *Incuneandosi nell'abitato*.
Fonte: Tullio Crali (1938).



Figura 9: *Prima che si apra il paracadute*.
Fonte: Tullio Crali (1939).

Em síntese, o Futurismo foi a vanguarda do começo do século XX que melhor conseguiu expressar a devoção humana diante das máquinas da modernidade. No romance, na pintura, na música ou na dança, a estética da velocidade, do dinamismo, da simultaneidade e dos corpos eletrificados permearam a vida cultural e política da Europa. A vida sensível que se formou a partir desse

contexto foi utilizada, em muitos sentidos, para mobilização das massas. O fascismo de Mussolini foi apenas um exemplo, mas é possível que outros regimes totalitários tenham utilizado a estética a serviço da guerra entre 1919 e 1939. É como a velha máxima de Benjamin (2012, p. 117): “Todos os esforços pela estetização da política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra”.

Diante disso, o próximo capítulo pretende passar do contexto político e cultural para o campo acadêmico, no qual se institucionalizou a disciplina de RI em 1919. Buscarei questionar como as RI lidaram com a questão da estetização da política. Em outras palavras, como uma disciplina vocacionada à paz lidou com a vida sensível da sociedade?

3.3.

O momento institucional: as RI e a marginalização da estética

Não são poucos os teóricos que consideram que a disciplina de Relações Internacionais, como um campo formal de estudos, surgiu em 1919. O movimento de institucionalização começou ainda em 1918, quando David Davies e suas irmãs, Gwendoline e Margaret, enviaram uma carta ao Conselho da *University College of Wales*, informando a intenção de doar £20,000 libras para que se estabelecesse, em Aberystwyth, uma cátedra em homenagem aos estudantes da universidade mortos em combate durante a I GM. Assim, a primeira cátedra de Política Internacional dedicada a estudar a diplomacia, o direito, a ética e a economia, nasceu levando o nome do presidente dos Estados Unidos, Woodrow Wilson. Meses mais tarde, em 25 de abril de 1919, a cátedra ampliou suas atividades e tornou-se o primeiro Departamento de Política Internacional da história.

Alfred Zimmern foi o primeiro catedrático de Política Internacional e Sydney Herbert o primeiro conferencista. No período entre guerras, a cátedra ainda foi ocupada por Charles Webster, Jerome Greene e Edward H. Carr, todos, como bem observa Booth (2019), partícipes da Conferência da Paz de Paris e da formação da Liga das Nações. David Davies viu na cátedra o instrumento intelectual ideal para apoiar as causas da Liga. Na concepção de Davies, as RI deveriam ajudar a resolver o problema da guerra sem aceitar a paz a qualquer preço: “A paz a qualquer preço geralmente significa guerra a longo prazo” (Davies, 1930, p. 8 *apud* Bain, 2019, p. 133). O forte apelo liberal internacionalista de Davies se materializava no

projeto de criação de uma Força Policial Internacional para fazer cumprir as decisões da Liga e retaliar inimigos em casos claros de agressão.

O braço armado da Liga teria, segundo Davies explicou em *The Problem of the Twentieth Century* (1930), cinco comandos, cada um liderado pelas melhores valências de cada potência. A França encabeçaria o Alto Comando, responsável pelas tropas terrestres; o Comando Naval seria de responsabilidade dos britânicos; o Comando Aéreo, seria coordenado pela Itália; o Comando de Artilharia, pela Alemanha; e, por fim, o Japão, o Comando Químico, responsável por gases venenosos. As ideias de Davies, contudo, não foram recebidas com entusiasmo pelos titulares da cátedra Woodrow Wilson. Com exceção de Charles Webster, nem o banqueiro Jerome Greene e, muito menos, Edward H. Carr. Com isso, o período que Booth (2017, p. 26) chamou de “momento institucional” das RI, visto por Carr como os vinte anos de crise, ficou contaminado por uma irônica disputa política, conforme relata Brian Porter (2002, p. 77):

É uma grande ironia na história das relações internacionais que David Davies, um de seus primeiros e mais generosos benfeitores, e E. H. Carr, autor de um dos clássicos da disciplina, fossem tão opostos entre si ... No final, porém, cada homem trabalhou sob uma grande ilusão: o galês de que a paz poderia ser imposta ao mundo pela força; e o inglês que a economia planificada, desenvolvida no rescaldo da Revolução Russa, representava o futuro. Grandes crentes na ideia de progresso, cada um desses dois eminentes vitorianos tardios gastou uma fortuna, no primeiro caso, e anos de trabalho, no outro, para justificar e fundamentar sua própria visão do mundo.

A disciplina, que nasceu em 1919 como um projeto intelectual ambicioso e inédito, não demorou a mostrar que lidaria com as questões de guerra e paz na política internacional embasada por ideias tão antigas quanto aquelas encontradas séculos antes na Paz de Vestfália ou na Revolução Francesa. No Departamento de Política Internacional as questões centrais eram ordem, controle, contenção, soberania, poder, liberdade, etc. Muitas questões que atravessavam a política internacional foram deixadas de fora da agenda formativa das RI. A estética e todo território da vida sensível foram sumariamente marginalizadas no mercado de ideias que se organizava em Aberystwyth. Alguns podem argumentar o quão fácil é olhar com mais de um século de distância e argumentar que não foi dada a devida atenção à estética nas décadas iniciais da disciplina.

A estes, eu diria que talvez seja mais difícil analisar essa ausência hoje, passados mais de cem anos, do que no calor dos acontecimentos que, desde o século XIX, mostravam-se profundamente afetados pelas questões estéticas, emocionais e afetivas subjacentes à formação cultural de identidades coletivas. O melhor exemplo, aqui, é o nacionalismo. Segundo Walker (2013, p. 29), a emergência do nacionalismo é “a expressão mais contundente de solidariedades coletivas”. Contudo, a agenda formativa das RI caiu, sem resistir, na armadilha moderna dos campos de separações espaciais: relegou a vida sensível dos cidadãos à perspectiva privada e particularista, ao passo que concebeu a si mesma como uma disciplina preocupada com “futuros alternativos” para a humanidade (Booth, 2017, p. 32).

Daquelas tensões entre a razão iluminista e a estética romântica (discutidas em 3.1), parece claro que as RI se legitimaram como disciplina enquanto rezavam a cartilha iluminista da razão, do progresso e do triunfo tecnológico. Sob tais parâmetros, torna-se ingênuo ler o período entre guerras como testemunha de um grande debate entre idealistas utópicos e realistas. Ambas as correntes (com escusas pelas simplificações) são herdeiras do Iluminismo. É um erro afirmar a existência de uma completa oposição entre idealistas e realistas, assim como, também o é retratar as tensões entre iluministas e românticos de forma cartesiana. Williams (2013), defende um ponto com o qual concordo enfaticamente: o realismo iluminista não procurou destruir o projeto liberal internacionalista, mas salvá-lo.

O problema é que essa síntese liberal-realista marginalizou diversos aspectos importantes da vida sensível dos cidadãos. Em seu período formativo, a disciplina assoberbou-se ao oferecer explicações universais de progresso, enquanto marginalizou sistematicamente o velho compromisso estético dos românticos de “desafiar e afirmar as narrativas mais influentes em relação a de onde viemos, para onde vamos e, em consequência, quem de fato “nós” somos” (Walker, 2013, p. 30). Mas por quais motivos a estética foi marginalizada durante o momento institucional das RI? A resposta começa a se desenhar quando se constata o posicionamento a-histórico e a-sociológico (Bigo e Walker, 2007), presentes na construção do campo. É bom lembrar que as RI são contemporâneas do empirismo radical do Círculo de Viena (1920), que até a década de 1960 vociferou que nada no mundo poderia ser conhecido, se não por meio dos padrões estabelecidos pela ciência:

Assim, as declarações só eram cognitivamente significativas se pudessem ser falsificadas ou verificadas pela experiência. As declarações *morais* e *estéticas* eram vistas, portanto, como cognitivamente sem sentido, uma vez que, em princípio, não podiam ser verificadas ou falsificadas pela experiência (Smith, 1996, p. 14, grifo meu).

O neo-positivismo do Círculo de Viena era radicalmente a-histórico e tal posição foi espelhada pelas RI. Até mesmo aqueles que fizeram carreira na disciplina de história, como Carr, afirmavam que o historiador não pertence ao passado, mas ao presente. Em *What is History?* Carr (1987, p. 25) justifica: “Amar o passado pode facilmente ser uma expressão do romantismo nostálgico dos velhos e das velhas sociedades, um sintoma de perda de fé e interesse pelo presente ou pelo futuro”. Buzan & Lawson (2015, p. 61), fazem uma pergunta em relação ao papel da história na compreensão das transformações globais, que eu gostaria de ampliar para chegar a outro ponto. Questionam eles: “Por que as RI negligenciaram o século XIX e por que isso é um problema?”

Minha versão dessa mesma pergunta é: por que as RI marginalizaram a estética, as emoções, os sentimentos e os afetos que mobilizavam a vida sensível das comunidades políticas e por que isso é um problema? O primeiro ponto que deve ser esclarecido: marginalizar significa dizer que estas questões não ocupavam o centro na agenda formativa do entre guerras. Logo, essas questões permeavam a formação da disciplina. Poucos fenômenos são mais emocionais que a guerra, a grande preocupação do período. E das emoções presentes antes, durante e depois da guerra, nenhuma é mais forte que o medo. O medo está presente ainda hoje como uma das principais emoções a influenciar o comportamento humano na busca por soluções coletivas para a segurança internacional (Hutchison & Bleiker, 2014). O problema aqui, em comparação a outros conceitos como ordem e poder, é que raramente as RI discutem emoções como um conceito, teoria ou método (Ling, 2014).

O mesmo ocorreu com o poder da estética e das imagens na comunicação entre política e cultura de massa. A estética estava no passado e no presente. O posicionamento a-histórico dos teóricos do entre guerras não permitiu a compreensão de uma lição fundamental do passado: tentar expulsar ou marginalizar a estética, ou as emoções da vida sensível dos cidadãos de uma comunidade política, não havia sido capaz de evitar a guerra e construir relações mais justas entre as

nações. Da Paz de Vestfália à Revolução Francesa, e daí até 1919, passou tempo suficiente para perceber que o circuito estético, recheado de emoções e afetos, são tão importantes na organização política quanto as leis dos contratos sociais.

Contudo, mesmo diante da posição a-histórica do campo, a estética era algo que estava presente como uma política do *aqui* e do *agora* em 1919. Não seria exagero dizer que a política estava curto-circuitada por uma energia que agitava os nervos de todo território sensível das sociedades. Em 3.2 dei o exemplo da estética futurista na Itália, mas emoções, afetos e desejos estiveram presentes de maneira marcante no futurismo e no construtivismo russo, no cubismo de Picasso, no surrealismo e no dadaísmo. Em *Deleuze & Fascism: Security: War: Aesthetics*, Evans & Reid (2013), mergulham no Anti-Édipo para perturbar certo imaginário liberal sobre o fascismo como uma simples ideologia perpetrada por uma elite perversa contra uma massa inconsciente e subjugada. O fascismo não foi uma aberração da modernidade ou um erro histórico, foi uma expressão do desejo das massas, uma máquina desejanse, simultaneamente técnica e social.

Dito isto, deixe-me ir direto ao ponto: a disciplina de RI nasceu e se desenvolveu sem saber, ao certo, como lidar com a estética e com as emoções, afetos e desejos que agitavam a vida sensível dos sujeitos modernos. Sequer houve discussão para saber se tais questões poderiam ou não entrar no projeto de construção de um futuro livre do fardo da guerra. No afã de legitimar-se como ciência, a disciplina de RI expulsou, até quando foi possível, as questões subjetivas, metafísicas e estéticas, tidas como menores pelo liberal internacionalismo. É claro que nem todas as emoções foram jogadas fora. Tanto o projeto utópico de Davies, quanto o modelo realista de Carr, foi estetizado pelo medo. De resto, quanto mais próximo do reino da estética, mais longe deveria estar no reino da política entre as nações. Carr (2001, p.43), por exemplo, no momento de construção dos mecanismos de segurança coletiva da Liga, zombava dos “metafísicos de Genebra” e seus textos engenhosos que acreditavam haver algum vínculo entre palavras e coisas.

Esse expurgo da estética da construção inicial do campo responde à obstinação daquilo que Buzan e Lawson chamam de “disciplina presentista”. As RI nasceram com um olho bem aberto no presente e outro piscando para o futuro. Não houve resgate ou lição histórica aprendida. Gestou-se, em 1919, uma espécie de gabinete intelectual de crise, preocupado com a (des)ordem do grande sistema de

poder entre as nações. O foco era pôr ordem nas relações imperiais que fragilizavam a relação entre metrópole e colônia: “Nesse sentido, a disciplina de RI é filha do século XX. Cresceu sob circunstâncias tão extremas que a maior parte de sua atenção se concentrou em terrenos temporais e espaciais estreitos” (Buzan & Lawson, 2015, pp. 62-63).

Não quero supor que os pais fundadores da disciplina de RI fossem ignorantes quanto ao papel da estética na política internacional. O que quero dizer é que a estética foi marginalizada porque eles não conseguiram encontrar uma utilidade para essa categoria dentro do projeto de uma disciplina em vias de afirmar-se como científica. A razão, o controle das fronteiras e os tratados internacionais foram compreendidos como elementos suficientes para evitar a recorrência da guerra. Este movimento aconteceria, ainda, com muitas outras categorias políticas. Mas vale dizer que, inaugurou-se já por esse tempo, uma longa tendência das RI: bloquear o tráfego substancial de ideias que estão além do seu paroquialismo disciplinar. Buzan & Little (2001, p. 19), usam uma expressão que muito me agrada para descrever o isolamento das RI das outras ciências sociais e da história: as RI são como uma “membrana semipermeável” que filtra o que lhe é conveniente e desdenha daquilo que parece superficial. Foi assim que a estética circulou entre os supostos polos idealista e realista no entre guerra.

Além disso, a maneira como a disciplina lidou com estas questões pode ter dificultado a compreensão dos motivos que levariam a um novo conflito de dimensões globais. Para Carr, por exemplo, a I GM foi resultado do colapso da ordem liberal (econômica e política) do século XIX e o Tratado de Versalhes (1919) continuou insistindo neste projeto até o mundo cair novamente em desgraça com a invasão da Polônia pela Inglaterra em 1939. Porém, a II GM não foi somente produto dos desacordos diplomáticos da Liga das Nações. O nível ao qual o grupo de Davies e de Carr deu pouquíssima atenção foi o da vida cotidiana, justamente onde a estética melhor consegue se manifestar, em meio à vida sensível da comunidade política. Em *Eichmann em Jerusalém* (1999), Hanna Arendt mostra como o Holocausto foi realizado não por militares fanáticos, mas sim, por pessoas comuns que realizavam suas tarefas diárias.

Este nível, ao qual se deu pouquíssima atenção, foi objeto de escrutínio por teóricos de outras áreas, como em Carl Schmitt, jurista com larga influência no realismo de Hans Morgenthau. Enquanto Morgenthau e também Carr, prestaram

atenção nas fraquezas materiais da ordem liberal do século XIX, Carl Schmitt deu significativa atenção à estética como questão ideacional a ser compreendida e mobilizada politicamente. O controverso pensador da República de Weimar (1919-1933) foi uma das figuras mais decisivas na compreensão das questões estéticas do período. Contudo, a disciplina de RI demonstra mais interesse em sua distinção amigo/inimigo no conceito do político, do que a suas ideias influentes sobre estetização da política:

... poucos examinaram a importância das imagens e da estética no pensamento de Schmitt, temas que foram partes cruciais de suas ideias influentes. Eles fornecem insights importantes sobre as questões mais amplas da “estetização da política” nos períodos entre guerras e pós-guerras, onde as imagens foram associadas ao irracionalismo, violência, guerra e ascensão do fascismo (Williams, 2018, p. 881).

No próximo tópico, meu objetivo é buscar uma aproximação com o pensamento de Carl Schmitt, para compreender sua interpretação quanto a função da estética na política. Desse modo, poderemos observar que sua crítica à modernidade liberal não descarta por completo o valor da estética e das emoções no fortalecimento da soberania estatal. Schmitt, nesse sentido, encontrará na estética uma função mobilizadora, capaz de aglutinar as massas e construir uma vontade de agir coletiva.

3.4. Estética, emoção e mito no pensamento de Carl Schmitt

O século XVII foi o século da matemática, o XVIII das ciências físicas e o XIX da biologia. O nosso século XX é o século do medo.

- Albert Camus²⁸

Quero sugerir que a estética, ao confundir-se com a guerra, é o primeiro espectro da disciplina de RI. No ano em que foi lançada a primeira cátedra de RI na Universidade de Aberystwyth, Schmitt lançava na Alemanha *Political*

²⁸ Citado em *Ni Victimes, ni bourreaux* (1948, p. 1).

Romanticism ([1919], 2017), sua mais contundente crítica ao individualismo liberal e sua metafísica subjetiva incorporada pelo romantismo político. Schmitt enxergava nesse movimento a subversão da ordem e dos valores ideacionais capazes de sustentar um Estado soberano e independente. Nas suas palavras, o romantismo havia estetizado todas as esferas da cultura e da vida intelectual da Europa, a partir de um “ocasionalismo subjetivo” em que “o sujeito romântico trata o mundo como uma ocasião e uma oportunidade para sua produtividade romântica” (Schmitt, 2017, p. 17).

Em um período turbulento da vida política e social da Europa, Schmitt mostrava-se aficionado pela ideia de ordem, pois, como mostram Meierhenrich & Simons (2016, p. 38), havia uma constante preocupação com a forma pela qual a “modernidade estava esvaziando a alma do Estado”. Schmitt não estava preocupado em simplesmente descrever como ocorreu a “pura estetização” da política; seu compromisso era realizar uma análise política da estética, ou melhor, da “poetização” romântica como forma de encarar os conflitos. Ciência, religião, política e ética haviam sido reduzidas ao domínio do afeto: “Nesse caso, a atividade do sujeito consiste apenas da animação fantasiosa de seu afeto. O romântico reage apenas com seu afeto. Sua atividade é o eco afetivo de uma atividade que não é necessariamente sua” (Schmitt, 2017, p. 94).

Havia uma preocupação premente com a incapacidade do Estado liberal de se defender em caso de conflitos armados. Para Schmitt, o individualismo liberal era uma patologia que minava a capacidade do soberano de decidir sobre questões de guerra, bem como a vontade e a obrigação do indivíduo de obedecer a essas decisões. Em Schmitt (2003), uma soberania funcional é fundada no sistema de normas legais, em que o Estado se torna a única entidade capaz de regular excessos da anarquia interestatal, bem como de tomar a decisão pública e soberana de engajar-se na guerra. Esse é basicamente o princípio do *jus publicum Europaeum*, a unidade de espaço e lei do direito internacional, o *nomos* schmittiniano que contrasta tanto com o cosmos medieval quanto com o capitalismo liberal (Teschke, 2016). Portanto, na visão de Schmitt, a ordem liberal, ancorada no individualismo e no ocasionalismo subjetivo, carecia de capacidade para tomar decisão. Logo, o Estado tornar-se-ia presa fácil de inimigos internos e externos.

Ao analisar o *Leviatã* de Hobbes, Schmitt afirma que a organização do Estado moderno exige “uniformidade de vontade e uniformidade de espírito”. Mas,

quando diferentes espíritos se digladiam e sacodem a armadura soberana, logo a máquina e seu sistema quebram. Para Schmitt, o Leviatã como projeto institucional compromissado em criar e manter a ordem social sustentável falhou:

As instituições e conceitos do liberalismo, sobre os quais se apoiava o estado de direito positivista, tornaram-se armas e posições de poder nas mãos das forças mais iliberais. Desta forma, o pluralismo partidário perpetrou a destruição do estado usando métodos inerentes ao estado de direito liberal. O leviatã, no sentido de um mito do estado como a “grande máquina”, entrou em colapso quando uma distinção foi feita entre o estado e a liberdade individual. Isso aconteceu quando a organização da liberdade individual foi usada como facas por forças anti-individualistas para controlar o leviatã e dividir sua carne entre si. Assim, o deus mortal morreu pela segunda vez (Schmitt, p. 1996, p. 74).

Como destaca Williams (2018), a avaliação da crítica schmittiniana ao liberalismo nas RI é frequentemente centrada no seu ataque ao racionalismo e a redução da política ao simples interesse subjetivo dos indivíduos. Contudo, Schmitt realiza um escrutínio do romantismo para descobrir como formas de sentimento individual e experiências estéticas ajudaram a moldar a ideia do político. Assim, Schmitt começa assumindo que o romantismo despiu o racionalismo e mostrou muitas das suas fraquezas, como, por exemplo, sua incapacidade de compreender quão importante são os afetos e as emoções na política, ou o poder que as imagens e as experiências estéticas cumprem na solidariedade e na mobilização social. Contudo, tais virtudes não fizeram do romantismo uma antítese do racionalismo. Para Schmitt (2017), o romantismo é a imagem espelhada do racionalismo: no lugar da razão individual e do cálculo racional, entram em cena o afeto e a emoção, categorias igualmente individualistas baseadas em uma concepção subjetiva e relativista da realidade política. Logo, o romantismo não tem capacidade deliberativa de “tomar partido” ou “tomar decisão” (Schmitt, 2017, p. 124).

Em síntese, a redução do mundo à experiência estética é o que torna o romantismo incapaz de tomar decisões vinculantes. Para Schmitt, em qualquer romântico é possível encontrar uma autoconfiança anarquista e uma necessidade excessiva de sociabilidade. Todos são movidos por sentimentos “altruístas”, de “piedade” e “simpatia”, bem como, por um “esnobismo presunçoso”. Esse sentimentalismo romântico é a imagem negativa do racionalismo liberal, é apolítico e fraco:

Uma emoção que não transcende os limites do subjetivo não pode ser o fundamento de uma comunidade. A embriaguez da sociabilidade não é a base de uma associação duradoura. Ironia e intriga não são pontos de cristalização social; e nenhuma ordem social pode ser estabelecida com base na necessidade de não estar sozinho, mas sim de ser suspenso na dinâmica de uma conversa animada (Schmitt, 2017, p. 161).

A crítica estridente de Schmitt ao esteticismo romântico é parte nuclear da batalha pelo “reequilíbrio da ordem cultural”, pelo reestabelecimento do *ancien régime* e pela restituição da “hierarquia da esfera ideacional” (Meierhenrich & Simons, 2016, p. 41). Entretanto, engana-se quem pensa que para isso Schmitt rejeita a razão, marginaliza a estética e a imagem e despreza as emoções. Ao contrário, ele opera uma reconfiguração radical dessas categorias, como elas se relacionam umas com as outras e como todas atravessam ou devem atravessar a política. Para Williams (2018, p. 882), Schmitt tenta reduzir drasticamente a distância entre crença subjetiva e poder soberano, a fim de “mobilizar afetos e imagens em apoio a uma política mítica coletiva”. Ou seja, afeto, imagem e mito tornaram-se ferramentas para radicalizar a relação entre estética e política. Em especial, Schmitt opera uma reconfiguração da ideia de mito.

Schmitt (1996), identificou na teoria do Estado moderno de Hobbes uma fraqueza estrutural: a ausência de mito. Havia no Leviatã uma forma abstrata sem substância. Essa ausência era o mito, crucial à formação da vontade coletiva. A interpretação de Schmitt sobre a ideia de mito era distante da leitura romântica e muito próxima ao conceito ofertado por Georges Sorel (1999, p. 28) em que os mitos “não são descrições de coisas, mas expressões de uma vontade de agir”, ou seja, a antítese das utopias. É essa vontade coletiva que Schmitt (2017, p. 160), explora a partir da criação do mito como uma “energia política” com capacidade de unificação.

A emoção, por exemplo, havia de ser mobilizada para restaurar identidades e divisões acentuadas e não para exercícios subjetivos. O mito deveria ser um reino de convicção, de tomada de decisão, de inimizade e não um campo contemplativo de entretenimento. Schmitt reconfigurou a interpretação liberal sobre a estética para reordenar e reconstruir a ordem social que, em sua visão, os românticos haviam dilacerado, a partir de uma interpretação perniciosa da função da estética.

Portanto, o mito tornou-se uma categoria vital e instrumental para o projeto schmittiniano “isso porque a criação de um mito político ou histórico surge da atividade política, e o tecido das razões, que o mito também não pode abandonar, é a emanção de uma energia política. Um mito surge apenas na guerra real” (Schmitt, 2017, p. 160). Para Muller (1999, p. 75) “O mito, em sua qualidade irracional e indutora de ação, passou a ser o próprio antídoto para a conversa ‘eterna’ e indecisa dos românticos”. Se as imagens tinham capacidade afetiva de mobilizar massas, o mito poderia ser uma arma poderosa para a estratégia política de reestabelecimento da ordem e redução do subjetivismo romântico e da privatização da vida, inclusive, permitindo “controlar os novos meios de comunicação de massa, como transmissões de rádio e cinema” (Tralau 2011, p. 180).

No período entre guerras, portanto, estética e imagem estavam no centro de projetos políticos radicais e totalitários. Não demorou para que essas categorias fossem associadas às manifestações violentas, ao nazi-fascismo e ao começo da II GM. Imagens foram utilizadas, por exemplo, como tecnologia do projeto nazista de estetização da política. Como argumenta Williams (2018, p. 883) “A estética e a política estavam ligadas de maneiras específicas e desastrosamente destrutivas” no contexto intelectual, cultural e político em que nascia a disciplina de Relações Internacionais.

3.5 Estética e vingança total no alvorecer das RI

Enquanto os pais fundadores da disciplina, de Davies a Carr, estiveram preocupados, uns em salvar a ordem liberal via instituições, e outros em decretar seu colapso, formava-se às margens das sociedades derrotadas na I GM, uma reação vingativa. A mais cruel manifestação desse sentimento, estava, sem dúvidas, na ascensão do Terceiro Reich em 1933. Em *Mein Kampf*, Adolf Hitler dirigiu todo seu ódio e sede de vingança contra o Tratado de Versalhes:

Se a fúria dos aproveitadores internacionais em Versalhes se dirigia contra o antigo exército alemão é que este era o último reduto das nossas liberdades na luta contra o capitalismo internacional. Não fosse essa força ameaçadora, a Intenção de Versalhes se teria realizado muito antes. O que o povo alemão deve ao exército pode-se resumir nesta palavra: tudo (Hitler, 1998, p. 218).

O *Führer* viu no tratado de paz de 1919 a oportunidade para mobilizar uma guerra de vingança e restauração da honra germânica: “A opressão desmedida, o despudor das exigências feitas pelo inimigo ofereciam a melhor arma de propaganda para a ressurreição dos sentimentos adormecidos da nação” (p. 483). A ascensão do nazismo foi amplamente instrumentalizada pela estética, pelas emoções e pelos desejos latentes de um povo desolado, sem emprego e com fome. O projeto de Hitler explorou aquilo que esteve ausente durante a República de Weimar, e que Carl Schmitt apontou como lacuna do contrato social hobbesiano: a criação de um mito unificador da nação e a reversão da estética liberal (Müller, 1999). A estética, para Schmitt, importava desde que fosse oposta à concepção romântica, como explica Williams (2018, p. 882):

A emoção era coletiva e vital, não subjetiva e vicária. O mito era um reino de convicção, não de reflexão; de decisão, não de deleite; uma fonte de inimizade, não de entretenimento. Essa política mitológica e estetizada não era pluralizante – não abarcava a estética subjetivista e o individualismo relativista de algumas formas de romantismo. Era, ao contrário, um meio de unificar ordens sociais que haviam sido dilaceradas precisamente por essas visões “liberais” de estética e política que Schmitt viu em ação em Weimar.

Em *Hitler and the Power of Aesthetics*, o ex-diplomata americano Frederick Spotts (2009, p. vii), analisa a dupla face de Hitler: “um homem de ódio, violência e destruição, mas também um homem de instintos estéticos bastante notáveis que reverenciava as artes acima de tudo”. Logo, o poder da estética, entendido como um assunto menor pelos homens de tratados das RI, foi para Hitler um meio de atingir e manter o poder soberano. Hitler, assim como fizera Mussolini, Stalin e também os EUA (ver capítulo 4), soube mobilizar as emoções e os desejos mais profundos das massas em dissonância com a vida.

Em *De Caligari a Hitler*, Frederick Kracauer, analisa as tendências psicológicas do povo alemão. Para Kracauer (1988, p. 23), a recusa pela democracia - da burguesia ao proletariado – e a adesão às promessas nazistas, não podem ser explicadas simplesmente por “exigências sociais” e “maquinações políticas”, mas também pelas “fixações emocionais” de um povo profundamente ressentido.

Caligari, o hipnotizador, saiu das telas e se materializou em Hitler, que viu o povo alemão tão sonâmbulo quanto Cesare.

Muito do poder estético identificado por Carl Schmitt revelou-se na propaganda e na comunicação do nazismo que, tal como outros regimes totalitários do período, soube despertar nas massas suas paixões mais violentas. Para Spotts (2009, p. 8), Hitler sabia que: “a manipulação psicológica pode ser mais potente do que argumentos racionais ou programas concretos. Graças, sem dúvida, à sua sensibilidade artística, foi o primeiro a intuir que o meio, numa frase posterior, poderia ser ele mesmo a mensagem”. O Terceiro Reich não emulou Versalhes e não focou nos tratados, o plano era conectar-se visceralmente com os sentimentos do povo alemão.

Desse modo, a política tonou-se um espetáculo artístico, sendo sua mais bem-acabada expressão, o 6º Congresso do Partido Nazista em 1934. Foi em Nuremberg, a mais nazista das cidades alemãs, que Leni Riefenstahl, a cineasta do Terceiro Reich, produziu *O Triunfo da Vontade*, um documento histórico, uma peça de propaganda nazista e uma epopeia das massas. Mauro Rovai (2005, p. 31), faz uma leitura perspicaz ao ver na obra de Riefenstahl “o caráter de uma colossal epopeia nacional, trazendo à tela não apenas um país e seu líder, mas uma coreografia grandiosa de “imagens da massa dançante” numa cidade”.

No entanto, a comoção coletiva que Hitler queria despertar nas massas não poderia ser alcançada tão somente pelo cinema. As expressões artísticas, todas elas, deveriam expressar-se em uníssono. Assim como Schmitt viu na estética um meio útil para a restituição e a manutenção da “hierarquia da esfera ideacional” (Meierhenrich & Simons, 2017, p. 41), Hitler viu na ideia de *obra de arte total* de Wagner, a fonte da regeneração social. Como conceito, *Gesamtkunstwerk* diz respeito à integração de diferentes expressões artísticas, ou melhor, da inseparabilidade entre ópera, poesia, música, teatro, cenário e drama. A arte, em sua totalidade, influenciaria de maneira decisiva a estética da destruição arquitetada por Hitler.



Figura 10: Adolf Hitler discursa em Lustgarten, Berlin, 1938.
Fonte: Hugo Jaeger | LIFE Photo Collection²⁹

Carsten Strathausen (1999), resume esta totalidade em três aspectos da estética nazista que se interrelacionam. Em primeiro lugar, a estética nazista era visual, visto que sua propaganda tinha como grande triunfo a natureza especular da cultura imagética. Os discursos fervorosos de Hitler eram carregados de traços simbólicos: suásticas, bandeiras, arte e arquitetura, câmeras e espectadores. As exigências estéticas, simétricas e rítmicas se estendiam para outros atos organizados pelo partido. Comícios, celebrações, espetáculos, produção de mais de mil longas-metragens, noticiários semanais, pôsteres e cartões postais, tonaram-se artefatos visuais do Reich.

²⁹ <https://www.life.com/history/a-brutal-pageantry-the-third-reichs-myth-making-machinery-in-color/>



Figura 11: Liga das Moças Alemãs no Congresso Nazista, 1938
 Fonte: Hugo Jaeger | LIFE Photo Collection³⁰

A exaltação visual vinha acompanhada de uma constante difamação da linguagem. Na abertura da Primeira Exposição de Arte Alemã, em Munique (1937), Hitler operou uma linha metonímica em que “linguagem é igual a intelectuais, igual a judeus, igual a sem-teto, igual à inverdade, igual a não-germanidade, etc” (p. 11). Hitler rechaçava a linguagem como mediadora interpretativa de qualquer obra de arte do Reich; a imagem visual deveria falar por si só, sem a mediação prolixa das palavras: “Enquanto a primeira revela a verdade em um piscar de olhos, a última distorce e, por fim, perde de vista a verdade no labirinto de significação que parece uma selva” (p. 11).

Em segundo lugar, mais que um conjunto de mensagens ideológicas, o nazismo era uma teoria moderna da percepção, interessada em disseminar uma visão de mundo particular para as massas. Esse traço estético diz respeito à natureza da realidade à luz das práticas científicas do século XIX que desconfiavam da capacidade dos sentidos humanos em acessar uma realidade exterior. A entrada no século XX foi o contexto em que as teorias da percepção transitaram de um regime escópico a outro: do racionalismo cartesiano objetivista ao modelo subjetivo-empirista herdado do barroco e do romantismo. Essa transição influenciou movimentos que passaram a duvidar fortemente da capacidade da ciência moderna em conhecer a realidade. O nazismo pretendia educar o olhar das massas, ensiná-

³⁰ <https://www.life.com/history/a-brutal-pageantry-the-third-reichs-myth-making-machinery-in-color/>

las a ver a realidade, um exercício central à reunificação do mundo fragmentado da modernidade. Para Strathausen (1999, p. 14): “A estética nazista visava controlar, principalmente, a percepção, e não a arte; a última apenas funcionava como um veículo para assegurar o controle ideológico sobre a primeira”. Para reparar o caos sócio-político da modernidade, Hitler e Goebbels utilizaram a cultura visual como veículo de um estado totalizante e harmonicamente regimentado.



Figura 12: Comício nazista, 1937.

Fonte: Hugo Jaeger | LIFE Photo Collection ³¹

Terceiro, a construção da percepção de mundo do nacional-socialismo era de natureza cinematográfica. No coração da estética nazista estava o cinema, um fenômeno cultural de ampla influência sobre a arte e a política no começo do século XX. O mecanismo tecnológico da indústria cinematográfica servia como paradigma metafórico perfeito para resolver o problema da fragmentação da vida social moderna e trouxe a esperança de uma nova totalidade. Mais: a ascensão dos movimentos totalitários estava situada em um momento histórico que envolve “a passagem do livro para o filme e das palavras para as imagens” (p. 15). Para dar vida ao seu projeto político, Hitler precisava de cineastas e coreógrafos de espetáculo, capazes de fazer do povo alemão uma massa de visionários comuns “obedecendo a uma lei que eles nem mesmo conheciam, mas que podiam recitar

³¹ <https://www.life.com/history/a-brutal-pageantry-the-third-reichs-myth-making-machinery-in-color/>

em sonho” (Goebbels *apud* Virilio, 1993, p. 129). Em brilhante síntese, Anton Kaes (1989, p. 04) sugeriu que víssemos o Terceiro Reich como um filme: “Alemanha como o local, Hitler como o produtor, Goebbels e seus oficiais como diretores e estrelas, Albert Speer como cenógrafo e o resto da população como figurantes”.

Era tão forte a devoção de Hitler pelas artes e suas expressões estéticas que a política pode ser interpretada, sem exageros, como um meio para o seu *telos* de humanidade ou delírio onírico pessoal. Tal como demonstrado por Spotts (2009), Hitler sabia que a guerra era necessária para o *Lebensraum* ou para o domínio do continente europeu. Mas tais ambições políticas e militares eram só o caminho para que Hitler concretizasse seu projeto estético-racista: criar um Estado em que a arte e a cultura alemã fossem supremas e que tais expressões se refletissem nas ruas, nas praças, nos edifícios, nas óperas, na música, na pintura e na alma de toda civilização ariana.

A mistura entre estética e política, em uma conexão emocional e mitológica entre o Reich e as massas, foi o principal motivo pelo qual as imagens, os símbolos e estética de uma forma geral fossem associados à violência, à guerra e à manipulação. A estetização da política havia se tornado uma patologia da vida moderna. Contudo, ignorá-la, se tornava uma opção cada vez mais difícil, e os vencedores da II GM sabiam disso. No próximo tópico, o objetivo será mostrar como durante a Guerra Fria, tanto liberais, quanto realistas, tentaram apropriar-se da estética e utilizá-la como uma política das sociedades liberais contra regimes autoritários.

3.6 Repolitizar a estética: O ajuste liberal-realista na Guerra Fria

Mesmo que *Il Duce* italiano e o *Führer* alemão tenham saído derrotados da II GM, as potências aliadas puderam testemunhar como estética e política podiam ser manipuladas para a consolidação de regimes de terror. Logo, era preciso disputar a estética e (re)politizá-la, a fim de evitar a arregimentação da arte para fins propagandísticos e de mobilização das massas, sobretudo, por parte do novo inimigo: a URSS de Stálin.

Esse movimento de (re)politização da estética se dá, em vários momentos, pela justaposição do pensamento liberal e realista. Contudo, o nascente campo das RI não foi propriamente o local em que esse movimento aconteceu. Logo, recorrerei a uma teórica da literatura e dos estudos culturais para abrir essa discussão e adensá-la o quanto for possível. Em *Bleak Liberalism* (2016), Amanda Anderson dialoga com importantes pensadores da *intelligentsia* do atlântico norte (EUA e Europa). Alguns deles muito próximos à disciplina de RI, tal como Reinhold Niebuhr e Arthur Schlesinger Jr. e Raymond Aron. Estes e outros teóricos, estiveram por trás de um certo reequilíbrio estético do internacional durante os anos iniciais da Guerra Fria.

Assim, Anderson nos convida a uma releitura do liberalismo político por meio da estética. A autora busca preservar todas as complexidades inerentes ao compromisso moral e filosófico dessa corrente. E, para fazê-lo, problematiza a fronteira³² que limita o liberalismo a uma corrente inocentemente otimista, progressista e focada na perfectibilidade humana, em contraste com uma tradição realista, conservadora, atenta à tragédia e ao pessimismo como essências da política. O argumento central da obra busca posicionar o liberalismo político em um quadro de permanente tensão entre ceticismo e esperança. Desse modo, a autora aborda uma faceta pouquíssimo explorada do liberalismo, caracterizada por pessimismo e desolação, advindos da consciência sobre a real existência de forças e movimentos que ameaçavam a realização desse projeto pós-1945.

Entender o que Anderson (2016) chama de *Bleak Liberalism* requer ultrapassar o senso comum de que a estética liberal é forjada sobre dicotomias simplistas como belo/sublime, liberalismo/radicalismo, cosmopolitismo/comunitarismo. Anderson defende que há posturas atitudinais, disposições afetivas e objetivos políticos outros que atravessam o liberalismo político e o tornam complexo:

A tradição liberal não é tão prosaica, governada por regras e simplesmente esperançosa como seus críticos parecem supor; certas aspirações e experiências iniciais, certas energias ao mesmo tempo negativas e utópicas, são tão vitais na tradição estética liberal quanto na estética marxista de alguém como Theodor Adorno. Em outras palavras,

³² É importante dizer que esse binarismo é o mesmo que informa o “mito fundacional” do campo das RI e cria a narrativa dos “grandes debates” (Kahler, 1997). Essa subseção mostra como a estética consegue problematizar a longa tradição compromissada com uma suposta rivalidade paradigmática entre idealistas e realistas. Uma visão mais atenta consegue perceber como essas tradições são elos de uma mesma corrente (Schmidt, 2012).

o liberalismo manifesta sua própria versão do lema gramsciano “Pessimismo do intelecto, otimismo da vontade” (Anderson, 2016, p. 13).

O que Anderson nos mostra é que, ao fim da guerra, importantes pensadores decidiram rever a relação antagônica do liberalismo com a estética. Era preciso superar o enrijecimento do racionalismo liberal e produzir uma cultura política mais sintonizada com os desafios do cenário internacional em pleno rearranjo. Muitos aspectos que os liberais rejeitavam ou evitavam como alternativa política, passaram a modelar certos compromissos do campo: “a literatura e a arte foram vistas como mais bem posicionadas para registrar e dar voz aos desafios existenciais da vida política” (Anderson, 2016, p. 29).

Desse modo, figuras inclinadamente liberais como Arthur Schlesinger Jr., Daniel Bell, Lionel Trilling, Reinhold Niebuhr nos Estados Unidos, Albert Camus e Raymond Aron na França, e Isaiah Berlin na Grã-Bretanha, compartilhavam um racionalismo mais disciplinado e eram extremamente cautelosos quanto ao velho otimismo progressista. Por vezes, os textos desses pensadores são interpretados como viradas fatalistas, como momentos passageiros em que eles deixam de ser liberais. Isso porque, em alguns aspectos, parece haver uma espécie de síntese liberal-realista. Anderson (2016, p. 02) destaca algumas percepções que veem à tona no pensamento de alguns desses teóricos: a consciência da “intratabilidade dos vícios liberais”, a noção dos “limites do argumento racional” e a condição “trágica da história”.

Em *The Vital Center*, Schlesinger Jr. (1998, p. 169) clama por um “pessimismo moderado” como estratégia que “realmente fortalece a sociedade contra o autoritarismo”. Niebuhr e Trilling expressavam uma visão ainda mais sombria sobre a história. Nas palavras de Daniel Bell (1988, p. 300) “nossa geração, nascida duas vezes, encontra sua sabedoria no pessimismo, maldade, tragédia e desespero. Portanto, somos velhos e jovens ‘antes do nosso tempo’”. Na França, Albert Camus alegava que a arte tinha tanta capacidade de protestar contra a realidade quanto uma rebelião. Isso acontece mesmo com a condição originária da arte literária que “não pode consentir totalmente com a realidade, nem se desviar dela completamente” (Camus, 1991, p. 269). Aron completava (2011, p. xx) dizendo que o otimismo era *O Ópio dos Intelectuais* compartilhado por “racionalistas” e “marxistas”. Na Grã-Bretanha, Isaiah Berlin discute liberdade

negativa e liberdade positiva, vinculando esta última a perigosas formas de controle racional:

O argumento racionalista, com sua suposição de uma solução única e verdadeira, conduziu por etapas que, se não são logicamente válidas, são histórica e psicologicamente inteligíveis, de uma doutrina ética de responsabilidade individual e autoaperfeiçoamento individual a um Estado autoritário obediente às diretivas de uma elite de guardiões platônicos (Berlin, 2002, p. 198).

O que fica claro até aqui é que, a postura dos liberais desolados na fase inicial da Guerra Fria, baseou-se num “senso de contenção historicamente responsivo” (Anderson, 2016, p. 28). Uma visão pragmática foi posta em marcha, especialmente para cooptar a estética e não a deixar livre nas mãos do bloco soviético. Logo, a estética passou de elemento aglutinador das massas no totalitarismo, a uma ferramenta de apoio a programas desenvolvidos pelo Estado de bem-estar social. Michael Szalay (2000), revela o que poucos imaginavam: a relação entre os métodos governamentais do estado de bem-estar social e as estratégias literárias que estetizaram o *New Deal* por meio da cultura. Convém destacar como categorias estéticas foram utilizadas para compreender a nova ordem internacional. Isso ocorreu, inclusive, no campo da segurança.

Políticos, intelectuais e o público em geral estavam atentos ao que se poderia entender por “segurança nacional”, uma expressão que nos primeiros anos da Guerra Fria tornou-se ideologicamente poderosa e gerou uma série de disputas sobre o seu significado. Segundo Voelz (2018), havia duas conotações atribuídas à expressão “segurança nacional”. A primeira vertente utilizava “segurança nacional” como categoria ideológica capaz de resolver as contradições entre o idealismo americano e sua política externa. Ou seja, segurança era um ideal confiante no progresso e na racionalidade, uma utopia política que deveria ser prioridade em todas as áreas da vida. Por outro lado, havia os liberais desolados que viam nesse ideal de segurança uma ilusão descolada da realidade. Dizia Schlesinger Jr. (1998, p. 10) “segurança é um sonho tolo dos velhos, [e] a crise estará sempre conosco”. Niebuhr mostrava como era irônica a romantização do ideal de segurança nacional americano:

A prosperidade da América é lendária. Nossos padrões de vida estão além dos sonhos da avareza da maior parte do mundo. Somos uma espécie de paraíso de segurança e riqueza doméstica. Mas enfrentamos a situação irônica de que a mesma eficiência técnica que proporcionou

nosso conforto também nos colocou no centro dos trágicos desdobramentos dos acontecimentos mundiais (Niebuhr, 2008, p. 45).

Para esses intelectuais, o ideal de segurança que nascia era carregado de uma carga utópica que não levava em consideração a fraqueza da natureza humana quando tentada pela vaidade e pelo poder. A ideia de arquitetar um futuro livre do fardo da guerra e de outros conflitos se chocava com a impossibilidade da natureza humana de se ver livre do mal: “Essencialmente, a visão realista enfatizava o caráter trágico da condição moderna: moralmente forçado a agir em um mundo cheio de maldade, o indivíduo não poderia deixar de se tornar ajudante do mal” (Voelz, 2018, p. 131).

Segundo Williams (2018, p. 885), o que esses liberais desolados propunham, era uma espécie de “estética de risco” ou um “liberalismo realista”, como cultura capaz de compreender a política internacional. A estética não era mais total, mas sim, um meio-termo, uma ferramenta de equilíbrio; não reduzia a política ao romantismo, nem caía no desejo simplista por segurança utópica. O “liberalismo estético”, portanto, surgia como “uma dialética de ceticismo e esperança” (Anderson, 2011, p. 222). Contudo, alcançar esse potencial mediador exigia uma tomada de consciência, tanto dos potenciais, quanto dos perigos da política estética. Paradoxalmente, para que a estética pudesse desempenhar um papel essencialmente político, sua atuação deveria ser apartada da política convencional.

A estética total, seus produtos distrativos, seus conteúdos despolitizantes e sua manipulação da cultura popular deveriam dar espaço a uma estética liberal em que a arte não se dobrasse à política em seu sentido totalitário. Como observou Voelz (2014, p. 261-262) “intelectuais não comunistas insistiam na irredutibilidade da arte à política, mas a capacidade da arte de tornar clara essa distinção era vista como a função mais política da arte”. Para Williams (2018), a estética, a imagem, bem como, a literatura e a música, poderiam ajudar a compreender a complexidade e a indeterminação política, ao passo que valorizam a determinação individual, a livre criatividade e a diversidade como valores políticos. Voelz (2014), por exemplo, mostra como Whittaker Chambers, Trilling e Schlesinger Jr. utilizaram a ficção literária do século XIX para fazer uma crítica cultural da segurança.

O tipo ideal da estética liberal pretendia não ser seduzido ou cooptado por falácias racionalistas, ou abstrações românticas. A conquista paulatina desse

objetivo, como argumenta Williams (2018), “tornou-se um poderoso enquadramento geopolítico e dispositivo de política externa, um meio de identificar Estados totalitários e não totalitários e de estabelecer a natureza perigosa dos primeiros e as profundas semelhanças entre os últimos”. Schlesinger Jr. resumiu de maneira enfática como a estética estava no centro das disputas culturais da Guerra Fria ao criticar a campanha Soviética contra o liberalismo estético:

O homem totalitário requer apatia e obediência inquestionável. Ele teme a independência criativa e a espontaneidade. Ele desconfia da complexidade como um dispositivo para deslizar algo sobre o regime; ele desconfia da incompreensibilidade como um escudo que pode proteger atividades que a burocracia não pode controlar [...] as pinturas de Picasso, a música de Stravinsky são estranhamente perturbadoras. Eles refletem e incitam ansiedades [que] são incompatíveis com o caráter monolítico da "pessoa soviética". Além disso, sua complexidade e ambiguidade os tornam difíceis de controlar pelo funcionalismo [...] A complexidade da arte sugere ainda toda a visão perversa de “cosmopolitismo” resumida para os comunistas na concepção da Europa. “Não é por acaso que os comunistas russos atacam Picasso”, escreveu Malraux. “A sua pintura é a presença da Europa na sua forma mais aguda. Na ordem do espírito, tudo o que a Rússia chama de formalismo e que ela deportou ou destruiu incansavelmente durante dez anos, é a Europa”. A conclusão é clara. Deixe os artistas virarem as costas para a Europa. Deixe-os evitar o mistério, negar a ansiedade e evitar a complexidade. Deixe-os criar apenas composições que os funcionários possam cantarolar, pinturas que suas esposas possam decifrar, poemas que os líderes do Partido possam entender (Schlesinger Jr., 1998, p. 177).

Em síntese, as afinidades entre liberais desolados e realistas clássicos significou a formação de um *front* de batalha nas disputas culturais da Guerra Fria. Disputar as categorias estéticas com o bloco soviético, buscando dar-lhe um caráter apolítico, tornou-se parte do liberalismo estético. Contudo, vale ressaltar que não há nada de apolítico nessa disputa, essa foi apenas uma narrativa construída pelo ocidente para se livrar das acusações de estetização da política aos moldes totalitários. Conforme Williams (2018, p. 886) “O Ocidente como uma conquista geopolítica da Guerra Fria foi, pelo menos em parte, uma construção estética, conscientemente promovida e perseguida como tal por legisladores e intelectuais”. Portanto, podemos ver como a estética foi uma espécie de categoria mediadora entre o medo e a esperança nos destinos da política internacional, durante a Guerra Fria. Essa constatação é mais uma evidência que contesta a narrativa convencional de que a estética esteve ausente das RI, como se costuma argumentar.

3.7

O fim da Guerra Fria: terreno fértil para a “virada estética”

Arte e Relações internacionais têm muito a dizer uma à outra, se ao menos soubessem disso.

- Alex Danchev³³

Como vimos até aqui, a estética não é um fenômeno contemporâneo da política internacional. Tomadores de decisão, intelectuais e militares que influenciaram a arquitetura da política internacional mantêm uma relação proteica com a estética e isso aparece já no período fundacional da disciplina. Foi para sustentar esse argumento que regressei ao começo do século XX. Ainda que todo esse percurso mereça uma genealogia mais compromissada, acredito ter mostrado o que podemos perder de vista se pensarmos que é somente no transcurso entre o século XX e XXI que a arte, a estética e as RI se tocam.

Dito isto, deixe-me começar apresentando o que é, qual seu compromisso e qual o capital intelectual daquilo que se convencionou chamar de “virada estética”. O batismo dessa expressão ocorreu num artigo publicado por Roland Bleiker (2001) nas páginas da *Millenium*. A expressão “virada”, vale ressaltar, seguia uma tendência em voga nas ciências humanas desde a década de 1960 (Baele & Bettiza, 2020; Caetano, 2021). Em boa medida, essas viradas foram incorporadas pelas RI a partir da década de 1980, quando as vozes do “exílio” (Ashley & Walker, 1990) apresentaram à audiência do campo nomes como Foucault, Derrida e Bourdieu. Nesse período, supostamente dominado pela hegemonia da “virada linguística” de Richard Rorty (1967), alguns autores começaram a chamar a atenção para a necessidade da questão da representação.

Nas RI, é justo destacar o pioneirismo de Michael J. Shapiro, que chamou a atenção para a importância de afrouxar a hierarquia da palavra sobre a imagem ao defender a relação dinâmica envolvendo o “visível”, o “dizível” e o “pensável” (Shapiro, 1988, p. 163). No vasto mar das ciências sociais, o historiador da arte W.J.T Mitchell (1994) publicou *Picture Theory*, acusando o trabalho de Rorty de ecoar uma iconofobia wittgensteiniana. Mitchell (1994; 2005), defendeu a ascensão

³³ Citado em *Art and International Relations* (2014, s/p).

da imagem como uma questão urgente na produção de conhecimento das humanidades.

A virada estética parece-me o avanço desse movimento. Tenho a impressão que aquilo que se encontrava fragmentado na obra de Shapiro e outros, foi sistematizado por Roland Bleiker a fim de fornecer capital intelectual e autoridade científica a estudiosos vindos das margens e afeitos à arte e à estética. Em muitos sentidos, Bleiker (2001, 2009), se inspirou no velho desafio que os românticos impuseram à soberania da razão iluminista no século XVIII. Ainda que esse debate entre o primado da razão *vs.* o primado da estética seja extremamente problemático (Beiser, 2006), foi daí que saíram muitos lampejos criativos da virada estética. Bleiker (2009, p. 2), via bons motivos para retornar “a uma noção romântica anterior e muito mais ampla da estética”. Logo, transportou para o alvorecer do século XXI o compromisso dos românticos em ver e apreender o mundo sem deixar escapar nenhuma das capacidades perceptivas e sensoriais legadas ao ser humano. Era preciso ir além da pura racionalidade que afiançou a Revolução Francesa:

Desiludidos com a confiança de seus antecessores na razão, alguns românticos tentaram escapar do mundo sufocante das leis científicas, criando espaço para autoexpressão e imaginação. O foco mudou do domínio do objetivo para o subjetivo, para o inconsciente e o místico, da razão para a emoção, a paixão e a espontaneidade. A verdade não está mais na ciência, mas na estética, compreendendo não apenas arte, música ou literatura, mas todos os aspectos da sensação e cognição humanas. (Bleiker, 2009, p. 75).

Esse movimento foi adaptado à dinâmica do nosso tempo. As tensões entre razão e estética serviram como pano de fundo para o contraste entre teorias miméticas *vs.* abordagens estéticas. Para Bleiker (2001, p. 512), teorias miméticas, tais como, aquelas que alimentam o cânone das RI (realismos, liberalismos e construtivismo ortodoxo), são “contra a representação”, pois buscam compreender o mundo a partir de uma “perfeita semelhança entre significante e significado”. Logo, a mimese é a “representação imitativa do real” (Bleiker, 2009, p. 19). Por outro lado, as abordagens estéticas buscam explorar as lacunas existentes entre as formas de representação e aquilo que se pretende representar. Essas lacunas, no entanto, são compreendidas pelas teorias miméticas como uma ameaça à ordem, ao conhecimento e à estabilidade política. Ou seja, lacunas não devem existir e

questões humanísticas e filosóficas devem ser “contornadas”, pois “o objetivo é aprender fatos sobre o mundo real” (King, Keohane & Verba, 1994, p. 6).

A abordagem estética, ao contrário, trata essas lacunas como inevitáveis e inextinguíveis. Esse hiato entre o representado e a representação é a própria “localização da política” segundo Bleiker (2001, p. 512). Revelar a política onde supostamente não havia é um primeiro compromisso das RI estéticas contra a “força disciplinadora do método” (Aradau & Huysmans, 2014, p. 598). A uma só vez, as abordagens estéticas conseguem criticar o empirismo excessivo do campo e abrir espaço para interpretações hermenêuticas. No entanto, esse movimento mostra que, o desafio de recuperar o “valor político da estética” (Bleiker, 2001, p. 510), está condicionado à validação e à legitimação dessa nova forma de produção de conhecimento. Essa condicionante exigiu o emprego da inteligência humana nas suas mais variadas formas de enquadramento e representação.

E quanto a esse ponto vale destacar que não foram poucos os e as intelectuais que abraçaram as RI estéticas buscando atribuir-lhe tração intelectual. É louvável a pulsão criativa que proliferou em diversas direções. O tributário cinematográfico entregou obras de fôlego (Hozic, 2001; Nexon & Newman, 2006; Shapiro, 2009; Weber, 2006; Weldes, 2003). A fotografia e suas tensões quanto ao enquadramento da guerra também ganharam atenção (Butler 2007; Campbell, 2004; Dauphinée, 2007; Heck & Schlag, 2012; Lisle 2011; Möller, 2007; Schlag & Geis, 2017). Instigantes referências sobre teatro, música, charges e outras performances artísticas engrossam o corpo de referências das RI estéticas com insights e práticas mobilizadas em regiões de conflitos (Baker, 2016; Hansen, 2011; Hast, 2018; Sylvester, 2015; Premaratna, 2018).

Eu gostaria de chamar atenção para dois pontos referentes ao desenvolvimento desse corpo bibliográfico. Primeiro, é possível notar como a imagem, estática ou em movimento, assumiu um papel central em relação a outras expressões estéticas. Tamanha atenção foi dada aos filmes e às fotografias, que em algum ponto, acabou surgindo o que se tem chamado de “virada visual” (Callahan, 2015). O segundo ponto diz respeito a como a maioria das reflexões teóricas e das intervenções práticas produzidas pelas viradas estética e visual, estão ligadas à produção de conhecimento na área de segurança crítica. Este aspecto acabou por revelar outro movimento que Vuori e Saugmann (2018) chamaram de “Estudos de Segurança Visual”, uma abordagem crítica constituída pelo cruzamento entre a

virada pictórica de William J.T. Mitchell, a virada estética de Roland Bleiker e os programas de pesquisa que aprofundaram e ampliaram a agenda de segurança internacional (Buzan & Hansen, 2012).

Dado que a cultura visual, aqui compreendida como “o estudo da construção social da experiência visual” (Mitchell, 1995, p. 540) é algo tão antigo quanto a arte rupestre, o que explica a ascensão meteórica das imagens no campo político contemporâneo? Ainda que a imagem seja um tropo que sempre esteve presente na história da humanidade, há motivos para concordarmos que esse começo de século inaugurou um novo formato de “ação comunicativa” (Williams, 2003, p. 514). Primeiro, sua dimensão espaço-temporal é completamente diferente. Não houve período anterior na história em que se observou tamanha circulabilidade de imagens ao redor do mundo (Hansen, 2011). Além disso, a imagem se tornou um elemento pervasivo, pouco obediente a qualquer tipo de fronteira que a tente impedir de viralizar. É cada vez menos distinguível, por exemplo, a fronteira entre imagem e artefatos visuais. A maioria daquilo que vemos não ocorre porque estamos presentes na frente de conflitos, cúpulas diplomáticas ou manifestações ao redor do globo. Ao contrário, recebemos estas imagens na tela do celular, ou no ecrã da televisão.

Isso nos leva a um segundo ponto, que Bleiker (2018, p. 5), chama de “democratização da política visual”. Durante muito tempo, as narrativas imagéticas veiculadas por conglomerados midiáticos, estiveram sob curadoria de militares e políticos. O padrão era que nenhuma imagem de uma zona de conflito poderia ser distribuída sem passar por análise prévia. Ocorre que o fácil acesso a tecnologias como celulares e outros aparelhos, tornou as câmeras onipresentes. E, com efeito, imagens antes inalcançáveis são produzidas por “testemunhas oculares” que estão colocando em xeque o controle da informação exercido por políticos e militares (Mortensen, 2014). Em muitos contextos, cidadãos comuns são fontes privilegiadas, produzindo e disseminando um tipo de “testemunho imagético” via múltiplas redes sociais (Schankweiler, Straub & Wendl, 2019). Assim, imagens entram em casas ao redor do mundo inteiro e constroem imaginários geopolíticos (Campbell, 2007). Atualmente, boa parte da população mundial, incluindo civis em meio à guerra, está potencialmente capacitada a produzir imagens e torná-las virais (Harazim, 2016).

É nesse sentido que Bleiker (2018) declara que vivemos na “era das imagens”, enquanto Callahan (2020) indica que estamos entrando em uma era “pós-alfabetizada”. O que testemunhamos, portanto, é “uma revolução na comunicação visual que abalou as bases e as hierarquias das redes de mídia estabelecidas. Vemos um desmantelamento da divisão entre emissora e espectador, produtor e consumidor” (Bleiker, 2018, p.7). Contudo, é preciso ressaltar que a reboque dessa revolução impõem também sérios desafios. Muitos deles advindos das próprias limitações e contradições da abordagem que as RI fazem da relação ambivalente entre estética e política.

3.8

Virada estética: Limites e caminhos não trilhados

Se os acadêmicos de RI desejam que as artes falem com eles, devem estar preparados para ouvir coisas que podem não confirmar suas convicções existentes.

- Gerard Holden³⁴

Em um primeiro momento, eu diria que é muito sedutor olhar para a virada estética como uma espécie de solução redentora para inúmeros dilemas da política internacional. É normal, até certo ponto, deixar-se seduzir pela pulsão criativa dessas abordagens. Como destaca Ainda Hozic (2019, p. 105) “é tentador pensar que focar em objetos novos e brilhantes - artes, cultura popular - por si só trará uma nova perspectiva sobre o internacional”. Contudo, parte do meu compromisso intelectual tem sido abrandar a romantização com a qual olho para esse movimento e buscar identificar suas limitações, fraquezas e contradições.

Gostaria de começar pela própria ideia de “virada”, pouco discutida. Toda “virada” que bate à porta das RI chega com a pretensão de ser mais inovadora e mais “crítica” que aquilo que encontram na sala da casa³⁵. Pensemos, por exemplo, na visualidade, categoria de grande destaque nas abordagens estéticas. Esse é um tropo que aparece e reaparece em vários momentos da história. Como argumenta Mitchell (2015), a ascensão da cultura visual, em geral, está ligada a contextos em

³⁴ Citado em *Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art* (2006, p. 795).

³⁵ Esse jogo metafórico é inspirado em Sylvester (1994, p. 316), que à época afirmou que a maioria das feministas de RI estavam “desabrigadas” dentro do cânone da disciplina.

que novas tecnologias de reprodução impulsionam conjuntos de imagens que embaralham ideias políticas e estéticas.

Podemos pensar, por exemplo, no surgimento da pintura de cavalete ou na invenção da fotografia, no final do século XIX. Para Mitchell, ambas as invenções são “viradas” que estão ligadas à ansiedade sobre como essas imagens vão operar no seio de uma comunidade política minimamente ordenada. Nesse caso, em específico, existia um medo dicotomizante, no qual a *palavra* estava associada à lei, à alfabetização e ao domínio das elites, enquanto a *imagem* refletia a superstição popular, o analfabetismo e a licenciosidade (Mitchell, 2015). Portanto, podemos olhar para a virada estética como a consequência normal da dinâmica da cultura visual.

Um segundo ponto que gostaria de destacar, diz respeito a como as RI se posicionam em meio a categorias como arte e estética. A questão posicional, até aqui, aparece de forma problemática. Tomemos como ponto de partida a reivindicação de Bleiker (2001, p. 510; 2009, p. 14) sobre “recuperar o valor político da estética”. Para fazê-lo, em vários momentos, o autor nos convida a resgatar as capacidades afeto-imaginativas do romantismo europeu do século XVIII. Esse salto, de Kant e Burke direto para a “virada estética” ignora o legado romântico no período de institucionalização da disciplina no entre guerras. Como mostrei anteriormente, importantes figuras como Carl Schmitt subverteram a estética romântica para tornar a política um perigoso espetáculo. Outros, como Marinetti, se revoltaram contra o romantismo para encontrar beleza na guerra. Embora Bleiker (2009), tenha o mérito de repensar a excessiva ênfase do romantismo em categorias como heroísmo e masculinidade, o autor falha em esquecer que a disciplina de RI foi gestada em um contexto político e social profundamente estetizado.

Essa fragilidade quanto à historicidade e ao legado da estética, também aparece quando a política visual é discutida. Em *Visual Global Politics*, Bleiker (2018), tenta “mapear” como a visualidade opera no contexto global. Contudo, Gabi Schlag (2019), aponta que Bleiker falha ao não fornecer uma “genealogia” das RI visuais. De fato, pairam algumas questões sem respostas quanto à visualidade: como surgiu a “virada visual”? A “virada visual” é um desmembramento da “virada estética”? Há elementos suficientes para considerar a visualidade como uma “virada” no campo das RI? Em resposta a Schlag, Bleiker acolhe a reivindicação de

que é necessário realizar uma genealogia do visual na disciplina de RI. Ainda assim, o autor destaca:

Existem esforços limitados de tais genealogias nas RI. Tentei esboçar a emergência de uma “virada estética” na política internacional, que é mais ampla do que o estudo das imagens, mas inclui a visualidade como um aspecto chave do cultivo de uma sensibilidade mais aberta sobre questões políticas (Bleiker, 2019, p. 116).

Como defendi ao longo desse capítulo, a “virada estética” não é comprometida com esforços genealógicos, pois ignora o contexto político e estético em que a disciplina surge. Além disso, Bleiker assume que a visualidade é um aspecto chave dentro da virada estética. Então, por qual motivo, discutir o tema como uma virada? Tenho a impressão que a virada estética ainda pode servir como casa tanto para a política visual, quanto para questões como emoção e afetos na política internacional, que acabaram sendo condensadas (talvez sem necessidade) na “virada afetiva”. Essa tendência divisionista das viradas tem como resultado a perda de tração no desenvolvimento e amadurecimento de novas abordagens nas RI. Mais: é possível se debruçar sobre essas questões sem abandonar o caráter transdisciplinar que atravessa essas discussões.

Outro desafio que atenta quem, como eu, se aventura pelo mundo das RI estéticas, diz respeito a uma certa euforia ou otimismo exagerado em ver essas abordagens como a última epistemologia redentora do campo. Não é assim! Um beliscão nos faz abrir os olhos e ver que, em muitos casos, “a arte e as RI são coniventes no negócio da guerra” (Gibbon & Sylvester, 2017, p. 251). Por isso, a importância de compreender a condição ambivalente das imagens, algo que por vezes nos escapa. Segundo Didi-Huberman (2012, p. 45), isso ocorre devido a uma dupla postura diante da imagem: “pede-lhe muito ou muito pouco, entre pura exatidão e puro simulacro”. No primeiro caso, o excesso de demanda está ligado à expectativa de que a imagem diga toda a verdade. Logo, vem a decepção: “As imagens não dizem a verdade, mas são o fragmento, o vestígio lacunar” (p. 45). No segundo momento, os que demandam pouco das imagens produzem um movimento de desqualificação e marginalização, no qual a imagem é relegada a simulacro ou simples recurso estético.

Essa é uma questão que ainda estamos aprendendo a lidar. É um estágio normal para uma disciplina que, durante boa parte da sua vida, deu às imagens um

tratamento pífio. Mas, de fato, não é simples pensar o internacional visualmente, já que esse é um exercício atravessado por profundas questões afetivas e emotivas. É por isso que a virada estética e visual (em muitos momentos) é suscetível à ilusão daquilo que aparece em primeiro plano. Desde que essas abordagens surgiram, surgiu também uma questão de enquadramento. O foco excessivo na representação - artefatos, pessoas, objetos, que estão enquadrados – acaba por esquecer ou deixar de lado aquilo que está fora do enquadramento: o não representado, o invisível ou o intencionalmente ocultado.

Nesse sentido, *Quadros de Guerra* (2015), aparece como um dos trabalhos mais provocadores. Nele, Butler nos mostra a questão do enquadramento como algo ativo, muito importante, por exemplo, para a “dramaturgia coercitiva” do Estado:

Imaginar o Estado como um dramaturgo – e, por conseguinte, representar seu poder através de uma figura antropomórfica – seria um equívoco, uma vez que é essencial para sua operação permanente que esse poder não seja visto e, na verdade, não seja organizado (ou imaginado) como a ação de um sujeito. Trata-se antes precisamente de uma operação de poder não representável e, em certa medida, não intencional, cujo o objetivo é delimitar o âmbito da própria representabilidade (Butler, 2015, p. 113).

A mesma diferenciação que Butler faz entre representação e representabilidade, é feita por Callahan (2020), quanto à diferença entre visibilidade e visualidade. Enquanto a primeira é a busca por significado, a segunda está ligada a uma forma de fazer/revelar algo. A visualidade, portanto, está mais próxima à semiótica de Umberto Eco (1976, p. 7), compreendida como “a disciplina que estuda tudo o que pode ser usado para mentir”. Outras vozes, que não ecoam com frequência na audiência das RI, como, por exemplo, Paul Virilio e Harun Farocki, também apresentam desconfiança e certo pessimismo com relação ao papel da imagem na política internacional.

O último ponto que eu gostaria de avançar, ainda tem a ver com a questão da representação, mas agora diz respeito a quem enquadra e quem é enquadrado no regime escópico da modernidade. Existe, na virada estética e visual, uma negligência quanto aos povos e lugares que sempre foram impedidos de representarem a si mesmos. Logo, falta-nos engajar com a visualidade como uma categoria estruturante das relações de poder e autoridade no projeto colonial, bem como, nas sociedades pós-coloniais. Nicholas Mirzoeff, nesse caso, é um excelente

ponto de partida para lidar com o excesso de eurocentrismo embutido nas abordagens estéticas.

Podemos engajar com exercícios de contravisualidade com Mirzoeff (2011); trazer a discussão sobre *aesthesis* com Mignolo & Vazquez (2013); ou, ainda, trabalhar via anti-sublime decolonial com Tlastanova (2011). Em comum, esses três conceitos nos levam a trilhar outros caminhos que não aqueles aprisionados à estética kantiana. Esse é o ponto: toda produção de conhecimento relacionada à estética inicia-se com os ensaios dos ingleses sobre o gosto e se solidifica com a analítica kantiana sobre o belo e o sublime no século XVIII (Santaella, 2017). Uma teoria particular, emergida de um contexto particular, foi tornada universal e deu vida ao olhar ocidental, que subjuga tudo o que lhe é estranho. Simon Gikandi (2011), mostra como Kant e Hume utilizaram arte e estética como categorias centrais para construir uma cultura do gosto completamente embebida de julgamentos racistas sobre os não europeus.

Levantadas essas questões, gostaria de avançar para o último tópico deste capítulo, a fim de refletir sobre caminhos possíveis para lidar com os desafios impostos à virada estética e visual.

3.9

Depois da virada estética, o quê? Da representação ao afeto nos regimes multissensoriais

A estética nasce como um discurso do corpo.

- Terry Eagleton³⁶

Um olho vê, o outro sente.

- Paul Klee³⁷

Como pensar a política do visível para além da questão representacional? Além de representar, o que o visível pode fazer? Para responder a essas questões, a virada estética tal qual a descrevemos até aqui já não basta. Mas atenção! Ela ainda serve como ponto de partida, avançar novas questões não significa abandoná-la, mas sim, engrossar o caldo estético que serve às RI. *Sensible Politics*, de William

³⁶ Citado em *A Ideologia da Estética* (1993, p. 17)

³⁷ Citado em *The Diaries of Paul Klee, 1898 – 1918* (1964, p. 310).

Callahan (2020), parece-me a obra mais didática para apresentar tal discussão. Nela o autor vai além da questão representacional para mostrar como a política internacional necessita ser compreendida como performance multissensorial. E isso é possível a partir do dinamismo da díade visualidade/visibilidade. Entendamos o que cada uma significa.

Segundo Callahan, o papel central da *visualidade* é compreender *como o visível é socialmente construído*. Esse compromisso é, basicamente, o alicerce da virada estética tal como sistematizada por Bleiker (2001, 2009). O foco é na questão representacional e o modo de investigação é hermenêutico. Ou seja, há um forte apelo à interpretação das imagens, bem como, a atribuição de múltiplos significados a elas. Logo, o foco dessa estratégia de visibilidade recai sobre “quem, quando, onde e como” imagens foram/são socialmente construídas (Callahan, 2020, p. 32).

Por outro lado, o papel central da *visibilidade* transita do contexto para o conteúdo e busca compreender *como o visível é capaz de construir o ordenamento social e internacional*. Callahan (2020) destaca que a estratégia de visibilidade e seu método hermenêutico não estão “errados”, mas são insuficientes. E, mais que “pensar visualmente”, precisamos “sentir visualmente” a política internacional:

A investigação crítica aqui muda a pergunta sobre como a imagem é construída para como ela faz você se sentir. Sentir, ainda, não diz respeito simplesmente a emoções produzidas pela manipulação da elite; em vez disso, “sentir visualmente” aprecia como os próprios visuais podem ser performativos, podem fazer coisas e criar coisas e, assim, provocar visualmente práticas de ordenação social e de ordenação do mundo (Callahan, 2020, p. 32).

A construção dessa díade dinâmica entre visualidade e visibilidade é lastreada pelo pensamento de autores como Michael Shapiro, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, W. T. J. Mitchell, entre outros. Alguns desses pensadores podem ser compreendidos como tributários de estratégias pós-hermenêuticas e perspectivas pós-kantianas, apesar de isso abrir uma série de disputas conceituais. Shapiro (2013, p. 29), por exemplo, defende que uma abordagem “efetivamente pós-hermenêutica” se traduz por uma epistemologia que permite “teorizar e analisar formas de fazer sentido que talvez não incluam mais efeitos de significado e referência” (Gumbrecht, 1992, p. 12).

Tal tendência ganhou força na década de 1990, quando autores como David Freedberg ([1989], 2013), Hans Belting (1994), Didi-Huberman ([1992], 2010) e

Mitchell (1994), passaram a lidar com aquilo que a história da arte havia ignorado: a ontologia da imagem. Em poucas linhas, o que esses trabalhos fizeram foi mudar o foco da subjetividade artística das imagens para sua capacidade de afetação. Ou seja, um estudo sobre a agência da imagem. Um exemplo sobre como essa perspectiva foi aplicada às RI está em Schlag e Heck (2012). Os autores teorizam a imagem como um “ato icônico” para pensar, com base em Panofsky ([1955], 1991) e Bredekamp³⁸ (2018), a “autoatividade da imagem” (p. 906). Com isso, Schlag e Heck avançaram a ideia de “securitização visual” de Lene Hansen e defendem a capacidade da imagem de falar sobre segurança por si mesma. Ou seja, sem necessariamente estar atrelada à constituição do “discurso falado e escrito” (Hansen, 2011, p. 51).

Trouxe esse debate entre essas autoras para ilustrar o que a política do sensível de Callahan pretende capturar: as transições possíveis no âmbito da teorização sobre imagem. Da virada estética, à estética crítica, o autor nos convida a avançar do significado para o fazer visual e da ideologia para o afeto. Essa capacidade de afetação do visual aparece como possibilidade a ser explorada pela pesquisa pós-hermenêutica. Ou seja, a política do sensível não se preocupa somente com a relação entre significante e significado, mas sim, com a substância, com os objetos espaciais envolvidos naquilo que Gumbrecht (2010) chamou de “produção de presença”. Em outras palavras: “alternativas não metafísicas à cultura hermenêutica predominante nas ciências humanas” (Jasmin, 2010, p. 7).

É a partir dessa chave que Callahan (2020, p. 160) utiliza a visualidade como uma estratégia para identificar imagens visuais e artefatos multissensoriais (mapas, muros, jardins, véus) como ordenadores sociais/mundiais de novas “comunidades afetivas de sentido”. Essa ideia ecoa o pensamento pós-kantiano de Jacques Rancière (2009b) sobre a política como “partilha do sensível”. Para Rancière (2009b, p. 16-17), categorias como autoridade, legitimidade e violência não determinam a política, o que a determina são questões afetivas ou, modos sensoriais

³⁸ Em *Image Act*, Bredekamp (2018, p. 35) evidencia a capacidade de latência da imagem para “estimular”, “impactar” e “motivar” os sentimentos de um espectador. Sobre o conceito de latência ver Gumbrecht (2014).

de percepção³⁹ que estruturam, em recortes espaço-temporais específicos, o visível e o invisível, o que é palavra e o que é ruído, o dizível e o impronunciável.

Michael Shapiro (2008, 2013), outrora professor de William Callahan, foi, nas RI, quem mais enfaticamente aplicou o entendimento rancieriano a suas criativas análises fílmicas, fotográficas, literárias e arquitetônicas. Sobre isso, Debbie Lisle (2019, p. 97), afirma: “O que mais gosto na mobilização de Shapiro sobre Rancière é como ele coloca em primeiro plano a arte e a cultura como condutores politicamente significativos para circulação de poder, conhecimento, afeto e sensação”. Daí se vê toda a influência sobre a política do sensível de Callahan, que demonstra como arte e estética circulam para além dos ambientes íntimos, afetando diretamente os registros da política global.

Por fim, para sintetizar como a estética crítica vai além das questões representacionais até então dominantes na virada estética, Callahan aponta quatro caminhos pelos quais o visual pode provocar novas relações sociais. Primeiro, ir além do significado e explorar o que o visual é capaz de fazer. Segundo, abondar a hierarquia entre palavra e imagem e compreendê-las a partir de uma relação híbrida. Terceiro, ir além da ideologia para explorar como as imagens constroem comunidades afetivas de sentido. E, por último, navegar o terreno afetivo para compreender melhor como a partilha do sensível reorienta a política reformista, fazendo-a transitar da questão do empoderamento para a experiência estética. O próximo capítulo explora a genealogia do *drone* a partir das alterações estéticas provocadas por essa máquina imagem-centrada que representa e também age.

³⁹ Para Rancière (2009a, p. 67), a política não emerge da representação, mas da *mis-en-scène*. Ia é capaz de incorporar toda a lógica de um regime estético e perturbar as “condições habituais da experiência sensível” (Rancière, 2006, p. 1).

4

Drones: uma genealogia Visual, Vertical e Virtual

*Você viu um avião cair por aqui?
Bem ali! Mas coisa estranha, não há nenhum
vestígio do piloto.*

– General Hap Arnold, 1919⁴⁰.

*A próxima guerra pode ser travada por
aviões sem nenhum homem neles [...] pegue
tudo que você aprendeu sobre aviação na
guerra, jogue pela janela e vamos trabalhar
na aviação do amanhã.*

– General Hap Arnold, USAAF, VJ Day, 1945.

Ao contar-lhes sobre a história do *drone*, tentarei não ser definitivo sobre onde tudo começou. É dizer, não busco aqui uma “origem” ou uma posição definitiva, divina, mítica ou privilegiada (Said, 1985) sobre como e quando o *drone* surgiu. Vale ressaltar que esse artefato é o resultado da fruição sociotécnica que, há séculos, informa maneiras proteicas de se fazer a guerra e de se atualizar a violência à distância. No tubo de ensaio do *drone* estão condensados aspectos gerais que vão da mecânica à termodinâmica e da cibernética às teorias do caos e da complexidade (Bousquet, 2009). O *drone*, em sua forma mais bem-acabada, que hoje conhecemos como *MQ-9 Reaper*, é uma assemblage envolvendo ciência ótica, representação pictórica e topografia, uma matriz de guerra orientada à racionalização dos modos de ver e ao cálculo geométrico do espaço (Bousquet, 2018).

Isto posto, devo dizer que meu objetivo nesse capítulo é oferecer-lhes, com foco exclusivo nos EUA, porque são eles que mais empunham essa “nova arma” (Chamayou, 2015, p. 13), um exercício genealógico. Adianto, portanto, que isso nada tem a ver com uma narrativa sequencial, fiel a todos os detalhes. A costura do texto, para tentar compreender como o *drone* sobrevoou o arco da história de uma ponta a outra, utiliza linhas de múltiplas cores e texturas. Recorrendo a Foucault (1977, p. 139), eu diria que o capítulo está repleto de “pergaminhos entrelaçados”,

⁴⁰ Citado em Yenne (2018, p.17).

documentos “recompilados”, “riscados”, por vezes “confusos”, mas todos analisados com muita paciência e com a profundidade que o tempo permitiu.

Por onde começar? Diferente de veículos midiáticos como *The Economist* (Scan, 2012) e *Washington Post* (Finn, 2011), não tomarei como ponto de partida a história de Abe Karem, nem o tratarei como “*the dronefather*”. Tampouco voltarei ao ano de 1849 para afirmar que se há uma origem dos *drones*, ela remete aos balões bombardeiros não tripulados criados pelos austríacos para reprimir revoltas em Veneza (Shaw, 2016; Sloggett, 2014). Os rastros que seguirei vão cenário tecnocultural anterior à I GM até a criação do *Predator*, a última e mais letal atualização da violência à distância.

O que me faz retornar ao começo do século XX? Ofereço aqui uma resposta que busca ser fiel aos pressupostos teóricos desse trabalho. Será pelas lentes da arte, da estética e, adicionalmente, da tecnologia, que olharei para esse momento histórico. Meu convite é para voltarmos a atenção ao Futurismo, a mais violenta e radical das vanguardas que povoaram o mundo à época. Sua *figura de proa* foi o italiano Filippo Tommaso Marinetti, ideólogo do Manifesto Futurista, publicado pela primeira vez em 5 de fevereiro de 1909 em *La gazzetta dell’Emilia* e reproduzido, duas semanas depois, no jornal francês *Le Figaro*.

O Futurismo buscava uma ruptura total com as convenções sociais e os traços estéticos do passado. “Nada do passado”, dizia Marinetti. Toda a cultura retrógrada, museu, biblioteca, academia, deveria desaparecer: “pretendemos libertar esta nação do câncer fétido de professores, arqueólogos, guias turísticos e antiquários” (Marinetti, 2009a, p. 52). Como fazê-lo? Por meio da força apocalíptica da violência! “Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher” (Marinetti, 2009a, p. 51). O novo mundo, um “hino à modernidade”, nas palavras de Berardi (2011, p. 14), nascia da fusão entre carne e máquina, do culto à guerra e sua essência, “a velocidade” (Virilio, 2006, p. 84), do rechaço ao feminismo, obstáculo ao gesto agressivo.

A guerra era a energia criativa do novo mundo, o artista, um soldado destemido, rebelde e seduzido pelo perigo. Para Marinetti (2009a, p. 53) “A arte, de fato, não pode ser nada senão violência, crueldade e injustiça”. O mundo Futurista se espalhou, impregnou mentes voluntaristas com seu chamado e escorou-

se no fascismo de Mussolini. O Futurismo nascia como a ideologia normativa do nascente capitalismo tecno-militarizado. Armitage (2013, pp. 90-91), resume assim o Futurismo:

Esta combinação preocupante de teoria estética avançada e política reacionária situa o futurismo como paradigmático das profundas contradições da modernidade tecnológica do século XX: é utópico e niilista, emancipatório e uma força de dominação, criativamente pós-humanista e brutalmente assassina. Qualquer celebração da tecnologia após o futurismo permanece em sua sombra perturbadora; qualquer consideração sobre tecnologia e política deve abordar suas implicações.

Portanto, o que se pode perceber a partir desse momento, é que os valores estéticos do Movimento Futurista se espalharam pelo mundo industrializado euro-americano. Não há, na literatura drônica, alguém que tenha regressado a esse momento histórico para interpretá-lo como uma ruptura da ordem internacional. O Manifesto Futurista e sua estética maquinica, violenta e veloz, é parte crucial da migração do rural para o urbano, do manual para o mecânico, do tempo para o instante. “O tempo e o espaço morreram ontem!” afirmava Marinetti (2009a, p. 51). A velocidade era a nova religião e moral da guerra: “A velocidade destrói as leis da gravidade, torna os valores do tempo e do espaço subjetivos e, portanto, os escraviza” (Marinetti, 2009b, p. 227). À época, uma das máquinas mais celebradas, era o avião e sua capacidade de escravizar as leis da gravidade. Em tom poético, Marinetti (2009b, p. 227):

Correr, correr, correr, voar, voar. Perigo perigo perigo perigo à esquerda à direita abaixo acima dentro fora cheirar respirar beber à morte. Revolução militarizada de engrenagens. Lirismo conciso preciso. Esplendor geométrico. Para gozar de mais frescor e mais vida do que você pode encontrar nos rios ou no mar, deveis voar contra o vento contrário mais frio a toda velocidade.

Poucos conseguiram captar a mensagem desse tempo, por meio do movimento sócio-artístico futurista, como Paul Virilio. Ambos, Marinetti e Virilio acreditaram que a tecnologia em geral e a velocidade em particular, transformaram o espaço em tempo. Virilio, certa vez, admitiu que sim, seu trabalho era futurista. Porém, havia uma diferença incontornável entre ele e os asseclas de Marinetti: “o trabalho deles é positivo, o meu é negativo” (Virilio & Zurbrugg, 2001a, p. 158). Virilio direcionou todos os seus esforços para compreender criticamente os

desdobramentos da tecnologia. Os Futuristas, ao contrário, cegaram às possibilidades destrutivas que acompanharam as máquinas de guerra: “Aqueles que são otimistas sobre a tecnologia estão intimamente ligados ao fascismo. Aquele que critica a tecnologia não é fascista” (Virilio & Zurbrugg, 2001a, p. 158).

O tom celebratório com relação à potência das máquinas, manifestou-se na América do Norte. Com a I GM, o avião despertou um clima de excitação, que ligava a soberania nacional dos EUA à possibilidade de voar. É possível perceber o exagero ufanista da época, naquele que fora a primeira edição do *Aircraft Year Book* de 1919. Escrito pela *Manufacturers Aircraft Association* (MAA), esse é um manifesto político de grandes lideranças militares, políticas e empresariais dedicadas a quebrar patentes que impediam que fabricantes nacionais comercializassem aviões para os EUA na I GM. Destaco, a seguir, o trecho que introduz o livro da MAA, uma reflexão que põe o futuro nas asas de um avião:

LIBERDADE tornou-se a palavra mais significativa da atualidade. Este novo senso de liberdade e a ciência da aviação entraram na experiência do mundo ao mesmo tempo. O próprio avião é a personificação material da liberdade. Seu corpo aerodinâmico e asas equilibradas sugerem uma liberdade que o espectador mais prosaico fica emocionado com a sensação. Há liberdade na elevação do avião do solo. Há uma liberdade indescritível e até então desconhecida no voo, pois o avião sujeita o ar à sua vontade e é mais livre do que o próprio ar. Ainda mais significativo do que esta manifestação física de liberdade é o fato de que, na ciência da aviação, o homem mais uma vez avançou em direção à verdade científica; por meio dessa ciência, o homem foi libertado da velha crença em suas limitações, do poder restrito de quem é uma criatura da terra e está sujeito a ela. Agora, nem as montanhas da terra, nem os desertos, nem as tempestades são obstáculos para sua passagem. Não apenas o mundo, mas o céu foi dado ao domínio do homem [...] os membros da *Manufacturers Aircraft Association* estão ansiosos por conquistas maiores em tempos de paz para o avião, do que as maravilhosas conquistas em tempo de guerra. Eles estão ansiosos pelo dia em que os aviões americanos, tanto do tipo terrestre quanto aquático, tornarão as ideias e os produtos americanos familiares e necessários para as pessoas em todas as partes do mundo (Manufacturers Aircraft Association, 1919, pp. 11-12).

Passado um século dessas palavras, é possível afirmar que o objetivo está sendo alcançado. Sem medo de soar hiperbólico, considero que a *pax americana* foi construída sobre as asas de um avião. Tal como a águia careca que voa soberana nos céus da América, o avião também é considerado um símbolo de poder e de grandeza nacional. O avião alargou as fronteiras dos EUA sem a necessidade de conquistar e manter territórios. Como explica Van Vleck em *Empire of the Air*

(2013), as aeronaves levaram políticos, militares e executivos dos EUA para os lugares mais remotos do mundo e com eles a cultura popular, os produtos comerciais e as armas. É com as armas que as linhas a seguir estão preocupadas.

O contexto tecno-cultural do começo do século XX foi fundamental para a automação da guerra e, particularmente, para o projeto inicial de aviação não tripulada. Portanto, esse capítulo busca responder ao seguinte questionamento específico: Como a dinâmica de criação do drone alterou a geometria do campo de batalha nos últimos cem anos? No subtópico 4.1, que cobre as duas Guerras Mundiais, busco apresentar os erros, as tragédias e os falsos começos que rondaram àqueles que se dedicaram à criação de aeronaves não tripuladas controladas remotamente. Nesse período, o que fica claro é que cientistas, militares e artistas da indústria cinematográfica estiveram constantemente envolvidos nesse processo. Os testes, sobretudo ao final da II GM, aconteceram no teatro de guerra do pacífico, quando esteve em curso uma série de experimentos para tornar os *drones* máquinas dotadas de câmeras televisivas. O ato terrorista de chocar um *drone* contra um alvo gerou profundas críticas na Conferência de Yalta (1945), o que evitou durante muitas décadas que o *drone* fosse armado com mísseis.

Em 4.2, o capítulo atenta à vigilância voyeurística da Guerra Fria, período em que os EUA deram vida a um sistema de “mundo fechado” (Edwards,1996), posto em marcha como estratégia de projeção de poder global. Esse conjunto de linguagens, tecnologias e práticas passou diretamente pelo desenvolvimento do *drone* operando nos mais variados teatros de guerra. Foi assim na destruição do Bikini de Atol, quando os militares conectaram os *drones* ao desenvolvimento de Armas de Destruição em Massa (ADM); na crise diplomática entre Eisenhower e Khrushchev em 1960; na Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962; nos teatros de guerra do sudeste asiático, onde O *Lightening Bug* se tornou o mais importante *drone* da Guerra Fria; até a chegada de Abe Karem aos EUA, e o desenvolvimento do primeiro protótipo que serviria como base para a criação do *Predator* em meio a contenção de gastos do com projetos de aeronaves não tripuladas no fim da década de 1980.

O capítulo segue, em 4.3, abordando o momento pós-Guerra Fria e a ascensão das imagens operativas (Farocki, 2015), em que o campo de batalha se torna profundamente virtualizado. A partir da Guerra do Golfo em 1991, as imagens passaram a operar, mais claramente, como um dispositivo. Elas higienizam o campo

de batalha; as tomadas ao vivo mostravam um cenário desértico, sem sangue ou corpos no chão. As “armas inteligentes” começaram a iludir a audiência Ocidental com o pretexto de que a tecnologia estava deixando a guerra mais precisa, cirúrgica. A partir de 1994, quando os *drones* passaram a operar nos Balcãs, o que os militares buscavam era acesso visual de qualidade ao campo de batalhas. No Leste europeu, os *drones* superaram as limitações das imagens fotográficas, estáticas. A cultura do vídeo, com imagens coloridas em tempo real, levou o *drone* a oferecer longos períodos de vigilância, transmitidos para uma base militar nos EUA.

Por último, em 4.4, o capítulo adentra à era da vigilância letal, quando o *Predator* e o *Reaper* foram municiados com mísseis *Hellfire*. Foi no transcurso entre os séculos XX e XXI que o *drone* se tornou uma arma sofisticada, com a imagem transitando de categoria representacional a dispositivo letal. A partir desse momento, os militares condenaram as imagens a participar da destruição de seres humanos. Com isso, a conclusão do capítulo, em primeiro lugar, contribui para mostrar ao leitor que os *drones* não são, como se pensa, uma arma que surgiu nas últimas décadas graças aos avanços tecnológicos. Ao contrário, os *drones* são parte de um projeto secular da tecno-cultura militar.

Em segundo lugar, o capítulo mostra como o *drone* esteve diretamente envolvido na transformação geométrica do campo de batalha. O resultado é que após os ataques de 11/9, o *drone* se tornou a arma mais controversa utilizada pelos EUA para aniquilar seres humanos ao redor do mundo. Dessa forma, cem anos de desenvolvimento de sistemas de automação envolvendo aeronaves não tripuladas se consolidaram no que chamo de geopolítica V³ uma curadoria visual, vertical e virtual. Esse capítulo, portanto, apresenta o lado material, racional, dos *drones* nos conflitos internacionais.

4.1. Erros, tragédias e falsos começos: as duas Guerras Mundiais

O kamikaze: Meu corpo é uma arma. O drone: Minha arma não tem corpo.

– Grégoire Chamayou⁴¹

⁴¹ Citado em *Theory of the Drone* (2015, p. 84).

Em 1915, os militares dos EUA buscavam cooptar as mentes mais brilhantes do país e colocá-las a serviço da segurança nacional. O novo tempo de guerra despertou o ímpeto do Secretário da Marinha Josephus Daniels para criar um conselho de notáveis civis; em carta a Thomas Edison, o engajado supremacista branco explicava a necessidade de “utilizar o gênio inventivo natural dos americanos para atender às novas condições da guerra” (Daniels, 1915). A criação de um departamento de invenção e desenvolvimento tecnológico contou com diversos comitês, dentre eles o setor de Aeronáutica e Motores Aeronáuticos. Aqui destacavam-se dois inventores de primeira linha: Elmer Sperry e Peter Cooper Hewitt. De acordo com Pearson (1969, p. 70) “O NOME SPERRY está inseparavelmente ligado à palavra giroscópio... Sperry foi, em muitos aspectos, o epítome do inventor ianque”. Hewitt, além do reconhecimento pela invenção da lâmpada a vapor de mercúrio, também era engenheiro de rádio. O encontro de ambos fora um importante passo para a criação de aeronaves não tripuladas controladas remotamente.

No verão de 1916, Sperry e Hewitt apresentaram aos militares um modelo de torpedo aéreo. O *Hewitt-Sperry Automatic Airplane* era estabilizado e direcionado por um giroscópio, e voava em altitude, direção e distância predeterminadas. Embora os militares tenham concluído que esse sistema era pouco preciso para atingir navios no mar, a Marinha recomendou a continuação do seu desenvolvimento, financiando as pesquisas. A criação de uma bomba voadora controlada remotamente foi extremamente complexa, um processo seguido de sucessivas falhas. Contudo, o dia 06 de março de 1918 marcou “uma realização singular: o primeiro voo bem-sucedido de uma aeronave motorizada e não tripulada, equivalente da aviação não tripulada ao voo dos irmãos Wright 14 anos antes” (Newcome, 2004, p. 20).

Entre 1915 e 1918, as potências ocidentais apostavam alto na criação de aviões não tripulados, pilotados remotamente e carregados com ogivas (Shaw, 2014). Em paralelo ao projeto de Hewitt e Sperry, outro intento similar fora impulsionado pela disputa de poder na política internacional. Em 1917, os EUA estavam determinados a abandonar a posição de neutralidade frente à I GM, após os britânicos interceptarem e decodificarem um telegrama enviado de Berlim para a Cidade do México. O memorando Zimmermann (Tuchman, 1985), buscava uma

aliança militar para atacar os EUA com submarinos. A reação estadunidense fora imediata devido à importância do comércio marítimo com a Europa Continental. Em 6 de abril de 1917 o Congresso aprovou a entrada na guerra, elevando o gasto militar que, entre seus principais objetivos, buscava criar de uma supremacia aérea inédita (Daso, 1997).

A ambição de criar um avião não tripulado via rádio foi novamente suscitada pelos militares. À frente do novo projeto esteve Charles F. Kettering⁴² que liderava um grupo de civis, composto, entre outros, por Orville, um dos irmãos Wright. Conforme descrição do *National Museum of the United States Air Force* (2015), o avião batizado de *Kettering Bug*⁴³ era afixado a um carrinho de quatro rodas e lançado sobre um trilho portátil. Seu sistema funcionava a partir de controles pneumáticos e elétricos que o estabilizavam e o guiavam até o alvo. Após um período de voo predeterminado, um controle fechava o circuito elétrico que desligava o motor e as asas eram liberadas, fazendo com que o Bug caísse detonando os explosivos com o impacto no solo.

Os primeiros testes do biplano com asas de madeira e corpo de papel machê foram desanimadores. Em suas memórias, o General Arnold lembrou a instabilidade do protótipo que em suas palavras voava “como uma coisa possuída pelo diabo” (Arnold, 1989, p. 76). Segundo Whittle (2014), o Bug só funcionou como o planejado em 2 de outubro de 1918, aproximadamente um mês antes do fim da I GM. Portanto, podemos considerar o *Hewitt-Sperry* e o *Kettering Bug* como aviões pioneiros na tecnologia de voo remoto não tripulado.

⁴² Engenheiro, inventor e empresário americano, fundador da DELCO (*Dayton Engineering Laboratories Company*) e chefe de pesquisa da General Motors entre 1920 e 1947.

⁴³ Segundo Werrell (1985), de abril de 1917 a março de 1920, o governo dos EUA investiu cerca de US\$ 275.000 no *Kettering Bug*.

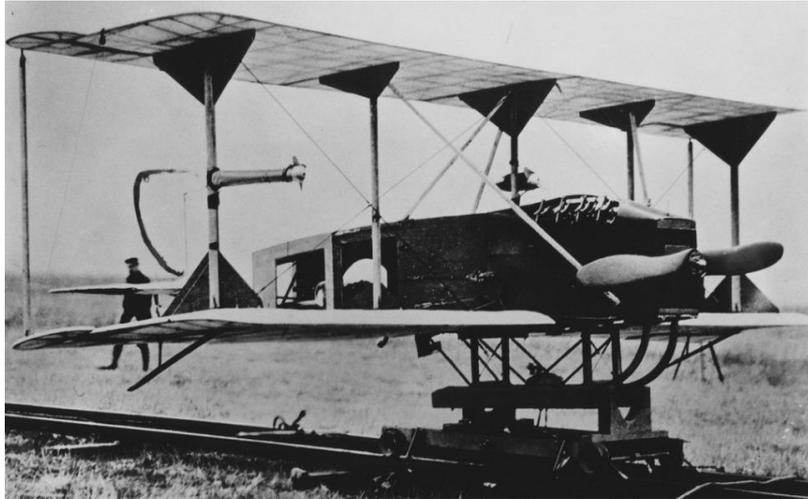


Figura 13: *Hewitt-Sperry Automatic Airplane* (1917).
Fonte: Foreign Policy (2012).



Figura 14: *Kettering Bug Aerial Torpedo* (1918).
Fonte: Shaw (2014).

Com o Armistício entre a Alemanha e os Aliados, em 11 de novembro de 1918, estava findada a I GM, com o *Hewitt-Sperry* e *Kettering Bug* sendo relegados, sem sequer terem sobrevoado o campo de batalhas. O desejo dos militares em construir uma arma com relativa precisão sem que fosse necessário colocar em risco a vida dos pilotos, permanecera vívido. Durante a década de 1920 o Exército e Marinha chegaram a financiar pesquisas sobre controle de aeronaves via rádio. Porém, os projetos perderam o fôlego devido à ausência de uma guerra (Whittle, 2014). A situação mudou a partir da segunda metade da década de 1930, com o

surgimento de uma nova “onda de interesse militar em veículos controlados remotamente” (Dickson, 2012, p. 181).

À época, vários projetos concorriam paralelamente, buscando satisfazer as exigências dos militares. Inclusive Charles Kettering tentou retomar o projeto do seu Bug. Kettering informou aos militares que desde o fim da I GM esteve engajado em construir um motor mais potente para o velho Bug, bem como controles de direcionamento mais precisos. Tudo em vão! De acordo com Mckinnon (2014, p. 16) “Apesar dos esforços de Charles Kettering, Hap Arnold e outros dentro do Air Corps, o Bug não estava pronto para o combate em ambas as Guerras Mundiais”. Entretanto, um novo ator entrava em cena.

Reginald Denny, um ator apaixonado por aviação e cinema, é descrito como o “responsável por revigorar o interesse americano em aviões não tripulados” (Newcome, 2004, p. 57). Sua Neta, em livro recente, o descreve como o “Príncipe dos Drones” (Pucci, 2019). Após servir como artilheiro aéreo britânico durante a I GM, Denny mudou-se para os EUA em 1919, onde se inseriu na incipiente indústria cinematográfica de Hollywood. Denny tornou-se a principal estrela do cinema mudo nos 1920, considerado a principal estrela de drama e comédia da *Universal Pictures*. Quando voltou a voar, tornou-se membro do *13th Black Cat*, um grupo de dublês que realizava perigosas acrobacias sobre as asas dos biplanos em Los Angeles.

Em 1934, Denny abriu um pequeno *hobby shop* em Los Angeles, onde trabalhou com o engenheiro Walter Righter. Um ano depois, em busca de um contrato com os militares, Denny trabalhou em seu primeiro modelo não tripulado, o *Radioplane* (RP-1). Porém, o monoplano caiu desastrosamente diante da observação do Exército no campo de testes de Fort McArthur. Mesmo assim, o projeto evoluiu com o RP-2 e o RP-3 até 1939, quando juntamente com Whitney Collins e Harold Powell, Denny fundou a *Radioplane Company* e o RP-4, cuja demonstração agradou o Exército. O contrato com os militares rendeu a produção de milhares de aeronaves remotas não tripuladas durante a II GM. O feito era tão extraordinário que Denny estava preocupado em registrar os bastidores de produção das aeronaves de guerra (Newcome, 2004).

Em 1945, Denny entrou em contato com o velho amigo, ator de Hollywood e capitão da Força Aérea, Ronald Reagan. Ambos haviam atuado juntos no filme *International Squadron* (1941), interpretando os pilotos americanos que se

voluntariaram para voar na *Royal Air Force* durante a II GM. Reagan comandava a *First Motion Picture Unit*, a produtora oficial de filmes da Força Aérea dedicada a documentar a contribuição de Hollywood em tempos de guerra. Atento a solicitação, Reagan enviou o soldado David Conover para fotografar tanto a produção do *Radioplane* quanto a função moral das mulheres trabalhando na produção da guerra. Um dos cliques que entrou para a história mostrava a jovem Norma Jeane Dougherty, de 18 anos, segurando uma hélice de drone. Esse episódio abriu caminho para que, mais tarde, Jeane se tornasse Marilyn Monroe, uma estrela pop, ícone da cultura ocidental.



Figura 15: Marilyn Monroe (1945).
Fonte: David Conover for the U.S. Army (1944).



Figura 16: Denny operando drone (1940).
Fonte: *American Magazine* (1940).

Diferentemente do *Kettering Bug*, o *Radioplane* não era um *drone* de combate, mas sim um *drone* alvo, fundamental para os artilheiros do Exército e da Marinha refinarem suas habilidades de mira. Logo, a experiência de aeronaves remotas não tripuladas durante as duas Guerras Mundiais é praticamente nula. Como destaca Chamayou (2015, p. 26): “O drone nasceu parcialmente em Hollywood e, portanto, necessariamente, sob o signo da simulação”. Eu diria que esse período gestacional, experimental, pré-Guerra Fria, nos permite afirmar que o *drone* é filho do casamento entre o cinema e a guerra.

O último capítulo que gostaria de abordar antes de adentrar na Guerra Fria, diz respeito à Operação Afrodite. Em janeiro de 1944 os militares americanos buscavam uma saída utilitarista para os obsoletos bombardeiros B-17, B-24 e TDR-1. Além de ocuparem muito espaço, as aeronaves demandavam longos períodos de manutenção. Reunidos na Divisão de Armas Especiais em Wright Field, Ohio, ficou decidido que os engenheiros equipariam as máquinas voadoras com piloto automático e sistema de controle remoto (Daso, 1997). Todavia, uma nova tecnologia aprimorada secretamente surgia como uma novidade no teatro de guerra: câmeras televisivas acopladas ao bico das aeronaves.

É verdade que em 1942 os alemães já haviam alojado uma câmera na ponta de um míssil *Henschel HS 293D*, porém o armamento não chegou a ser usado na II GM (Farocki, 2015). A Operação Afrodite representava o fim das armas cegas e o começo das armas “inteligentes”, com capacidade de localizar o alvo com a ajuda do processamento de imagens televisionadas. Depois de “pipas”, “pombos” e “balões” equipados com câmeras (Virilio, 2005, p. 23), havia chegado a vez de acoplá-las ao bico dos aviões, possibilitando que - possivelmente pela primeira vez -, os militares pudessem acompanhar em tempo real o trajeto de um *drone de assalto* até o alvo inimigo. Portanto, “a televisão foi à guerra” (Spark, 2004), antes de inundar os lares das famílias americanas na década de 1950. David Sarnoff, líder da *Radio Corporation of America*, usou o campo de batalha atribuindo função tático-militar à televisão antes de torná-la o principal objeto de entretenimento do pós-guerra no Ocidente.

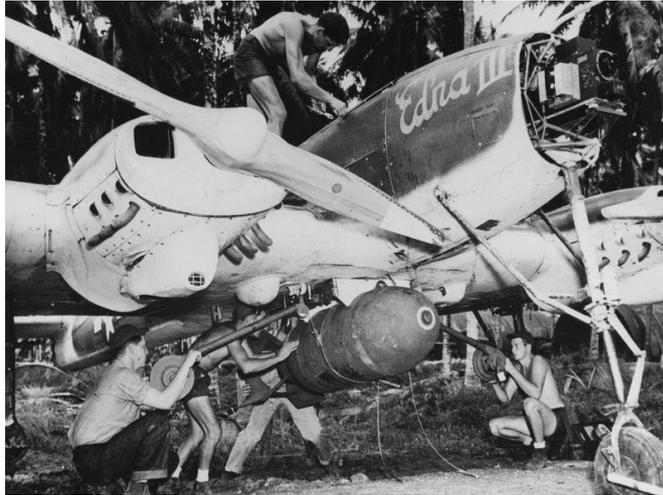


Figura 17: Drone de assalto TDR-1 com câmera no bico.
Fonte: *Naval History and Heritage Command*.

Dessa forma, em 27 de setembro de 1944 ocorreu o primeiro ataque de um *drone* equipado com uma câmera em seu nariz. Quatro TDR-1s decolaram carregados com 2.000 libras de explosivos com destino a Bougainville, nas Ilhas Salomão. O alvo era uma bateria antiaérea japonesa instalada em um navio mercante abandonado. O primeiro *drone* se perdeu no mar, o segundo caiu a 30 metros do alvo, o terceiro atingiu de raspão a lateral do navio, somente o quarto atingiu o centro no navio causando uma enorme explosão (Lerner, 2017). A pouca precisão desses *drones* era devido à dificuldade de operá-los. Eles não decolavam sozinhos, a fase inicial exigia dois pilotos a bordo. Uma vez que a altura de cruzeiro fosse atingida, um deles acionava o piloto automático e outro armava os explosivos, na sequência ambos se ejetavam enquanto uma aeronave-mãe controlava o *drone* remotamente até o alvo (Zaloga, 2020).

Por vezes a Operação Afrodite é mais lembrada pela morte de Joseph P. Kennedy Jr.⁴⁴ do que por seu ímpeto tecnológico. A história dos *drones* equipados com câmeras e guiados remotamente demorou para ser explorada devido ao nível de confidencialidade das informações relativas à tecnologia militar do período. No começo da Guerra Fria, a rivalidade bipolar entre EUA e URSS criou uma aura de proteção ainda maior ao redor das informações sensíveis envolvendo armamentos de guerra (Spark, 2004).

⁴⁴ O irmão mais velho do ex-presidente Kennedy morreu em 12 de agosto de 1944 ao explodir juntamente com um *drone* no momento em que armou os explosivos e tentou se ejetar.

A Operação Afrodite não teve um grande impacto na II GM, porém os primeiros ataques com *drones* geraram preocupação. Na conferência de Yalta, os britânicos vetaram outras missões da Afrodite, temendo uma possível retaliação alemã “à inegável natureza “terrorista” da arma” (Daso, 1997, p. 72). Ao fim da guerra, toda a capacidade da ciência e da indústria americana voltou-se para o Projeto Manhattan, par o desenvolvimento da bomba atômica e do Boing B-29. A Afrodite foi reduzida à nota de rodapé da história, ao contrário do desejo por voar, matar com precisão, sem precisar colocar em risco a vida dos pilotos americanos.

4.2. Guerra Fria: a vigilância voyeurística

Os campos de batalha foram visualizados primeiro no olho da mente do general; depois do ar por balões, aeronaves, satélites e agora drones.

– Nicholas Mirzoeff⁴⁵

O medo de uma aniquilação nuclear foi o grande espólio da II GM. Havia, é claro, motivos suficientes para temer o que Daniel Ellsberg (2017), chamou recentemente de *Doomsday Machine*. Em agosto de 1945, Hiroshima e Nagasaki foram reduzidas a escombros radioativos após o ataque nuclear liderado pelos EUA. Peter Burchett, o primeiro jornalista da equipe aliada a reportar diretamente do local dos desastres, disse:

Escrevo isto como um aviso ao mundo... Hiroshima não parece uma cidade bombardeada. Parece que um monstro rolo compressor passou por cima dela e a destruiu. Escrevo esses fatos da maneira mais desapaixonada que posso, na esperança de que sirvam como um aviso para o mundo. Neste primeiro campo de testes da bomba atômica, vi a desolação mais terrível e assustadora em quatro anos de guerra. Isso faz uma ilha do Pacífico bombardeada parecer um Éden. O dano é muito maior do que as fotos podem mostrar (Burchett & Shimmin, 2007, p. 02).

Little Boy e *Fat Man* deixaram um mar de corpos irreconhecíveis, carbonizados pelo fogo. Tamanha capacidade destrutiva fez, anos mais tarde, com

⁴⁵ Citado em *How to See the World* (2016, p. 15).

que os EUA também entrassem na neurose atômica. Em cidades como Nova York, alunos recebiam *dog tags* de estilo militar para que seus pais pudessem identificar seus corpos em caso de um apocalipse nuclear (Gass-Poore, 2017). As crianças do pós-II GM também recebiam um treinamento patético nas escolas. O *Duck and Cover*⁴⁶ era uma técnica inusitada que basicamente orientava as crianças a entrarem para debaixo de suas carteiras escolares como se isso as pudesse salvar em caso de um ataque nuclear.

Mas o que isso tudo tem a ver com aviões remotos não tripulados? Eu diria que da Guerra Fria à Guerra Global ao Terror, há uma assemblage letal entre *drones* e ADM. Cada vez mais os *drone delivery system* se tornam competentes para transportar armas nucleares, químicas e biológicas (Woolf, 2020). Mas para compreender essas conexões, precisamos voltar ao começo da Guerra Fria. Depois da invenção do avião, a criação da bomba atômica parece-me o segundo momento mais decisivo dentre as “revoluções tecnocientíficas” do século XX (Virilio, 2012, p. 78). É tão contraditório (e curioso) pensar que a bomba tenha se originado do medo, e que o mundo tenha se estruturado justamente para administrar esse medo.

O pós-guerra se organiza como um sistema de “mundo fechado”, recorrendo à metáfora de Paul Edwards (1996). O discurso do mundo fechado refere-se ao conjunto de linguagens, tecnologias e práticas que apoiaram os EUA na construção de um poder global durante a Guerra Fria. A engrenagem central desse projeto são os computadores, que segundo Edwards (1996, p. 7), ajudaram a sustentar essa visão de mundo em dois sentidos:

Primeiro, eles permitiram a construção prática de sistemas centrais de controle militar em tempo real em uma escala gigantesca. Em segundo lugar, eles facilitaram a compreensão metafórica da política mundial como uma espécie de sistema sujeito à gestão tecnológica. O discurso do mundo fechado, por meio de metáforas, técnicas e ficções, bem como equipamentos e experiências salientes, vinculava os objetivos globalistas e hegemônicos da política externa americana pós-Segunda Guerra Mundial com uma estratégia militar de alta tecnologia, uma ideologia de luta apocalíptica e uma linguagem de sistemas integrados.

Esse mundo fechado foi uma reação ao medo da configuração geopolítica em que EUA e URSS conflitaram às cegas, com informações precárias sobre os avanços tecno-científicos um do outro. É por isso que Edwards (1996, p. xii) chama

⁴⁶ Filme, em forma de *live-action*, dirigido por Anthony Rizzo sob encomenda da Defesa Civil dos EUA em 1951.

a atenção para o quanto a informação havia se tornado uma “commodity” nuclear para a geração de “cálculo, controle e comunicação”. A câmera e o computador, acoplados a aeronave, ou a qualquer máquina que voasse a uma altura segura, formaram as engrenagens mais importantes da máquina de vigilância e reconhecimento americana na Guerra Fria. A precariedade das informações intensificou ainda mais a demanda por “*images from above*” (Bousquet, 2020, p. 97).

As primeiras missões de reconhecimento ocorreram em 1946, quando os famigerados testes nucleares degradaram o Atol de Bikini, no Oceano Pacífico. Mais que mostrar a supremacia nuclear, os militares estavam preocupados com o efeito que a radiação residual poderia causar sobre suas tropas e equipamentos. Em entrevista ao *The New York Times*, o Vice-Almirante e comandante da *Operation Crossroads* William H.P. Blandy declarou: “Espera-se que o uso de *drones* descubra fatos dos fenômenos radioativos, bem como, forneça dados sobre os efeitos da explosão em aeronaves aerotransportadas” (*The New York Times*, 1946). Em 1º de julho, ocorreu a detonação da *Gilda*, uma bomba de 20 quilotons. Oito minutos depois, aviões não tripulados controlados remotamente por uma nave-mãe, há 40km de distância, voaram para dentro da nuvem de cogumelo.



Figura 18: Explosão Nuclear⁴⁷
Fonte: Shurcliff (1947, p. 167).

⁴⁷ Esta fotografia foi tirada por uma câmera automática montada em um *drone* voando diretamente acima do *zeropoint* no instante da detonação.



Figura 19: Drone B-17 aterrissando.
 Fonte: *Joint Task Force One* (1946, p. 50).

Apesar de saírem danificados, os *drones B17* conseguiram coletar dados sobre a radiação e ainda voaram, um mês depois, 2.174 milhas, do Havaí à Califórnia, estabelecendo um novo recorde de voo não tripulado. Esse foi o primeiro de uma série de experimentos combinando *drones* e ADM; a fusão letal, que, por sinal, perdura até hoje, foi comemorada por um entusiasmado especialista militar, que estampou as páginas do NYT chamando o *drone* de “arma formidável” do novo arsenal da “guerra de botões” (Baldwin, 1946). No relatório oficial *Bombs at Bikini*, o comandante William Shurcliff escreveu:

Vários oficiais da Força Aérea do Exército acreditam que o programa de drones planejado para a Crossroads avançou a ciência das operações de drones em um ano ou mais... A Operação Crossroads foi a primeira operação em que a decolagem, o voo e o pouso foram realizados sem ninguém a bordo. O feito foi impressionante: muitos especialistas pensaram que isso nunca poderia ser realizado com aviões deste tamanho (Shurcliff, 1947, p. 98).

Nos anos seguintes, os *drones* continuaram a serviço da logística da bomba termonuclear no contexto do *Project Brass Ring* (Trester, 1953). Porém, a chegada de um herói de guerra à Casa Branca colocaria os *drones* ao dispor da arquitetura de vigilância nascente. Na década de 1950, Dwight Eisenhower impulsionou o

sistema de reconhecimento de alta tecnologia dos EUA graças a uma sofisticada cooperação entre a comunidade científica, o setor privado, os militares e o governo (Taubman, 2003). Eis o “Complexo Militar-Industrial” ao qual Eisenhower se referiu (em tom crítico) em seu discurso de despedida em 1961. A ideia de “Complexo Militar-Industrial” virou um tropo político em aberto, mudando constantemente de significado ou, como destaca Ledbetter (2011, p. 06) “complexo militar-industrial tornou-se uma mancha retórica de Rorschach - o significado está nos olhos de quem vê”. Particularmente, vejo que alguns dos maiores tentáculos da vigilância contemporânea dos EUA, nasceram na administração de Eisenhower⁴⁸.

Em 1954, Eisenhower autorizou pela primeira vez missões de reconhecimento utilizando o avião espião U-2. Revolucionário para a época, o U-2 voava a 70.000 pés de altura e até 4.000 milhas sem reabastecimento. Durante anos, os russos tentaram abater o U-2 sem sucesso. Em 1960, as missões de vigilância em busca de informações sobre o desenvolvimento de um *Intercontinental Ballistic Missile* (ICBM) aumentaram. Porém, cada vez mais caças soviéticos prateados se aproximavam do U-2 para abatê-lo. O feito ocorreu na manhã de 1º de maio, curiosamente dia de celebração do feriado mais venerado pelos soviéticos. Finalmente haviam conseguido abater o U-2, capturar o agente espião da CIA Francis Gary Powers, além de recolher partes intactas do U-2. Com a praça vermelha em festa, o chefe das forças antiaéreas sussurrou no ouvido de Khrushchev que o avião intruso havia sido derrubado e o piloto estava sob interrogatório (Beschloss, 1986, p. 29).

Missões de reconhecimento em espaço aéreo hostil foi um tema que sempre “esquentou” a Guerra Fria. Mesmo em tempos de relativa paz, as operações de vigilância foram responsáveis por várias perdas. Embora o caso de Gary Powers tenha sido o mais midiaticizado, Lawrence Newcome (2004, p. 71) afirma que entre 1946 e 1990, ao menos 23 aeronaves e 179 pilotos foram perdidos em operações de vigilância. Ter uma aeronave abatida e um piloto capturado gerava um alto custo político. Ao menos essa foi a sinalização dada por Khrushchev que afirmou que: “graças ao U-2 a lua de mel acabou” (Beschloss, 1986, p. x).

Tais consequências levaram os *drones* a ressurgirem como alternativa lógica ao prosseguimento das ações de vigilância. Oito dias após os soviéticos capturarem

⁴⁸ Como exemplo podemos citar a criação da *Defense Advanced Research Projects Agency* (DARPA, 1958); e a *National Aeronautics and Space Administration* (NASA, 1958).

Powers, a Força Aérea assinou um contrato com a *Ryan Aeronautical Company* a fim de adaptar os *drones-alvo Q-2 Firebee* a jato para operações de reconhecimento fotográfico. Contudo, o projeto foi paralisado algumas semanas depois. Segundo Ehrhard (2010, p. 6), havia uma competição entre três modos de reconhecimento estratégico - drones, satélites e aeronaves tripuladas, em que os *drones* “perderam todas as primeiras batalhas”.



Figura 20: Modelos de *drone* da Ryan Aeronautical.
Fonte: *Directory of U.S. Military Rockets and Missiles* (2009).

A Força Aérea só voltou à carga pelo desenvolvimento do *drone* da Ryan após a Crise dos Mísseis de Cuba em 1962, quando o U-2 em que estava o Maj. Rudolph Anderson foi abatido por um míssil terra-ar em 27 de outubro. Com um novo inquilino na Casa Branca, a vigilância dos EUA ganhava novo impulso. Pouco tempo depois do incidente em Cuba, John F. Kennedy declarou: “A câmera, eu acho, será nosso melhor inspetor” (Time, 1962). A busca por inovação levou a criação do *National Reconnaissance Office* (NRO), uma agência secreta⁴⁹ responsável por receber investimentos da Força Aérea e da CIA para desenvolver *drones* mais sofisticados. De acordo com Ehrhard (2010, p. 2) a NRO era como “um tio rico despejando bilhões em programas não tripulados”.

⁴⁹ A existência da NRO só veio à tona após a desclassificação de documentos secretos em 1992.

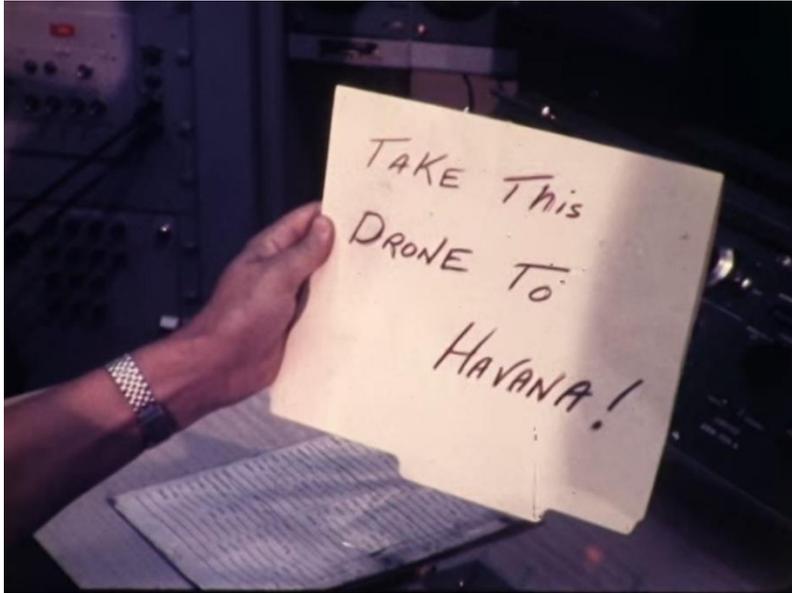


Figura 21: Leve este *drone* para Havana. *Nobody's Perfect*⁵⁰
Fonte: San Diego Air and Space Museum Archives (2011).

Como os *drones* permaneciam um segredo de Estado, alguma prova de que os soviéticos não conseguiriam atacar os EUA precisava ser fornecida para acalmar o medo público. A administração Kennedy resolveu esse problema dando início a um inédito *accountability* visual. John T. Hughes, analista de inteligência, fora escolhido pelo Secretário de Defesa Robert McNamara para ir à televisão explicar a todo o país que os soviéticos haviam removido seus mísseis da Baía dos Porcos em Cuba. Em 6 de fevereiro de 1963, durante 90 minutos, Hughes esteve no ecrã das televisões apresentando fotografias aéreas desclassificadas como “evidência objetiva” do recuo soviético (Chandler, 2020, p. 78).

⁵⁰ *Nobody's Perfect* é um filme-propaganda feito pela Ryan Aeronautical para retratar, de maneira cômica e sarcástica, os erros e desastres na testagem de *drones* como o Firebee.



Figura 22: Hughes apresentando fotos aéreas de Cuba.
Fonte: *Defense Intelligence Agency* (2014).

Enquanto isso, por trás das câmeras, a NRO assinava um novo contrato para a produção de sete modelos melhorados do *Firebee*. O modelo *Lightening Bug 147B* trocava finalmente o antigo sistema de navegação com giroscópio por um refinado radar Doppler. Mais: a aeronave voava a 62.500 pés de altura, o que prometia suprimir os rastros visuais do *drone* nessa altitude (Ehrhard, 2010). O *Lightening Bug* nascia para ser o mais importante *drone* da Guerra Fria e suas primeiras missões o levaram à Ásia.

4.2.1.

A arquitetura eletrônica do campo de batalha do Vietnã

Onde estão seus dados? Dê-me algo que eu possa colocar no computador. Não me dê sua poesia.

– Robert McNamara⁵¹

É impossível compreender a história do *drone* sem sobrevoar os teatros de guerra da China, do Vietnã, do Laos e do Camboja. É na Ásia que o campo de batalha mais uma vez passa por revoluções tecnológicas aterradoras. O efeito estético foi horrível! Foi nesse contexto que pela primeira vez alguém tirou fotos

⁵¹ Citado em Edwards (1996, p. 128).

coloridas da guerra. O sangue de aldeões e militares não era mais preto, mas sim vermelho vivo. Sontag (2003), conta que Larry Burrows foi o primeiro fotógrafo de renome a registrar uma guerra completa em fotos coloridas, o que ajudou a alimentar o sentimento antiguerra nos EUA. No Vietnã estavam fotógrafos e fotógrafas que moldaram a memória visual do Ocidente durante a Guerra Fria. Lá estava Don McCullin, registrando “súbitos momentos de agonia” (Berger, 2013, p. 54), Nick Ut, eternizando Kim Phúc, Eddie Adams registrando a macabra execução de um vietcongue, Malcolm Browne capturando um monge em chamas e Catherine Leroy “A maior fotógrafa sobre a qual você nunca ouviu falar” (Herman, 2017). Havia muitos outros, mas esses são os fotógrafos que moldam minha síndrome imagética sobre o Vietnã. Mas a câmera fotográfica já não era mais novidade, pois a tecnologia em apoio à guerra havia avançado.

Em 1964, o Exército dos EUA estava prestes a testar na prática uma arquitetura pioneira: um sistema de comunicações militares totalmente automatizado. É dizer, os computadores habilitados para receber e randomizar dados de fontes, há milhares de quilômetros de distância, criaram um panóptico de informações algorítmicas que fez do sudeste asiático um território “onde nada nem ninguém pudesse se mover sem ser observado” (Edwards, 1996, p. 114). Como destaca Martin Van Creveld (2010, p. 241) “os computadores passaram a ter links diretos, por fio ou sem fio, com uma variedade de sensores eletrônicos, ópticos e acústicos, como câmeras, televisão, radar, infravermelho e sonar”. Nas palavras de Walter Rostow, o Rasputin de Kennedy, o Vietnã foi claramente um “campo de testes para nossa política no mundo” (Jones, 2008, p. 386).



Figura 23: Unidade de inteligência na base aérea de *Tan Son Nhut*.
Fonte: *Vietnam War Commemoration*⁵² (2021).

Era preciso achar uma guerra! Na prática, havia um acúmulo de novas tecnologias *de e para* a guerra. Era como se o Complexo Militar-Industrial estivesse inflado, prestes a estourar; militares, burocracias governamentais e universidades haviam trabalhado muito para sofisticar e integrar humano e máquina no campo de batalha. Um antigo editor da *Scientific American* escreveu injuriado “As universidades se transformaram em vastos laboratórios de desenvolvimento de armas” (Piel, 1965, p. 259). Robert McNamara é ótimo exemplo: durante a II GM foi professor em Harvard, onde desenvolvia técnicas estatísticas para a Força Aérea; nos anos 1950 chegou ao posto de presidente da *Ford Motor Company*; até que em 1960 Kennedy o convocou para ser Secretário de Defesa por seus avançados métodos científicos. Em síntese, o Vietnã foi o local perfeito para o que James Gibson chamou de *technowar*:

Technowar ou o *modelo de produção de guerra* designa o modo militar de estratégia e organização em que a guerra é conceitualizada e organizada como um processo de produção de alta tecnologia e capital intensivo. Os executivos militares e civis que comandam a política externa e o aparato militar são *gestores da guerra* [...] O Vietnã representa o funcionamento perfeito desse universo fechado e autorreferencial. O Vietnã foi a guerra perfeita (Gibson, 2000, p. 26-27, ênfases no original).

⁵² A foto mostra dois militares da *Army Security Agency* (ASA) no sul do Vietnã. A ASA era um braço do Exército e tinha como missão interceptar as comunicações eletrônicas do Vietnã do norte e rastrear as tropas comunistas.

Nesse campo de batalha eletrônico, o *drone* era uma das principais novidades sobrevoando as feridas de uma guerra colonialista. De acordo com Newcome (2004, p. 83), entre a primeira missão de vigilância em 20 de agosto de 1964, até a última missão em junho de 1975, cerca de 23 diferentes versões do *drone* *AQM-34 Lightning Bug*, realizaram 3.435 voos em apoio à Guerra do Vietnã. O *Tom Cat AQM-34* fora o rei dos céus do sudeste asiático. Com 68 missões bem-sucedidas, esse *drone* alcançou uma taxa de sobrevivência de 87,2% (USAF Rotorheads, 2020). Reza a lenda que o sucesso do *Tom Cat* e outros *drones* mexeu com o brio dos pilotos, pois alterava o padrão hierárquico da cultura da USAF.



Figura 24: *Tom Cat AQM-34* em pleno voo.
Fonte: National Museum of the US Air Force (2015).

Há fontes que se filiam a essa informação (Thompson, 1998; Newcome, 2004), argumentando que os *drones* tiravam os pilotos do céu e os colocavam no chão, invertendo a cultura da Força Aérea e acabando com o estilo de vida dos pilotos. Contudo, a chamada “síndrome do lenço branco”⁵³ é rejeitada enfaticamente por Ehrhard (2010). Isto à parte, o *Tom Cat* entregou o que se esperava daquele que fora o *drone* mais caro à época: obtinha excelentes fotografias de áreas negadas; voava em baixa e elevada altitude, algumas versões ofereciam imagens televisivas em tempo real e captavam fotos infravermelhas à noite. Por outro lado, o *Pave Eagle QU-22B Beech aircraft* teve uma história menos feliz. Ele foi testado como dispositivo de escuta eletrônica na tentativa de rastrear a logística inimiga na trilha Ho Chi Minh. As graves falhas mecânicas desse protótipo (opcionalmente tripulado) fez com muitos desses *drones* fossem perdidos, além de

⁵³ O nome lenço branco (*white scarf*) é homenagem a os pilotos da I GM que utilizavam esse artefato durante os voos.

ter causado várias mortes de pilotos que optaram por testá-lo embarcados (Shaw, 2014).

O campo eletrônico dos anos de Guerra no Vietnã representa um forte avanço das conexões verticais da guerra. Quando Adey, Whitehead & Williams (2013, p. 02), afirmam que “A altura e a verticalidade são valores comumente associados à dominância e à projeção de força”, estão fazendo uma menção indireta a uma cultura visual que conectou o céu ao chão. Uma arquitetura visual que, no Vietnã, consolidou uma rede televisionada entre os *drones* de reconhecimento e os laboratórios com técnicos e analistas de foto-inteligência. Isto me leva a ser cauteloso cada vez que leio algo sobre a “derrota dos EUA no Vietnã”. A narrativa derrotista⁵⁴ circula até hoje entre conservadores, liberais e elite intelectual. Minha desconfiança recai sobre o peso atribuído a essa “derrota”. Não estaria essa narrativa obscurecendo a relevância deste conflito na formação de sistemas tecnológicos hipercomplexos que se tornariam o padrão das guerras futuras? Mais: não estaria faltando a essa narrativa compreender que a “derrota” no Vietnã não significou a derrota do que Edwards chama de sistema de mundo fechado?

Parece-me ousado jogar essas questões contra uma literatura colossal que defende exaustivamente a narrativa derrotista. Contudo, o fato de um exército camponês e descentralizado ter resistido à engenharia de vigilância elétrica dos EUA, não deve nos cegar quanto ao espólio deixado pelo campo de batalhas do Vietnã: o entendimento de que era necessário permitir a entrada da inteligência artificial e do discurso ciborgue no sistema de mundo fechado.

No discurso do mundo fechado, como Haraway coloca, os "dualismos orgânicos e hierárquicos que ordenam o discurso no 'Ocidente' desde Aristóteles... foram canibalizados, ou... 'tecno-digerido'". As ciências e tecnologias da mente discutidas neste livro desempenharam um papel principal, em conjunto com as políticas militares e culturais da Guerra Fria, nesta “tecno-digestão” de dualismos de mente e corpo, máquina e organismo, informação e entropia, simulação e realidade. O produto energético dessa tecno-digestão, entretanto, impulsionou a construção de um mundo fechado cuja vasta escala não permitiria nem escape nem transcendência (Edwards, 1996, p. 350).

Essa lógica me leva a afirmar que para o sistema de aeronaves não tripuladas o Vietnã não se caracteriza por um “espetacular fracasso da guerra cibernética”

⁵⁴ Um mapeamento denso do que chamo de narrativa derrotista pode ser encontrado em Gibson (1986, capítulo 15).

(Bousquet, 2009, p. 34). Ao contrário, a conexão humano-máquina saiu melhor integrada, sabendo em que direção era preciso avançar. Como afirmou John Pilger em *The War You Don't See* (2010): “O Vietnã foi o modelo para as guerras atuais”. Sem esse eletrizante tubo de ensaio, não haveria um sofisticado ponto de partida para a Revolução nos Assuntos Militares e para a ascensão de um temido canibal: o *Predator*.

4.2.2.

Na garagem de Abe Karem: a criação do Predator

Eu não fui o cara que colocou mísseis no Predator... Eu só queria que os drones tivessem os mesmos padrões de segurança, confiabilidade e desempenho de aeronaves tripuladas.

– Abe Karem⁵⁵

O modelo de produção de guerra que se assanhou no sudeste asiático era, em parte, o prelúdio de algo maior. Enquanto muitos viviam a ressaca ou a síndrome do Vietnã, o mundo estava prestes a atingir um *ponto de não retorno*. Para Franco “Bifo” Berardi (2011, p. 13), o ano de 1977 é um ponto de inflexão que avança rumo ao “lento cancelamento do futuro”. Florescia uma era pós-industrial, de revolução microeletrônica e de conexão em rede. Ninguém imaginava, mas nas garagens do Vale do Silício, hippies libertários e psicodélicos como Steve Wozniak e Steve Jobs criavam computadores que revolucionariam o mundo. 1977 é o ano de patenteamento da Apple e, também, o ano em que o Ocidente foi além da modernidade:

1977 foi o ano em que os heróis desapareceram e transmigraram do mundo da vida física e da paixão histórica para o mundo da simulação visual e estimulação nervosa. Aquele ano foi um divisor de águas: da era da evolução humana, o mundo mudou para a era da des-evolução, ou des-civilização (Bifo, 2015, p. 06)

1977 também foi o ano em que Abraham “Abe” Karem, um engenheiro aeronáutico israelense, chegou à Califórnia. Abe trazia na bagagem uma ampla

⁵⁵ Citado em Scan (2012, s/p).

experiência na construção de aeronaves não tripuladas para o Exército de Israel durante a Guerra do *Yon Kippur* (1973). Contudo, seu gênio inventivo havia conflitado com os interesses políticos da *Israel Aerospace Industries*, a gigante da aviação a qual Abe havia se dedicado por anos, mas que fechara as portas do mercado israelense para seus experimentos. Expatriar-se nos EUA fora uma escolha calculada; por um lado, era um país com melhores oportunidades para empreender, por outro ostentava uma gigantesca indústria aeronáutica.

Assim, também em uma garagem, agora de Los Angeles, Abe fundou a *Leading System* e passou a se engajar na construção de um novo *drone* capaz de atender as exigências do *Teal Rain*, um programa secreto da DARPA⁵⁶ focado na pesquisa e no desenvolvimento de aeronaves *endurance*. Sua fórmula era curiosa: menos tecnologia, baixo custo e foco no design para alto desempenho: “Eu queria provar que o desempenho é em grande parte resultado de um design inspirado e subsistemas altamente otimizados e integrados, não da aplicação da tecnologia mais avançada” (Scan, 2012, s/p).

Em 1981, no campo de testes militares *Dugway Proving Ground*, Abe e seus engenheiros testaram um protótipo que permaneceu no ar por 56 horas. Esse recorde mais que dobrava o tempo de permanência dos *drones* no Vietnã (Finn, 2011). O *Albatross* era como planejado: baixo custo, feito com mogno compensado e fibra de vidro; compacto, não media mais que 2 metros; leve, pesava 47 quilos; e boa capacidade de armazenamento, carregava até 43 litros de gasolina (Whittle, 2014, p. 25). Era tudo que a DARPA precisava em um momento de recursos escassos para financiar projetos militares de custo elevado (cf. Rogers & Hill, 2014, p. 31). O *Albatross* convenceu os executivos da DARPA e da Marinha, que aportaram \$40 milhões de dólares (Ehrhard, 2010, p. 20), para a *Leading System* desenvolver um novo modelo com “configuração ampliada para tecnologia avançada” (Hirschberg, 2010, p. 11).

⁵⁶ Além do protótipo de Abe Karem, outros dois *drones* também participaram desse projeto: o HALSOL (1983) e o Condor (1984). O *High Altitude Solar Power* fora um programa secreto sob o auspício da *AeroVironment*. O Condor fora um projeto da *Boeing* e chegou a ser utilizado em algumas missões de vigilância oceânica. Ambos, não tiveram continuidade apesar de importantes avanços como futuro uso de energia solar para abastecimento e recorde de altitude.



Figura 25: Abe Karem e o *Albatross*.
Fonte: Shaw (2012).

O novo protótipo assinado por Abe se chamou *Amber* e mantinha a clássica calda em V invertido. Foram seis modelos construídos a partir de 1984. Três foram construídos *drone-torpedo* e repetiam a fórmula do velho “Bug” de Charles Kettering, ou seja, suas asas seriam desarmadas em pleno voo para que a aeronave caísse direto no alvo. Os três outros foram projetados com o bico arredondado para a acoplagem de câmeras televisivas e sistema de conexão banda larga capaz de gerar links de transmissão em tempo real. Era a “*CNN in the sky*” (Newcome, 2004, p. 106).

O *Amber* perdera suas pernas fixas com rodas para a decolagem; agora, pela primeira vez um *drone* dessa estatura recebia um “trem de pouso retrátil”. Seu design fora preparado para que todos os seus subsistemas trabalhassem integrados, otimizando seu desempenho geral. A hélice tinha rotação variável/reversível, as caudas eram totalmente móveis e as asas e a fuselagem conseguiam carregar grandes cargas (Hirschberg, 2010, p. 12). O *Amber* pode ser considerado um dos projetos tecnológicos mais funcionais e rentáveis do final da Guerra Fria. Nas palavras do próprio Abe Karem: “Quase todos os nossos subsistemas de 1985-89 continuam voando em alguns *Predators* hoje, incluindo seu computador de 27 anos e, com pequenas alterações, a estação terrestre” (Scan 2012, s/p).



Figura 26: Estação terrestre em 1989⁵⁷
 Fonte: Hirschberg (2010, p. 13).

Mesmo assim, o *Amber* não resistiu ao jogo político estadunidense. Em 1987 o Congresso aprovou um sistema de gerenciamento para centralizar os programas de *drone*. Assim, fora criado o *Unmanned Air Vehicle Joint Program Office* (JPO), responsável por estagnar os gastos militares com o desenvolvimento de aeronaves não-tripuladas. Segundo Ehrhard (2010, p. 21) “o congelamento do orçamento paralisou o *Amber* em um momento crucial. Pressentindo que o *Amber* seria arquivado, Abe partiu para uma última cartada: criar um modelo de baixo custo para exportação a fim de salvar a *Leading System*. Assim nasce o Gnat 750.

Ocorre que, ao não estar mais sob o guarda-chuva da DARPA, a empresa de Abe estava à beira da falência. Em 1989, Abe faz parceria com a *Hughes Aircraft* a fim de concorrer por um contrato do JPO que exigia estrutura organizacional e capacidade de produção em larga escala. Contudo, duas empresas israelenses ganharam a concorrência, levando Abe a vender parte de sua empresa para a *Hughes Aircraft*, que no ano seguinte aceitou uma proposta de compra da *General Atomics* (G.A.) dos irmãos Neal e Linden Blue (Hirschberg 2010, p. 14).

⁵⁷ Segundo Hirschberg (2010), a *Leading System* também desenvolveu o sistema digital de controle de solo para operar seus *drones*. Na foto uma estação capaz de controlar mais de um *drone* simultaneamente.

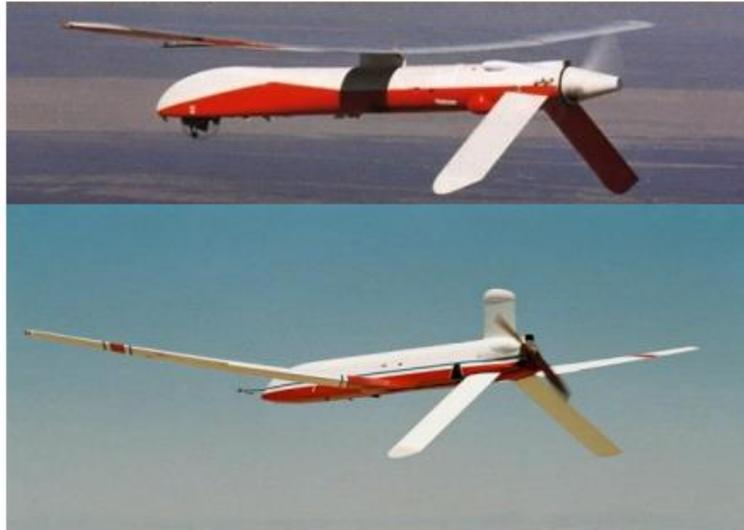


Figura 27: *Amber* no topo e GNAT 750 na base.
Fonte: Hirschberg (2010, p. 11).

A Guerra Fria havia chegado ao fim, assim como a *Leading System*. O setor de pesquisa e desenvolvimento de *drones* sob o novo guarda-chuva da JPO realizou uma “cirurgia radical” que cortou seus gastos pela metade (Whittle, 2014, p. 58). Essa redução era uma resposta do Congresso aos excessivos gastos com *drones* que apresentaram resultados pífios, como foi o caso do *SkyEye* e o *Aquila*. Segundo Boyle (2020, p. 46) “Ao longo da década de 1980, os *drones* eram cada vez mais vistos como uma tecnologia de boutique: uma novidade cara que era desnecessária devido às capacidades de coleta de informações de satélites e aeronaves tripuladas”. Foi nessa esteira que o *Amber* de Abe Karem acabou arquivado.

No entanto, as ideias de Abe permaneciam intactas. Enquanto outros projetos haviam apresentado diversas falhas, os *drones* desenvolvidos por Abe gozavam de uma engenharia refinada, sem gastos em excesso e com uma taxa de desempenho altamente eficiente. Por sua vez, os militares não haviam saciado a sede pelo domínio do campo visual. Ao contrário, eles ainda queriam câmeras de televisão no céu, imagens ao vivo para vigiar as mais remotas partes do globo. Além disso, o fim da Guerra Fria também abriu outro flanco, ou pelo menos confirmou uma intenção mais antiga: produzir imagens que participam, direta e freneticamente, da destruição de seres humanos.

4.3. Pós-Guerra Fria: o Predador e as imagens operativas⁵⁸

Hellfire, you're wiping me out!

– MUSE, Reaper

A Guerra Fria havia acabado formalmente, mas quando as cortinas se abriram foi possível ver uma série de conflitos prestes a eclodir. A disputa protagonizada por EUA, Saddam Hussein e as potências do Golfo em 1991 era apenas a alvorada do que estava por vir. À época, Jean Baudrillard nos dava pistas sobre uma “não-guerra”. Dizia ele: “Tudo é, portanto, transposto para o virtual, e somos confrontados com um apocalipse virtual, uma hegemonia em última instância muito mais perigosa do que o apocalipse real” (Baudrillard, 1995, p. 27). Antes de voltar aos *drones* quero chamar a atenção para a estética da imagem nesse conflito, afinal, no Golfo, a guerra foi travada “no campo da percepção... mais na tela do que no chão” (Virilio, 2009, p. 65).

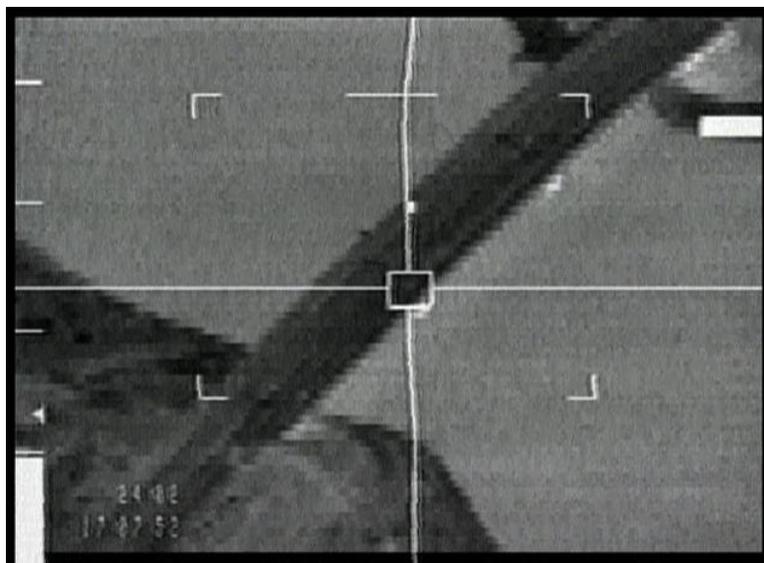


Figura 28: Imagens operativas. *War at Distance* (dir. Harun Farocki, 2003).

⁵⁸ Neste aparte, confesso que me faltou tempo para explorar a obra de Virilio. Certamente retornarei a esse ponto para discutir, ao menos brevemente, como a máquina de visão contribui para atrofiar a consciência política. A relação entre dispositivos de imagem, espaço e tempo é bem apresentada em *Guerra Pura* (1983) e *Máquina de Visão* (1988).

De maneira mais explícita, podemos observar a constância daquilo que Harun Farocki (2015, p. 147), chamou de *imagens operativas*: “imagens que não buscam simplesmente reproduzir algo, mas antes fazem parte de uma operação”. Essas são imagens que participam da destruição de seres humanos, muito antes que os EUA resolvessem armar o *Predator*. O campo de batalha desértico e sem sangue, transmitido ao vivo para os olhos atentos do Ocidente, escondia a função devastadora da imagem. Farocki (2015, p. 147-148) completa:

Em 1991, apareceram duas tomadas da guerra dos Aliados contra o Iraque que representavam um novo tipo de imagem. A primeira mostra o recorte de um terreno filmado por uma câmera em um helicóptero, um avião ou um *drone*, como são chamadas as aeronaves leves não tripuladas utilizadas na exploração aérea. No centro da imagem há uma mira que indica o alvo que o projétil está apontando. A explosão satura a escala de contraste, a íris automática tenta em vão neutralizar o efeito e a imagem é cortada. A segunda imagem vem de uma câmera montada na ponta de um projétil. A câmera se choca contra o objeto e aqui a imagem também é interrompida [...] as imagens da perspectiva de uma bomba podem ser interpretadas como *subjetiva fantasmática*. Essas imagens de uma câmera se lançando sobre um alvo, ou seja, uma câmera suicida, ficaram gravadas em nossa memória. Era algo novo, algo que representava uma realidade desconhecida desde o advento dos mísseis de cruzeiro na década de 1980. As imagens apareceram acompanhadas da frase “armas inteligentes”.

Foi justamente a CIA quem esteve atenta a essas imagens operativas e tratou de recolocar os *drones* no jogo político após a redução de gastos do final da década de 1980. Enquanto rolava o conflito no Golfo, os irmãos Blue faziam o negócio do século. Buscando diversificar a matriz industrial da G.A para além da produção de reatores nucleares, Neal e Linden miraram o mercado de veículos aéreos não-tripulados. Esse namoro começou justamente no *Valentine's Day* de 1991, quando uma proposta fora enviada a Abe Karem com uma oferta pelos seus ativos da Hughes. Por necessidade e conveniência, tanto Abe quanto Hughes aceitaram a proposta da G.A que, em contrapartida, os contrataria em posições de chefia dentro do novo empreendimento.

A riqueza, física e intelectual, daquilo que à época passou para as mãos dos Blue ao custo de U\$ 1.850 milhões de dólares, era realmente impressionante: de “segredos comerciais” às “licenças de exportação aprovadas pelo Departamento de Estado”, passando por “propriedade intelectual” e toda a documentação de arquivo de Abe Karem (Whittle, 2014, p. 66). O negócio foi tão promissor que, em 1993, uma subsidiária da G.A, a *General Atomics Aeronautical Systems*, dedicada

exclusivamente à produção de veículos aéreos não-tripulados, foi criada. À época o GNAT 750 fora aprimorado e, após alcançar 40 horas de voo, atraiu dois clientes: a Turquia, que adquiriu seis aeronaves e a CIA (Newcome, 2004, p. 107).

Mal havia acabado a intervenção dos EUA no Golfo e outro conflito, dessa vez nos Balcãs, estava começando. A desintegração da Iugoslávia era um barril de pólvora prestes a explodir, bastava uma faísca. O estopim foi a declaração de independência da Bósnia e Herzegovina em 1992. O conflito de raízes étnicas e religiosas envolvendo croatas, bósnios e sérvios se internacionalizou nesse mesmo ano. Com o cerco a Sarajevo e a violência em curso levou as Nações Unidas a enviar tropas à Bósnia. Os EUA fizeram parte da coalização da OTAN que entrou em conflito com os sérvios. Contudo, quando o então presidente Clinton buscou informações sobre a situação “ele ficou chocado e decepcionado ao descobrir o quão pouco suas agências militares e de inteligência podiam lhe dizer sobre o que realmente estava acontecendo no terreno em torno de Sarajevo” (Whittle, 2014, p. 71).

Satélites espões e U-2 tripulados esbarraram no clima montanhoso dos Balcãs. Não havia céu limpo como em Cuba ou no Golfo. As imagens fotográficas não capturavam mais que o branco das nuvens. Um regime de urgência se instalou, a CIA e os militares estadunidenses queriam acesso ao campo visual abaixo das nuvens, com longos períodos de vigilância. O *drone* ressurgiu no horizonte, sobretudo a partir do interesse do novo diretor da CIA Jim Woolsey que tinha Abe Karem em boa conta. Contudo, os gastos excessivos, a corrupção e a inércia de alguns projetos de *drones* do final da década de 1980, levaram a criação de novas burocracias. Em 1993, vários projetos passaram da JPO para a recém-criada *Defense Airborne Reconnaissance Office* (DARO) responsável por supervisionar⁵⁹ a gestão de desenvolvimento e aquisição de todo sistema de vigilância aerotransportada do Departamento de Defesa (Odom, 2002).

Além da DARO, o Pentágono criara a *Advanced Concept Technology Demonstration* (ACTD) em 1994. Sua missão era testar protótipos de tecnologia avançada em estreita conexão com as necessidades militares, evitando, assim, a aquisição de sistemas de armas imaturos com custos elevados (GAO, 1998). Para

⁵⁹ Segundo Newcome (2004, p. 108), essa supervisão criou três camadas de inteligência as quais os *drones* deveriam se encaixar: “Tier I para um UAV de resistência tática, Tier II para um UAV de resistência de teatro (nível operacional) e Tier III para um UAV de resistência estratégica”

tornar um *drone* operável e enviá-lo ao céu acinzentado da Bósnia, era preciso cumprir uma série de requisitos impostos por essas burocracias. Baixo custo, câmeras de filmagem diurna, câmera com infravermelho para detecção de calor e tecnologia não utilizável pelo inimigo em caso de abatimento da aeronave eram alguns dos requisitos (Whittle, 2014, p. 74-75).

Um GNAT 750 refinado fora a primeira oferta da G.A à CIA. Porém, havia alguns empecilhos: o modelo tinha pouco alcance em relação a sua base de controle, operava em “Banda C” de radiofrequência, voava em baixa altitude, era de fácil visualização e muito barulhento. Enquanto a CIA adquiria duas aeronaves desse modelo para testá-las no conflito da Bósnia, o que os militares do Pentágono realmente queriam era uma máquina que voasse “além da linha de visão” com sistema de navegação por satélite (Whittle, 2014, p. 78). Em 1994, o GNAT 750 voou nos Balcãs apresentado falhas na transmissão de vídeo, frequentemente afetadas por instabilidades e cortes no link de conexão. Mesmo assim, as imagens estavam ali e seduziram, especialmente o diretor da CIA Jim Woolsey: “Eu poderia sentar em meu escritório, ligar em um canal secreto e, via mensagem de e-mail para um cara na Albânia [a localização da Estação de Controle Terrestre], pedir-lhe que desse um zoom nas coisas” (Finn, 2011, s/p).

O desempenho promissor foi suficiente para desenvolver uma nova versão: o *RQ-1 Predator*, que incorporava três modificações. A ideia inicial de promover uma fotografia estática foi substituída por um sistema de geração de imagens em movimento (tempo real), que eram coloridas durante o dia e com infravermelho durante à noite. O limite de distância da base de controle também aumentou a partir da instalação de um sistema de satélite *Ku-band* com transmissões que conseguiam atravessar o atlântico. A terceira mudança foi a instalação de um Sistema de Posicionamento Global (GPS) a bordo. A adoção desse sistema acelerou consideravelmente a identificação de alvos e o ajuste de mira (Ehrhard, 2010; Gregory, 2015a).



Figura 29: RQ-1 Predator (1995).
Fonte: *Foreign Policy* (2012).

Essas modificações pavimentaram o caminho para uma profunda transformação na cultura de inteligência militar. Eu diria que uma revolução imagética fez o *drone* transitar de uma tecnologia útil a uma arma fundamental. Em 1993, quando o incipiente programa do *Predator* precisou de auxílio para analisar imagens captadas com baixa qualidade, um “cientista de imagens” foi enviado ao Pentágono. Apelidado de “homem com dois cérebros”, Whittle (2014, pp. 98-106) conta sua história sob o pseudônimo de Werner. Quando viu o *Predator* no céu, gerando imagens de vídeo, Werner ficou fascinado, acreditando que esse modelo de reconhecimento era perfeito para os oficiais da “geração CNN”.

Contudo, o vídeo era algo novo em uma cultura de inteligência acostumada a analisar imagens estáticas. Para os analistas daquele período, apenas fotografias em preto e branco continham potencial para revelar segredos sobre o campo inimigo. Logo, vídeos em tempo real com imagens coloridas eram frequentemente deixadas de lado. Para mudar essa cultura, Werner sabia que era preciso encantar generais de alta patente, e assim o fez. Werner organizou uma transmissão ao vivo e em cores para alguns oficiais reunidos na sala de guerra do Pentágono. Todos que viram essa e outras demonstrações das imagens do *Predator* voando sobre o deserto ficaram maravilhados.

A revolução imagética causada pelo “homem com dois cérebros” foi mais um passo para colocar o *Predator* no campo de batalha. Sua estreia ocorreu no verão de 1994, sobrevoando a Bósnia. Seu bom desempenho o tornava cada vez mais integrado às operações reconhecimento e coleta de inteligência, o que logo

despertou interesse de outros círculos militares. A Força Aérea e a Marinha, que haviam rejeitado a tarefa de operar o *Predator* nos Balcãs, ficaram surpresas com a performance da aeronave. A USAF, em especial, fez uma oferta para ser o “serviço líder” do *Predator*.

Segundo Ehrhard (2010, p. 50-51), essa mudança repentina ocorreu por três motivos. Primeiro, o sucesso na Bósnia angariou forte apoio do Congresso. Em segundo lugar, o sucesso do *Predator* gerou uma disputa interserviço, com críticas por parte da USAF de que o Exército, em Fort. Huachuca, estava derrubando *drones* a uma taxa alarmante. Em resposta, Ronald Fogleman, o homem forte da USAF, ordenou a formação de um esquadrão focado em *drones*, o que não existia desde 1979. O terceiro motivo era particular. Como chefe da USAF, Fogleman percebeu que os *drones* se encaixavam na sua proposta de realizar uma mudança estrutural na Força Aérea. Sua dedicação foi tamanha que, em 9 de abril de 1996, o Secretário de Defesa entregou o *Predator* nas mãos da USAF. Meses depois o 11º Esquadrão de Reconhecimento assumiu o controle das operações, com o *Predator* sendo uma das 39 aeronaves que sobrevoaram a Bósnia, o Iraque e o Kosovo por mais de 6.600 horas.

4.4.

‘Mors ab Alto’: *Predator* e *Reaper* na era da vigilância letal

*Eu não amo mais céus azuis. Na verdade,
gosto de céus cinzentos; os drones não
podem voar quando o céu está cinzento.*

– Zubair, criança afegã.

*Estamos matando esses filhos da puta mais
rápido do que eles podem crescer agora.*

– Ex-chefe do Centro de Contraterrorismo da
CIA⁶⁰.

A criação do *Predator* é a fronteira final de uma cultura que, durante séculos, acreditou que as imagens estavam condenadas à pura representação da

⁶⁰ Citado em Ackerman (2011).

guerra. Com o *Predator* podemos dizer que ocorre o batismo de sangue: a fusão entre imagem e letalidade. A imagem transitou de categoria representacional a dispositivo. Esse é o ponto de não retorno, as imagens agora estão condenadas a participar da destruição de seres humanos. Mas elas, as imagens, não são aniquiladoras por si só! Como dispositivos, elas se encontram no meio do caminho ou num entre-mundo:

Quem recusaria hoje ver na imagem o instrumento de um poder sobre os corpos e os espíritos? Este poder, concebido durante vinte séculos de cristianismo como libertador e redentor, é actualmente suspeito de ser o instrumento de estratégias alienantes e dominadoras. Consideramos então que a imagem “leva-ao-crime”, na medida em que qualquer homicídio parece ter encontrado o seu modelo nas ficções difundidas nos ecrãs. Os culpados dão-na como responsável. Mas quem são os culpados? Aqueles que matam ou aqueles que produzem e difundem as imagens? Ora, culpabilidade e responsabilidade são termos que só são atribuíveis a pessoas, nunca a coisas. I as imagens são coisas (Mondzain, 2009, p. 11).

É a partir desse entendimento que gostaria de discutir a versão mais cruel do *Predator*. A versão que só é cruel e aniquiladora graças ao meio do caminho construído pela imagem-dispositivo; imagens que, segundo Gregory (2014, p. 10) “funcionam não apenas para operacionalizar, mas também para justificar o que deve ser feito”. As imagens não são, por natureza, violentas, mas são parte do *fazer visual-violento* (cf. Berardi, 2005; Gregory, 2015b). Neste ponto eu ousaria discordar de Mondzain (2009, p. 11) e ir ao encontro daqueles que afirmam que a imagem transitou do “*fazer ver*” para o “*fazer fazer*”. Em *War at Distance* (2003), Farocki nos mostra o trabalho das imagens operativas: “conhecer, reconhecer e perseguir”. Se acrescentarmos o verbo “aniquilar”, sintetizamos o circuito operacional do *Predator*. Aniquilar: esse é o objetivo que fez os *drones* transitarem da vigilância voyeurística à condução de assassinatos seletivos.

No final dos anos 1990, a ideia de colocar mísseis debaixo das asas do *Predator* começou a ganhar força como estratégia de contraterrorismo nos círculos militares dos EUA. Vale ressaltar que o desejo dos militares de acoplar mísseis, bombas e explosivos em aeronaves não tripuladas era antigo; um sonho vívido que remonta ao velho Bug de Charles Kettering (Whittle, 2015). Contudo, o fim de século parecia o momento mais oportuno para que esse projeto finalmente saísse do papel. Por um lado, havia tecnologia suficiente para pensar a incorporação do *Predator* armado na cadeia de comando e controle. Por outro, era urgente a

necessidade de retaliar os ataques terroristas⁶¹ liderados pela Al-Qaeda contra alvos americanos ao redor do mundo.

As respostas dos militares baseadas em métodos tradicionais, como ataques com bombardeiros e aeronaves de caça, mostravam-se ineficientes, tanto no Kosovo quanto contra à Al-Qaeda. Certa vez, uma dessas tentativas acabou por destruir uma fábrica de medicamentos no Sudão em 1998, gerando desemprego e caos social. Esse era um erro recorrente, fruto de um descompasso temporal entre a identificação de alvos e o tempo de reação. O problema estava no atraso de retransmissão das imagens. O intervalo entre a visualização do alvo e a logística dos aviões tripulados no teatro de guerra era tempo suficiente para que as tropas inimigas se movessem e despistassem os caças americanos (Gregory, 2015a). Logo, armar o *Predator* surgia como uma opção para solucionar tanto o problema de velocidade quanto imprecisão dos ataques, afinal os danos colaterais atormentavam a administração Clinton⁶². Ocorre que uma solução rápida e técnica levou a uma série de manobras obscuras do ponto de vista jurídico e político. Nas palavras de Peron (2016, p. 193):

Claramente, a CIA começava a buscar soluções técnicas para problemas de origem política, mais ainda, esse seria o início de um processo de eleição de soluções técnicas para a superação de restrições jurídico-políticas, que culminaria não apenas na reorganização do modo como se conduz as operações militares e de inteligência, mas principalmente do modo como se atualiza a violência a distância.

Nesse sentido, armar o *Predator* exigia a superação de obstáculos legais, técnicos e financeiros. Um deles era o *Intermediate-Range Nuclear Forces* (INF), assinado por Reagan e Gorbachev em 1987. O tratado dispunha sobre a eliminação de mísseis balísticos de pequeno e médio alcance por ambas as partes, o que evitou por anos que o impulso de municiar os *drones* fosse levado a cabo. A título de

⁶¹ Esses ataques ocorrem no transcurso de século XX para o XXI. Em 1998, um carro-bomba explodiu próximo à embaixada dos EUA em Nairóbi, Quênia, deixando mais de 200 mortos e vários feridos. No mesmo ano, um caminhão-tanque carregado de explosivos foi detonada em frente à embaixada americana em Dar es-Salaam, na Tanzânia, matando 11 pessoas. Em outubro de 2000, no Iêmen, 17 militares americanos foram mortos em um atentado suicida contra o destróier americano USS Cole.

⁶² Foi esse receio que não autorizou, por exemplo, a execução de um homem que supostamente seria Osama Bin Laden. Em setembro de 2000, Scott Swanson afirma ter localizado Bin Laden e seus comparsas na “Fazenda Tarnak”, região agrária do Afeganistão. As imagens foram analisadas pela CIA e pela USAF e confirmaram que se tratava do líder da Al-Qaeda. Contudo, para frustração os militares o ataque não foi autorizado por Washington. Para uma visão crítica sobre a leitura dessas imagens ver Cockburn (2015).

exemplo, podemos citar a negação incisiva do Pentágono ao intento do senador republicano Curt Weldon que, em 1996, liberou US\$ 10 milhões via projeto de lei para armar o *Predator* com munições de precisão ar-superfície (Whittle, 2011, p. 13). A iniciativa ficou adormecida até a primavera de 2000, quando o Big Safari assumiu a missão de armar o *Predator* com um míssil *Hellfire*⁶³. Ocorre que uma mudança dessa magnitude em um equipamento de defesa exigia a aprovação do Congresso. Além disso, era preciso saber quem financiaria o projeto e quem faria a instalação dos mísseis debaixo das asas do *Predator*.

O primeiro problema fora resolvido por meio de um assustador malabarismo jurídico envolvendo lobby e pareceres técnicos que atestavam que o *Predator* armado não violava nem a Convenção de Genebra, nem o INF. O financiamento e a aprovação no Congresso foram articulados com os Chefes do Estado-Maior da Força Aérea. Enquanto a instalação dos mísseis e as questões tecnológicas foram divididas entre os militares do Big Safari e os especialistas da General Atomics. Richard Whittle (2011; 2014; 2015), detalha minuciosamente o quão complexo foram as negociações até que fosse possível colocar o *Predator* no céu e dele fazer zarpar um *Hellfire*. Em 21 de fevereiro de 2001, em *Indian Spring*, Curt Hawes pressionou o botão do joystick pela primeira vez. Hawes ficara decepcionado com o quão anticlimático fora a experiência: menos de 30 segundos até o *Hellfire* atingir um tanque no deserto, sem barulho, sem suor, apenas um clarão na tela, resultado do flash de calor do míssil.

⁶³ Segundo Rogers e Hill (2014, p. 35) a escolha do *Hellfire* estava relacionada ao fato de o armamento estar dentro dos parâmetros legais da Convenção de Genebra, não incorrendo em violação ao artigo 36º, do Protocolo Adicional I, que delibera sobre armas novas.



Figura 30: MQ-1 Predator municiado em patrulha no Afeganistão.
Fonte: Air Force Reserve Command⁶⁴

Assim ocorreu a transição do modelo RQ-1 de “reconhecimento” para o novo MQ-1 *Predator* agora na versão “multisserviço”: reconhece, persegue e mata. Faltava mais um teste para o *Predator* partir em caçada à Bin Laden. Em *China Lake*, os militares simularam edificações típicas do Afeganistão, como as habitadas pela Al-Qaeda, para saber qual o potencial do *Hellfire* nesses ambientes, afinal tratava-se de um míssil antitanque. Os resultados foram desanimadores ao ponto de fazer os engenheiros do Big Safari criar um projeto para modificar o *Hellfire* e torná-lo uma munição de tipo granada e não só perfurante. A CIA queria uma munição capaz de “matar todos dentro de uma sala” (Michel, 2019, s/p). Assim foi, o *Hellfire* ganhou um revestimento de tântalo, um metal pesado que explode e se espalha a um raio de 360° com a força do impacto.

O passo seguinte foi a integração dos sistemas de comando e controle do *Predator*. Para isso foi preciso conectar a base de lançamento no Uzbequistão, a *Ground Control Station* (GCS) de Ramstein na Alemanha e o quartel-general da CIA em Langley, Virgínia. Tudo estava conectando por um cabo de fibra ótica de dimensões atlânticas: “O link de dados iria transmitir o vídeo filmado pelo *Predator* do GCS em Ramstein, cerca de 6 mil quilômetros, para um novo centro de operações de voo no sexto andar da sede da CIA” (Whittle, 2014, p. 156). Segundo Peron (2016, p. 201) a decisão de reordenamento sóciotecnico que possibilitou aos

⁶⁴ Disponível em: [<https://www.afrc.af.mil/News/Photos/igphoto/2000608229/>].

EUA conduzir operações com o *Predator* diretamente do quartel da CIA revela mais um elemento de banalização da violência e transgressão da legislação internacional.

Em meio a desacordos e incertezas envolvendo os conselheiros de segurança de Washington, os chefes de Estado-Maior e a CIA, o *Predator* foi autorizado a voar sobre o Afeganistão, contando que somente realizasse serviço de inteligência. O argumento de que os *drones* estavam habilitados para executar ataques cirúrgicos que diminuiriam os danos colaterais ainda não era o suficiente para autorizar uma caçada mais incisiva à Bin Laden. O sinal vermelho emitido pela CIA e pelo FBI de que as ameaças terroristas da Al-Qaeda haviam aumentado dramaticamente também não foram suficientes para a permissão das execuções extrajudiciais com *drones*. De acordo com Whittle (2014), era preciso um evento apocalíptico para mudar o posicionamento quanto ao *Predator*. Ele aconteceu em 11/9 quando a Al-Qaeda chocou o mundo.

A partir desse dia, toda e qualquer barreira que antes impedia o *Predator* de executar assassinatos extrajudiciais, caiu por terra. E isso ficou claro na declaração de George W. Bush sobre Bin Laden seis dias depois: “Procura-se: vivo ou morto”. O sinal verde foi enviado à CIA, permitindo ações secretas no nível mais amplo e letal desde a criação da agência em 1947. Adicionalmente, Bush entregou US\$ 1 bilhão para a CIA aplicar na Guerra Global ao Terror (Woodward, 2001). Poucos dias depois do ataque às torres gêmeas, o *Predator* já estava em ação.

Em 07 de outubro de 2001, no primeiro dia da guerra no Afeganistão, Scott Swanson, piloto da USAF, entrou para história. Swanson foi o primeiro militar a apertar um botão de joystick e disparar um míssil *Hellfire* saindo da asa de um *Predator* em uma operação oficial. Nas palavras de Michael (2015) “A sua contribuição para a posteridade foi matar alguém de uma forma completamente nova”. Finalmente, havia chegado o grande momento para Swanson. Ele esperava por esse momento desde o fatídico dia em que havia localizado Bin Laden na fazenda Tarnak, em setembro de 2000, mas não havia obtido autorização para apertar o botão. Por muito pouco, o programa secreto da CIA não mudou radicalmente o curso da história.

O século que começara com a missão dos EUA de encontrar Bin Laden vivo ou morto se desdobrou em outros inúmeros teatros de guerra. Afeganistão, Iêmen, Paquistão e Somália são locais em que muitas pessoas rezam para que o céu não

esteja azul no raiar do dia. Foi isso que o pequeno Zubair⁶⁵, um menino paquistanês, relatou aos congressistas americanos em Washington: “Eu não amo mais céus azuis. Na verdade, gosto de céus cinzentos; os *drones* não podem voar quando o céu está cinzento” (Henneberger, 2013). Nesses vinte anos em que os EUA empregam o uso da força letal em ações de contraterrorismo, o que mais salta aos olhos é a maleabilidade do conceito de guerra cirúrgica como elemento legitimador das caçadas humanas com o *Predator*. Entre 2002 e 2021 estima-se que os EUA executaram mais de 1.500 ataques com *drones* em ao menos quatro países diferentes (Stohl & Dick, 2021).

A partir de 2007 o *Predator* ganhou a companhia de um irmão mais novo. O *MQ-9 Reaper* é resultado de um trabalho conjunto compromissado em criar uma arma ainda mais letal. A principal contratante continuou sendo a *General Atomics Aeronautical Systems*, responsável pela fabricação da aeronave e pelo sistema de controle de solo. A Raytheon forneceu os primeiros sensores e, atualmente, trabalha na produção de sistemas multiespectrais a pedido dos especialistas em vigilância eletro-óptica da USAF. O Departamento de Defesa (2018) garantiu U\$ 282 milhões para a tarefa da Raytheon. A *L-3 Communications* entrega os mais sofisticados simuladores para que os operadores de sensores de *Indian Spring* realizem treinamentos imersivos. A L-3 também trabalha em conjunto com a *Tobyhanna Army Depot* para consertar falhas em sistemas de coleta de inteligência crítica. O *MQ-9 Reaper* é capaz de transportar 15 vezes mais carga de artilharia que seu antecessor, aposentado oficialmente em 9 de março de 2018.

⁶⁵ Em 2013, Zubair, sua irmã Nabila e seu pai Rafiq viajaram do Waziristão do Norte, região tribal do Paquistão, para Washington, onde relataram aos congressistas estadunidenses o ataque de um *Predator* que acabou por matar a matriarca da família, Mamana Bibi. Era a primeira vez que sobreviventes desse tipo de ataque contavam as experiências traumáticas da ameaça barulhenta que paira sobre o céu afegão.



Figura 31: *MQ-9 Reaper* municiado com 8 mísseis *Hellfire*.
Fonte: USAF (2020).

O *Predator* e o *Reaper* ganharam volumosos incentivos durante a administração Obama, o período mais aterrorizante no que diz respeito à utilização da força letal dos *drones* como estratégia de contraterrorismo (Peron & Dias, 2018). Mesmo assim, essa situação sempre foi negada enfaticamente, como na declaração de John O. Brennan, principal conselheiro de segurança de Obama: “não houve uma única morte colateral por causa da proficiência excepcional e precisão das capacidades que fomos capazes de desenvolver” (Shane, 2011, s/p). É como nos lembra Harun Farocki em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (1988): “Ao lado do mundo real existe um segundo mundo, um mundo de pura ficção militar”.

Anos depois o próprio Obama desmentiria a falácia da precisão, talvez, na definição mais sincera e abjeta sobre o que Washington entende por danos colaterais. Em um discurso na *National Defense University* Obama assumiu que os *drones* americanos mataram civis. Ele disse que foram incidentes: “tragédias de partir o coração” e contrariando o bom senso, completou dizendo que era provável que ocorressem “mais vítimas civis e mais indignação local” (Coll, 2014, s/p). É por isso que Chamayou (2015, p. 14) diz que o *drone* foi o instrumento oficial da doutrina antiterrorista da administração Obama: substituiu a tortura de Guantánamo pelos assassinatos com o *Predator*. A Doutrina Obama foi a mais eficiente em utilizar métodos indiretos de confronto. Como destaca David Sanger (2012, p. 150),

sem pisar no terreno e sem falar o Tesouro, Obama conjugou três abordagens ao mesmo tempo: “engajamento, sanções e ação secreta”.

O que tudo isso nos diz? Como ler as fartas estatísticas⁶⁶ sobre assassinatos extrajudiciais? Como interpretar a crescente aquisição de *drones* por países ao redor do mundo? Em síntese, podemos dizer que esse é o espírito do nosso tempo: “vivemos em uma época obcecada por drones” (Hasian, 2016, p. 01). A USAF, A CIA, o Pentágono, o Departamento de Defesa e muitas outras burocracias alcançaram, nesse começo de século, o que há tempos vinha sendo perseguido pelo excepcionalismo americano: o sonho panóptico dos militares de controlar o campo visual, vertical e virtual; o desejo de ver sem ser visto, matar sem ser morto e rastrear sem deixar rastros.

Portanto, a genealogia que tentei construir encontra o *Predator* e mais tarde o *MQ-9 Reaper*, como a máquina letal que agrupou uma série de dispositivos que possibilitam caçar os inimigos dos EUA nos mais longínquos rincões do globo. Como foi possível observar durante esse capítulo, a violência à distância, sem sangue, sem suor, sem adrenalina, só é possível graças às formas tecnológicas de integração, reconhecimento, representação e simulação da guerra. O *drone* pronto para aniquilar seres humanos inaugura, ou ao menos consolida, o que podemos chamar de geopolítica V³ uma curadoria visual, vertical e virtual. Uma guerra que só pode ser conduzida por *players* tecnologicamente capacitados a comprimir as distâncias entre tempo e espaço, ser humano e máquina, realidade e ficção. No próximo capítulo, tentarei cobrir o arco histórico das relações entre Washington e Hollywood para compreender como essa estética V³ se desenvolve na Guerra Fria e se materializa no pós-11/9.

⁶⁶ Um robusto mapeamento estatístico sobre assassinatos extrajudiciais cometidos com *drones* pode ser encontrado em relatórios de diversas organizações. Dentre as mais conhecidas e consolidadas estão *The Bureau of Investigative Journalism*, *New America Foundation*, *Reprive*, *Airwars*, *Human Rights Watch* e *Stimson*.

5

Washington e Hollywood: Um emaranhado

Washington e Hollywood nasceram do mesmo DNA.

- Jack Valenti⁶⁷

Convenci-me de que as pessoas do cinema e os políticos nascem do mesmo DNA... De fato, é difícil dizer qual merece mais a descrição de “capital mundial do entretenimento”, Hollywood ou Washington, D.C.

- Jack Valenti⁶⁸

Seria uma tarefa infeliz e imprudente tentar dar conta da totalidade do sentido das imagens. Uma imagem pode ser tudo; um simulacro, uma fantasmagoria, uma alucinação... também pode ser um efeito prático, háptico⁶⁹, um sintoma, uma estrutura viva. Fato é que a imagem permeia todas as camadas sociais e se manifesta nos mais diversos fenômenos políticos, dentre eles a guerra. A imagem é matéria-prima tanto das próteses maquínicas de visão (como veremos no capítulo 6), quanto das suas pretensões ideológico-culturais encarnadas, sobretudo, na fotografia e no cinema. Contudo, a imagem sempre excede o contexto em que ela circula e, portanto, tem força ontológica. Há um certo nomadismo na vida das imagens! Mesmo quando pensamos tê-la sob controle, ela se mostra fugaz. Segundo André Parente (2011, p. 14), a imagem não se reduz nem ao seu caráter instrumental (como extensão dos sentidos humanos), nem tampouco a sua habilidade manipulatória, como condicionadora da consciência das massas. Se é que existe algum limite para o poder de uma imagem, ele se encontra atrelado ao seu próprio valor ontológico “como princípio gerador de um novo real”.

⁶⁷ Citado em Shaheen (2012, p. xxiii).

⁶⁸ Citado em Valenti (1997, s/p).

⁶⁹ O termo háptico está diz respeito ao tocar/apalpar com os olhos. Ele rompe a fronteira que separa o sentido do tato e o sentido da visão. O vocábulo háptico é utilizado, por exemplo, por autores como Merleau-Ponty e Gilles Deleuze.

Nesse sentido, este capítulo ensaia uma modesta tentativa de compreender o lugar e o efeito de sentido das imagens em movimento na produção dos sistemas de guerra e conflitos geopolíticos dos EUA. Para cumprir tal objetivo buscarei compreender como as relações entre Washington e Hollywood se estabelecem e como se mantêm em permanente atualização, adaptando-se às necessidades da curadoria geopolítica na *Pax Americana*. Meu argumento central é que essa relação proteica entre as “capitais gêmeas do império americano e sedes da economia política internacional” (Rogin, 1998, p. 09), contribuem para o derretimento da fronteira que um dia separou com mais clareza realidade e ficção, geopolítica e cinema, natureza e cultura. Portanto, as imagens em movimento esteticamente forjadas em Hollywood jogam um papel decisivo para a construção dessa zona de indiscernibilidade, que nos remete àquilo que William Connolly diz ser uma dinâmica biocultural:

“Natureza” e “cultura”, na minha leitura, não são definidas por diferenças categóricas entre o material e o imaterial, ou entre o que é altamente previsível e o que é imprevisível, ou entre o que é simples e o que é complexo, ou entre o que carece de história e o que é transmitido na história, ou entre o que é regido pela lógica e o que não é, ou entre o que carece de uma capacidade de discriminação e aquilo que expressa tal capacidade. Não é nem suficiente dizer que a cultura consiste de um “reino simbólico” enquanto as forças da natureza carecem de simbolismo [...] À medida que as misturas bioculturais se movem em direção a uma faixa intermediária de complexidade, a diferença entre “natureza” e “cultura”, como classicamente representada, desliza para uma zona de indiscernibilidade. Pois se há um elemento de artifício na natureza e de persistência na cultura, a linha clássica entre eles torna-se confusa dos dois lados (Connolly, 2002, p. 62).

Neste ponto, as imagens ganham força arrebatadora, pois adquirem poder de construção de novas realidades, sobretudo no enquadramento da guerra. Há muito tempo Washington e Hollywood se unem para capturar a força das imagens em prol da construção política, cultural e tecnológica da guerra. Ainda que nem sempre seja possível “conter, transmitir e determinar o que é visto” (Butler, 2009, p. 25), as habilidades dramáticas do Estado são fundamentais para confundir o que entendemos como realidade e assim sustentar os sistemas de guerra. É nesse ponto que os sonhos, as fantasias e os cenários de Hollywood se tornam atrativos ao projeto marcial de domínio narrativo da guerra. O cinema cumpre, nas palavras de Türcke (2010, p. 263), a função de uma “metralhadora audiovisual” capaz de penetrar nossa intuição sensorial. Esta disputa estética pelo sensorial, anunciada por

Walter Benjamin como uma questão própria da modernidade, tornou-se desejo dos militares, que atribuem função cultural e material às imagens em movimento. Segundo Benjamin, é o cinema o meio de reprodutibilidade técnica com maior capacidade de provocar profundas metamorfoses no aparelho perceptivo humano:

De uma aparência sedutora aos olhos ou de uma convincente imagem sonora a obra de arte convertia-se, com os dadaístas, em um projétil. Atingia com violência o espectador. Ganhava uma qualidade tátil. Com isso, facilitou a demanda pelo cinema, cujo elemento de distração é também, em primeira linha, um elemento tátil, nomeadamente, baseado na mudança de cenas e de enquadramentos, que avançam em golpes sobre o espectador (Benjamin, 2012, p. 109).

A imagem em movimento é um excesso. Nos ganha por meio desses golpes, desse choque tátil que entra pela retina e logo se espalha por todo o aparelho sensorio motor. Como veremos nesse capítulo, essa disputa pelo sensorio ocorreu por meio das imagens em movimento tanto para elevar o moral das tropas em campo quanto para engajar/convencer o público americano sobre os desígnios das guerras. Logo, tomarei como ponto de partida o contexto da II GM, tendo em vista que todo o período anterior, sobre a logística da percepção militar, está magistralmente registrado por Paul Virilio (2005). Contudo, antes de introduzir a estrutura sequencial deste capítulo, faz-se necessário um esclarecimento sobre a utilização das palavras Washington e Hollywood. Emprego-as como um recurso estilístico para demarcar dois polos de poder. Entretanto, ficará evidente ao longo do texto que ambos são orbitados por players que guardam papéis mais ou menos específicos, os quais serão adequadamente nomeados quando convir. Ao final, o que busco esclarecer, é que a fronteira que supostamente existe entre realidade e ficção, geopolítica e cinema, militarismo e cultura está em constante derretimento.

Em 5.1, busco apresentar como Washington catequizou a indústria cinematográfica a fim de utilizá-la tanto como máquina propagandística para o público americano, quanto como ferramenta pedagógica para ensinar a guerra aos seus soldados e manter o moral das tropas elevado. Washington via no cinema, força artística e capacidade política disruptivas. Logo, a produção fílmica em Hollywood passou a ser roteirizada em paralelo às aspirações da nação em guerra. Em 5.1.2, veremos como isto levou inúmeros diretores consagrados ao campo de batalha, num duplo papel de cineastas-militares. Em 5.2 adentrarei à Guerra Fria para mostrar o papel de caça às bruxas do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) em

Hollywood. Nos após pós-1945, Washington liderou uma cruzada anticomunista na indústria cinematográfica. Magnatas dos grandes estúdios contribuíram para a perseguição, demissão e prisão de cineastas, roteiristas e produtores acusados de simpatizar ou manter laços com a ideologia comunista.

Em paralelo à purga comunista, mostrarei em 5.2.1 como Washington projetou a imagem do seu poderio atômico por meio de Hollywood. O cine atômico, contudo, teve certa dificuldade ao enquadrar a era atômica devido à turbulência de emoções, paranoias e anseios da audiência americana. Disputas entre militares, cientistas e cineastas dificultaram a construção de um imaginário que contemplasse as vaidades de todos os atores envolvidos na construção do imaginário atômico. Embora a propaganda fílmica tenha vangloriado o programa nuclear estadunidense, não o fez sem aranhar a imagem dos militares como heróis da nação e tomadores de decisão racionais. O imaginário nuclear, portanto, fez-se de forma conturbada, fantasiosa e paranoica.

Nos subtópicos 5.2.2 e 5.2.3 utilizarei John Wayne e Ronald Reagan como fios condutores da relação de Washington e Hollywood quanto à entrada e saída dos EUA na Guerra do Vietnã. Wayne foi um dos únicos figurões de Hollywood que arriscou moralizar a incursão estadunidense na Indochina, apostando no poder das imagens em movimento. Fracassou! O caldo contracultural antiguerra da década de 1960 somado à novidade da primeira aventura militar dos EUA transmitida em rede nacional de TV foi mais forte e arranhou profundamente a imagem de políticos e militares. Coube a Reagan espantar os demônios do Vietnã. Era preciso reverter o imaginário de fracasso associado aos militares. Logo, conservadorismo, força masculina e militarismo foram utilizados pelo então presidente para reconstruir a imagem de um país forte, unido e determinado diante dos problemas globais.

Em 5.3 demonstrarei como o período que vai de 9/11 a 11/9, ou seja, da queda do Muro de Berlim aos atentados terroristas de 2001, testemunhou uma aproximação entre Hollywood e as empresas do Vale do Silício. Isto impactou profundamente a relação entre Washington e Hollywood, sobretudo no que diz respeito à Revolução dos Assuntos Militares (RAM). Novas camadas tecnológicas contribuíram para tonar o negócio da guerra cada vez mais interativo e informatizado. Ciborgues, cenários distópicos baseados em simulacros da realidade e catástrofes deram a tônica de muitos blockbusters da década de 1990.

Nas duas últimas seções, 5.4 e 5.4.1, concluo defendendo que, pós-11/9, a relação entre Washington e Hollywood encontra no tecno-solucionismo militarista a melhor representação do seu poder na curadoria geopolítica global. Os algoritmos, as máquinas com inteligência artificial e tecnologias de vigilância/aniquiração, surgem para ornamentar um ecossistema de guerra em que os EUA representam o que há de mais avançado em termos tecnológicos para combater o terrorismo. Na esteira do longo derretimento de fronteiras entre realidade e ficção, guerra e cinema, natureza e cultura, o solucionismo tecno-militarista é a representação de uma máquina de guerra que conseguiu realizar o sonho marcial de filmes antigos que apresentavam armas futuristas e sistemas avançados de espionagem e controle. Destaca-se, nesse sentido, a emergência da cultura drônica no cinema.

5.1.

A catequização de Hollywood ou: como entreter uma nação

Hollywood! Acorde! Desperte de sua depressão. A produção de filmes é tão importante para o decorrer desta guerra quanto a fabricação de munição, aviões, ou navios [...] Nossa nação combatente deve ser entretida.

- Hollywood Reporter, 9 de dezembro de 1941⁷⁰

Após o Japão imperial bombardear a ilha de *Pearl Harbour* em 7 de dezembro de 1941, os EUA entraram definitivamente na II GM. E os militares levaram junto consigo a nação. Direta ou indiretamente, todas as esferas da vida política, social e cultural dos EUA se organizaram em “pelotões” a serviço da guerra. Das donas de casa persuadidas a doarem gordura de cozinha para ajudar na fabricação de balas e projéteis à indústria cinematográfica. Entretanto, havia um agrupamento dedicado a irromper uma intervenção estética nos rumos da guerra. Os chamarei, metaforicamente, de *pelotão Hollywood*, um agrupamento composto por homens que, devido ao sucesso privado na indústria cinematográfica, foram convocados à guerra, cumprindo a dupla função de cineastas-militares. Em tempos

⁷⁰ Citado em *Cinco Voltaram* (2016, p. 120) de Mark Harris.

de guerra, o *pelotão Hollywood* teve como função primordial a criação dramaturgicamente, mesclando cenas reais e conteúdo estético favoráveis ao enquadramento narrativo desejado pelo governo dos EUA. Este agrupamento, como veremos, viveu seu ápice durante a II GM, pois aí se teve noção da importância das imagens de guerra fabricadas a partir da colaboração entre os círculos militares e a indústria de entretenimento.

O governo sabia que um bom enredo, recheado de imagens impactantes, poderia ser uma poderosa arma para fomentar o patriotismo e manipular a opinião pública em casa e no exterior. Assim, os *shots* das câmeras se tornaram tão importantes quanto os *shots* dos fuzis. Contudo, a tarefa de convencer a população estadunidense sobre a importância da guerra, surgiu como primeiro grande desafio da dobradinha entre Washington e Hollywood. Aos olhos da opinião pública havia duas manobras controversas. Primeiro, havia uma desconfiança diante atitude do cinema em ceder espaço do entretenimento para encenação de conteúdos políticos. Na década de 1940, 60 milhões de americanos iam ao cinema buscar “abrigo contra os problemas do mundo”, entretanto, com a guerra se espalhando pela Europa, os cinemas começavam a exibir imagens vívidas da guerra, colocando em xeque a posição majoritária da opinião pública sobre o isolacionismo dos EUA (Harris, 2016, p.73).

O segundo ponto diz respeito exatamente ao pacifismo/isolacionismo diante da ascensão do nazismo. Muitos estadunidenses acreditavam que era possível se opor às ideias de Hitler sem entrar na guerra. Contudo, cada movimento hostil das tropas alemãs na Europa contribuía para a mudança na opinião pública⁷¹ que, entre 1939 e 1941, passou de um isolacionismo convicto ao apoio quase total da entrada na guerra. Obviamente, o estopim dessa mudança foi o ataque à *Pearl Harbour*. No entanto, o posicionamento isolacionista já vinha sendo abalado a partir do momento que as imagens reais do conflito na Europa começaram a ser exibidas nas salas de cinema. O efeito chocante das imagens levou os políticos intervencionistas a estreitarem laços com Hollywood para utilizar o cinema como um meio de convencimento contra a parcela isolacionista da opinião pública.

⁷¹ Para mais informações sobre a mudança da opinião pública ver: <https://exhibitions.ushmm.org/americans-and-the-holocaust/us-public-opinion-world-war-II-1939-1941>

O caso de maior sucesso ocorreu quando executivos da Warner Bros., trataram de convencer um herói nacional, pacifista cristão e objetor de consciência, de que sua história era “um documento histórico de vital importância para o país nestes tempos conturbados” (Perry, 1997, p. 237). Alvin C. York havia derrotado os alemães na IGM e se tornado um herói nacional⁷² por contrariar sua devoção aos ensinamentos de Deus em nome da ação. Essa era a história perfeita para Hollywood atuar em favor dos intervencionistas. E assim foi! *Sergeant York* (1941), estreou como um filme poderosamente ideológico que conseguia camuflar suas intenções em meio a história de um montanhês do Tennessee que mesmo em conflito com sua fé lutou pela pátria. Essa mistura perfeita entre realidade e ficção contribuiu para resolver o impasse entre guerra e paz que assolava a opinião pública. Nas palavras de Thomas Doherty (1993, p. 100), o filme dirigido por Howard Hawks tornou-se uma espécie de salvo-conduto ao “remitologizar a I GM como uma cruzada nacional digna de admiração e... reconciliar o conflito entre o Estado (patriotismo) e a igreja (moralidade)”.

Em tempos de guerra, a máquina de propaganda torna-se indispensável para manter a moral civil e militar elevadas. Sobre a mobilização das massas, Harold Lasswell (1927, p.15), escreveu que a gestão governamental da opinião é um “corolário inescapável da guerra moderna em larga escala”. Quando a guerra estourou na Europa em 1939, os EUA eram a única grande potência sem uma agência de propaganda oficial. Mas a questão foi resolvida seis meses depois de Pearl Harbour, quando Roosevelt (1942) assinou a ordem executiva 9182 e criou o *Office of War Information* (OWI), o órgão oficial que aglutinou várias agências do governo. Para os desígnios de Hollywood, as duas mais importantes eram o *Bureau of Motion Pictures* (BMP) e o *Bureau of Censorship* (BOC). Todos os esforços dessas burocracias giravam em função de “realizar campanhas para aumentar a compreensão pública da guerra em casa e no exterior; coordenar as atividades de informação do governo; e cuidar da conexão com a imprensa, o rádio e o cinema” (Koppes & Black, 1987, p. 59).

O BMP contava com um escritório em Washington, responsável por supervisionar a produção de curtas de propaganda, um escritório em Hollywood,

⁷² Para uma visão crítica sobre o “mito” Alvin. C. York conferir a recente obra de Gregory (2023).

controlado por Nelson Poynter, e um braço no exterior⁷³, onde o roteirista Robert Riskin, conhecido por suas colaborações com o diretor Frank Capra, trabalhava. Em Los Angeles, o BMP e o BOC exerceram um controle sem precedentes sobre o conteúdo cinematográfico. O objetivo era utilizar o poder global dos filmes para produzir informação compromissada em atrair parceiros para a causa ideológica dos aliados. A maioria dos cineastas foram pressionados a adaptar seus roteiros, descartar imagens desfavoráveis e, por vezes, incluir trechos de diálogos fabricados por agentes políticos. Em tempos de guerra, não bastava produzir informação, era preciso moldar todo o conteúdo aos símbolos e valores da nação (Doherty, 1993).

Foi assim que o OWI utilizou Hollywood para transformar a imagem dos EUA de um povo simpático, sentimental e idealista em “um povo agressivo, duro e viril - que pode tomar a iniciativa, que bate forte e gosta de bater forte” (Winkler, 2012, p. 35). Elmer Davis, chefe do OWI dizia que: “A maneira mais fácil de injetar uma ideia de propaganda na mente da maioria das pessoas é introduzi-la por meio de um filme de entretenimento, quando elas não percebem que estão sendo submetidas à propaganda” (Koppes & Black, 1977, p. 88). Como ninguém nos EUA produzia mais imagens que Hollywood, o BMP teve como função, revisar cada roteiro dos cerca de 1.500 longas-metragens produzidos entre 1942 e 1945 (Shull e Wilt, 1996, pp. 291-294). Esse trabalho iniciou uma série de mudanças na dinâmica de produção cinematográfica.

Quando Nelson Poynter, chefe do BMP, chegou à Meca do cinema mundial no verão de 1942, ele encontrou uma indústria pouco compromissada em promover as questões mais importantes da guerra. Hollywood estava produzindo 213 filmes que tratavam do tema da guerra de alguma forma. Cerca de 40% focavam no combate armado, menos de 20% lidavam com o inimigo e poucos retratavam questões importantes da guerra, as Nações Unidas ou os esforços internos dos EUA (Koppes & Black, 1977). A maioria dos filmes focava em *gangsters*, espiões e sabotadores. Quando a guerra aparecia, estava normalmente associada a enredos misteriosos, musicais irreverentes e comédias inocentes (Mintz & Roberts, 2010).

⁷³ O escritório de Robert Riskin no exterior lidava com a propaganda dos EUA em boa parte do mundo, exceto na América Latina, região que ficou sob o domínio do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) liderado por Nelson Rockefeller. O objetivo da OCIAA era conter um possível avanço do Nazismo na região, especialmente no Brasil.

Era preciso dramatizar a guerra, promover os valores pelos quais os EUA estavam lutando, e moldar a imagem da nação perante a sociedade civil e a comunidade internacional. Esses foram os motivos pelos quais nasceu o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI), um recado direto e definitivo para os cineastas e chefes dos grandes estúdios. Logo na abertura, o manual justificava a forte presença do governo em Hollywood e seu objetivo com isso:

Houve muitos pedidos de informações básicas vindos da indústria cinematográfica sobre as políticas e objetivos do governo em estabelecer um escritório em Hollywood. O objetivo deste escritório é ajudar a indústria cinematográfica em seu esforço para informar o povo americano através das telas, com relação aos muitos problemas que acompanham o programa de guerra. Sua configuração é puramente consultiva (OWI/BMP, 1942, s/p).

Para o OWI e seus tentáculos, o cinema era o melhor meio para propagandear os motivos e objetivos dos EUA e seus aliados na guerra. O manual contava com seis sessões dedicadas a catequização da produção cinematográfica. A real aspiração do OWI/BMP era unir qualidade artística e objetivo político. No clássico livro de Koppes & Black (1987, p. 66-67), os autores sintetizam quais seriam os sete principais questionamentos que o OWI dirigia aos cineastas:

1. Esse filme irá ajudar a ganhar a guerra?
2. Que problema de informação de guerra procura esclarecer, dramatizar ou interpretar?
3. Se for uma imagem de “fuga”, prejudicará o esforço de guerra criando uma imagem falsa da América, de seus aliados ou do mundo em que vivemos?
4. Isto simplesmente usa a guerra como base para uma imagem lucrativa, não contribuindo com nada de real significado para o esforço de guerra e diminuindo possivelmente o efeito de outras imagens de maior importância?
5. Contribui com algo novo para nossa compreensão do conflito mundial e das várias forças envolvidas, ou o assunto já foi abordado adequadamente?
6. Quando a imagem atingir sua circulação máxima na tela, ela refletirá as condições atuais e preencherá uma necessidade atual naquele momento, ou estará desatualizada?
7. A imagem diz a verdade ou os jovens de hoje terão motivos para dizer que foram enganados pela propaganda?

O OWI tornava oficial uma velha prática estadunidense: a intervenção política na *mise-en-scène* do cinema hollywoodiano. Um clássico exemplo remonta aos primeiros meses de Roosevelt na presidência. Em 1933 os EUA viviam assombrados pelos efeitos da crise iniciada em 1929. O colunista da elite política americana, Walter Lippmann, disse pessoalmente a Roosevelt qual era o remédio para lidar com a depressão: “A situação é crítica, Franklin. Você pode não ter outra alternativa a não ser assumir poderes ditatoriais” (Steel, 1980, p. 300). William Randolph Hearst, magnata do ramo das comunicações cuja personalidade serviu de inspiração para *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, também queria um homem com mão de ferro para comandar os EUA.

Hearst queria para os EUA algo como um ditador benevolente, mas antes a nação deveria ser convencida. Hearst tinha a seu favor um império midiático e de entretenimento e resolveu colocá-lo em ação para moldar o futuro do país. Hearst leu, e resolveu adaptar para o cinema, um romance de um militar britânico que nunca havia pisado em solo americano. Thomas Frederic Tweed foi quem escreveu *Gabriel over the White House: A Novel of the Presidency*. O enredo era atraente para os propósitos de Hearst. Um político cínico, mas bem-humorado e atraente, chegava a presidência e, após sofrer um acidente, recebia ajuda divina do Arcanjo Gabriel, de quem obtinha a chancela para dissolver o congresso e, assim, resolver os problemas econômicos da nação e alcançar a paz.

O filme tornou-se o maior objeto de desejo de Hearst e sua produtora, a *Cosmopolitan Pictures*. Porém, Hearst dependia totalmente da MGM (*Metro-Goldwyn-Meyer*) para a exibição e distribuição. Quando o primeiro copião de *Gabriel Over the White House* (1933), chegou às mãos de Louis B. Mayer, dono da MGM, ele exigiu uma série de alterações. Mais tarde, Mayer levou a versão à Casa Branca para que Roosevelt assistisse. O presidente real colocou o presidente fictício, Jud Hammond, sob escrutínio (Urwand, 2013). Em suas primeiras semanas na presidência, Roosevelt encontrou um tempo para dar suas sugestões pessoais. Sugeriu alterar algumas falas, mudar um local de protesto contra o presidente de Washington para Baltimore e alterar uma cena em que Hammond era baleado em um carro (Alter, 2006).

Embora Hearst não tenha ficado satisfeito com as interferências, Roosevelt mandou agradecer à MGM e escrevera uma carta pessoal à Hearst: “Quero lhe mandar essas linhas para lhe dizer o quanto fiquei satisfeito com as mudanças que fez em *Gabriel Over the White House*. Acho que é um filme interessantíssimo e deverá ser de grande ajuda” (Roosevelt, 1933, s/p). Por fim, o copião final chegou às mãos de Will Hays, o homem que tentou “purificar Hollywood” (Hays, 1922). Ele aceitou prontamente as modificações sugeridas por Mayer e Roosevelt. Assim, nascia Jud Hammond, o presidente fictício, ditador benevolente, fruto de uma construção coletiva entre poderosos agentes da política e do entretenimento estadunidense.

Esse foi o tom adotado oficialmente pelo OWI quando os EUA entram na guerra. Sempre que possível, os filmes e os personagens fictícios deveriam transmitir a mensagem correta: “Nós estamos lutando para sobreviver como nação” (OWI/BMP, 1942, section I, s/p). Todas as urgências que surgiam no decorrer da guerra eram enviadas aos cineastas e produtores de Hollywood para que fossem dramatizadas. Os documentos eram claros e objetivos, como quando as Forças Armadas constataram a necessidade de 50 mil enfermeiras voluntárias. Após elogiar a profissão, o recado enfático para Hollywood:

As enfermeiras de Pearl Harbour, de Manila e Bataan, de Dutch Harbour, são heroínas, assim como os soldados combatentes, marinheiros e aviadores são heróis. Porque suas histórias são dramas de primeira linha, porque constituem um exemplo brilhante para as jovens americanas, são histórias que devem ser contadas - pelos meios mais eficazes possíveis - através do cinema (OWI/BMP, 1942, fact sheet N° 3, s/p).

Outro documento pedia a doação de sangue e finalizava: “A necessidade é urgente. O assunto é oportuno. Tente encaixá-lo em seu programa, mesmo que apenas em uma cena ou uma linha de diálogo” (OWI/BMP, 1942, fact sheet N° 9, s/p). Contudo, um dos mais apelativos documentos enviados à indústria cinematográfica dizia respeito à necessidade de atrair meninos e meninas para a formação do *Children's Army*:

Para vencer a batalha no *front* interno, devemos inscrever todos os jovens no *Children's Army*. A ênfase nos filmes sobre a esplêndida contribuição dos jovens ao esforço de guerra ajudará imensamente a alcançar esse objetivo [...] os jovens americanos, os fãs de cinema mais dedicados, se esforçam para imitar seus ídolos juvenis da tela. Assim,

os personagens juvenis, representados como participantes ativos e construtivos no esforço de guerra, servirão de inspiração e exemplo para todas as crianças do país. A batalha da frente doméstica é a história da juventude de hoje (OWI/BMP, 1942, fact sheet N° 12, s/p).

A causa do *Children's Army* era destinada a atrair o público jovem para participar dos esforços de guerra. Embora o alistamento só fosse permitido para homens a partir dos 18 anos, pelotões de crianças iam de casa em casa buscando doações de metais velhos para que fossem transformados em equipamentos militares. A conexão estética entre o público jovem e a guerra foi muito bem explorada pelos estúdios Walt Disney, que durante a II GM criaram 1.200 animações patrióticas, envolvendo quase todo seu cartel de personagens: do temperamental Pato Donald ao doce Dumbo (Collins, 2018). O primeiro curta-metragem com a temática de guerra foi *Donald Gets Drafted* (1942). A animação mostra todo o entusiasmo do pato Donald ao ser convocado para ir à guerra. Sua excitação aumenta quando ele descobre que os soldados são muito bem apreciados por mulheres bonitas. Donald também aparece com seus sobrinhos, Huguinho, Zezinho e Luisinho em *Home Defense* (1943).



Figura 32: Donald vai à guerra.
Fonte: *Donald Gets Drafted* (1942).

Uma das mais aclamadas animações envolvendo Donald foi *Der Fuehrer's Face* (1943). No curta-metragem ganhador do Oscar de melhor animação, Donald está em uma cidade nazista e é acordado por uma típica banda bávara formada por Joseph Goebbels, Heinrich Himmler, Hideki Tojo, Hermann Goering, e Benito

Mussolini. Após um café da manhã restrito, Donald vai à fábrica trabalhar em uma linha de montagem de projéteis de guerra em uma clara alusão a Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1936). Sob um forte regime de opressão em que tudo lembra o Führer, Donald entra em colapso de tanto trabalhar. Por sorte, era apenas um pesadelo e ao acordar Donald abraça a estátua da liberdade e diz: “Eu sou feliz por ser um cidadão dos Estados Unidos da América!”.

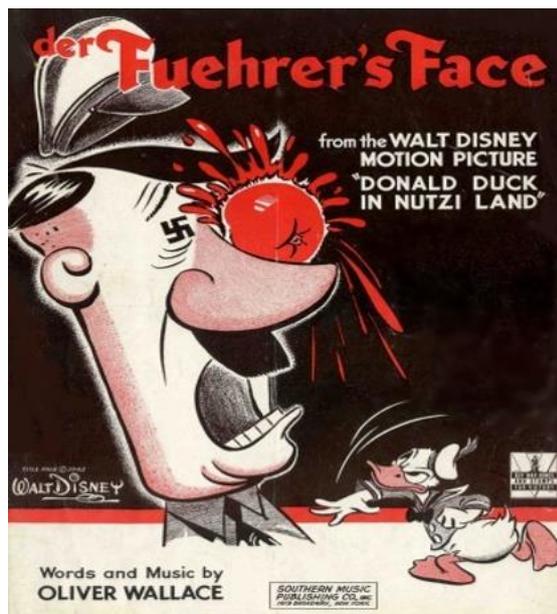


Figura 33: Pato Donald na nazilândia. Domínio Público.

Nesse período, os estúdios Disney direcionaram todos os seus esforços para a causa dos aliados, com seus curtas de animação circulando nacionalmente e no exterior, em unidades militares estacionadas no Reino Unido, na China, na África do Sul e muitos outros países. Do cartel de personagens de Walt Disney apenas Bambi não foi utilizado, entretanto, Donald, Pluto, Pateta, Dumbo, Mickey e Minnie e até mesmo a Branca de Neve como enfermeira oficial, tornaram-se personagens de guerra. Walt Disney conseguiu dramatizar até mesmo o papel das donas de casa, como em *Out of the Frying Pan, Into the Firing Line* (1942). Com Minnie Mouse no papel principal, o curta apresentava a dona de casa como uma figura consciente de seu papel em tempos de guerra. Na animação encomendada pelo *War Production Board*, Minnie está prestes a jogar a gordura da frigideira no prato de Pluto quando ouve o locutor do rádio falando sobre a importância de congelar o óleo para transformá-lo em glicerina e, assim, entregá-lo nos postos de

coleta para que a indústria bélica a utilizasse na fabricação de munições contra o Eixo.

As produções de Walt Disney foram objeto de análise de teóricos críticos, dentre os quais podemos destacar aqueles ligados à Escola de Frankfurt que, mais tarde, fugiriam do nazismo rumando para os EUA. É de se lamentar que Walter Benjamin, por exemplo, tenha morrido um ano antes da entrada dos EUA na II GM e da consequente militarização subjetiva pela qual foram submetidos os personagens de Walt Disney. Mesmo assim, vale a pena refletirmos sobre alguns escritos que Benjamin dedicou, em exclusivo, ao camundongo Mickey Mouse. Benjamin viu neste personagem o exemplo perfeito para discutir a “psicopolítica da recepção cultural das massas” (Hansen, 2012, p. 164). Para Benjamin (1999, p. 17), com a imagem em movimento do cinema surge um “novo reino de consciência”, o qual é coletivo e se forma, na maioria das vezes, “fora de um espectro normal das percepções sensoriais” (Benjamin, 2012, p. 101). Uma percepção sensorial normal seria, para Benjamin, aquela que se forma individualmente. Contudo, a reprodutibilidade técnica da câmera possibilitou que a percepção sensorial se transmutasse do individual para o coletivo. E Mickey Mouse, era tratado como uma expressão muito bem-acabada dessas alucinações coletivas:

Muitas deformações e estereotípias, muitas das metamorfoses e catástrofes que podem afetar o mundo da óptica no cinema, afetam esse mundo de fato nas psicoses, nas alucinações, nos sonhos. E, assim, aqueles modos de proceder da câmera correspondem a muitos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva pode se apropriar dos modos individuais de percepção do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E fez isso muito menos pela apresentação do mundo onírico que pela criação de figuras do sonho coletivo, como a de Mickey Mouse, que circula pelo mundo inteiro (Benjamin, 2012, p. 101).

Em 1931, Benjamin (1999, p. 545), aborda pela primeira vez as animações do camundongo Mickey. De maneira muito sintética afirma: “Todos os filmes do Mickey Mouse são baseados no tema de sair de casa para aprender o que é o medo”. E é nisto que reside a popularidade de Mickey; o sujeito do entre guerras se identificava com esse medo porque às suas costas estava o passado traumático da I GM e no seu horizonte se anunciava o fogo e a fumaça de um novo conflito. À medida que a guerra se mostrava inevitável para os EUA, surgia a necessidade de regular o medo embutido no Mickey e nos demais personagens da Disney. Nesse

ponto, é lamentável que Benjamin tenha morrido em 1940; do contrário, teria visto como os personagens de Walt Disney passaram a enfrentar seus medos para ir à guerra. Ou seja, Benjamin (2012, p. 95), teria testemunhado a confirmação de uma de suas máximas: “*Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato*”.

Este equilíbrio, vale dizer, é regulador das relações do real, mas também das relações que nascem da fantasia para provocar o real. Na estética de militarização dos personagens da Disney o que se vê é justamente a busca pelo equilíbrio, mediada pela função social do cinema. Com a guerra batendo à porta, não era possível que os desenhos continuassem presos tão somente ao medo; era preciso um ajuste fino que comunicasse a possibilidade de nascimento da coragem. Houve, portanto, uma regulação entre a subjetividade e a técnica ou, se preferirem, entre a emoção e a razão tecnológica, bem como havia antecipado Benjamin. Desse modo, Mickey Mouse, Donald, Dumbo, Pateta e tantos outros personagens ganharam traços marcantes de um patriotismo guerreiro. Mesmo vítimas de um medo cômico, todos aceitavam suas funções na guerra, pois o que estava em jogo era a coletividade dos EUA como nação.

Nas animações citadas acima ou quando Donald enfrenta os japoneses em *Commando Duck* (1944), tudo se realiza na tela a favor dos EUA, da tecnologia à natureza, como se a guerra fosse apenas um capítulo já vencido do destino manifesto. Benjamin já havia percebido essa regulação do medo ao constatar a proximidade entre a comédia e o horror. Com isso, o patriotismo guerreiro dos personagens da Disney, cumpriu o que Benjamin havia chamado de função terapêutica do cinema. Ou seja, a capacidade que as imagens em movimento carregam de “traduzir estados limítrofes experimentados individualmente, como as psicoses e pesadelos engendrados pela tecnologia industrial e militar, em percepção coletiva” (Hansen, 2012, p. 165). Assim, Mickey Mouse e seus coleguinhas criaram o mundo de sonho coletivo que se situa na encruzilhada entre o fascismo e a possibilidade de sua superação, por meio de uma explosão terapêutica do inconsciente,

Levando-se em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas grandes massas – tensões que, em estágios críticos, assumem um caráter psicótico -, então, reconhecer-se-á que essa mesma tecnização criou, contra tais psicoses das massas, a possibilidade de uma vacina psíquica por meio de certos

filmes, nos quais o desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou delírios masoquistas pode impedir o amadurecimento natural e perigoso desses nas massas... Os filmes grotescos americanos e os filmes de Disney provocam uma explosão terapêutica do inconsciente (Benjamin, 2012, p. 102-103, itálico no original).

Enquanto para Benjamin o riso provocava uma erupção psicótica saudável nas massas, para Adorno e Horkheimer, o riso fabricado pela indústria cultural oferecia ao espectador um espetáculo sadomasoquista que pouco a pouco se tornava familiar. Logo, o sujeito tornava-se indiferente ao próprio sofrimento, bem como ao sofrimento do outro, passando a gozar da própria dor e da violência mundana. Tanto Mickey quanto Pato Donald oferecem entretenimento por meio de uma “sublimação estética”, o que poderíamos também chamar de prazer sádico, já que sempre é apresentado ao espectador um certo rompimento com as promessas de satisfação da vida: “Assim como o Pato Donald nos cartoons, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem” (Adorno & Horkheimer, 1985, p.130).

Ainda que os frankfurtianos discordassem sobre o papel terapêutico do riso, a estrutura psicoperceptual identificado por Adorno e Horkheimer na indústria cultural hollywoodiana, em especial nos desenhos animados, é um ponto que os une. Basta lembrarmos Benjamin (2012, p. 123), vislumbrando o destino da humanidade experimentando “sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”. Obviamente, há diferenças substanciais entre o contexto do fascismo alemão ao qual Benjamin dedicou essas linhas e o cinema estadunidense referido por seus pares. Mesmo assim, em ambos os casos, estamos falando da estetização da vida política.

O sucesso dos desenhos animados, com sua estética marcial, abriu caminho para que Hollywood se adaptasse às novas exigências da audiência. Temas internacionais abordando cenas reais de guerra não estavam cumprindo uma função terapêutica, mas sim enfadonha. Faltava uma pitada de ludicidade, uma mistura de afeto amoroso e alívio cômico. Assim, Hollywood percebeu que a propaganda ideológica da guerra deveria estar subliminarmente destilada em algum gênero popular. Nesse caso, o romance sentimentalista foi uma ótima aposta! Clássicos como *Casablanca* (1942) e *Mrs. Miniver* (1942), são o que poderíamos chamar de romance patriótico. Segundo Urwand (2013, p. 253) “O OWI ficou impressionado com a maneira pela qual esses personagens, desempenhados por Ingrid Bergman e

Humphrey Bogart, subordinavam seus sentimentos mútuos à tarefa central de derrotar o fascismo”.

Em *Mrs. Miniver*, William Wyler consegue comunicar a audiência o poder do amor em tempos de guerra e faz isso explorando três níveis: o amor entre um jovem soldado e sua namorada, o amor da família *Miniver* e o amor comunitário entre as pessoas de um vilarejo britânico sob ataque dos alemães. De acordo com Koppes & Black (1987, p. 60) “A guerra tornou-se um dispositivo dramático para todos os fins, capaz de motivar qualquer gama de emoções humanas”. Demais gêneros com cenas e diálogos políticos pré-fabricados também surgiram e fizeram sucesso, como, por exemplo, *Agent of Japan* (1942), *Danger in the Pacific* (1942), *Tarzan Triumphs* (1943), *This is the Army* (1943), dentre outros. Contudo, além das produções cinematográficas, os EUA não poderiam perder os registros históricos reais das batalhas. Logo, renomados cineastas calçaram coturnos e foram aos teatros de guerra dos aliados para registrar imagens reais dos conflitos. Entra em ação o *pelotão Hollywood*.

5.1.1.

Luz, câmera e coturnos: o pelotão Hollywood vai à Guerra

A maioria das operações militares teve uma minuciosa preparação cinematográfica.

- André Bazin⁷⁴

Cerca de sete mil trabalhadores da indústria cinematográfica, ou seja, um terço de Hollywood, apresentou-se como voluntário para lutar na II GM ou foram incluídos no alistamento obrigatório (Harris, 2016). Nem todos foram à luta nos vários teatros de guerra ao redor do mundo, mas cinco lendas de Hollywood deram origem a categoria que chamo de *pelotão Hollywood*: John Ford, John Huston, Frank Capra, George Stevens e William Wyler vestiram os coturnos voluntariamente, mas verdade seja dita, a farda lhes serviu apenas de adereço, eles não pegaram em armas, a não ser, é claro, que consideremos câmeras como armas, como faz Sontag (2003). A câmera, de filmar ou fotografar, se assemelha a armas pelo simples fato de que ambas miram o ser humano. Uma câmera pode registrar

⁷⁴ Citado em *O que é o Cinema?* (2018, p. 33).

uma pseudo presença, mas também permitir a total ausência, a aniquilação de quem está sob a mira. Logo, imagem é poder, influência e controle e os militares sempre souberam disso, desde as pinturas de Goya e Picasso sobre a guerra, ou desde quando a fotografia de guerra estreou no campo de batalhas na Guerra da Crimeia (1853-1856). A partir do momento em que os EUA entraram na II GM, estes cinco cineastas tornaram-se dramaturgos a serviço de Washington. O objetivo era enquadrar o conflito a favor da causa aliada para determinar os rumos da política internacional. Vejamos como isto ocorreu.

Certa vez, quando perguntaram a Orson Welles quais eram seus diretores preferidos, ele respondeu: “John Ford, John Ford, e John Ford”. Embora Ford seja conhecido e festejado pelos clássicos *westerns* que marcaram o gênero com as atuações de John Wayne, sua importância para os EUA vai, além disso. Nas palavras de McBride (2011, p. 11), Ford é “o equivalente mais próximo que tivemos de um Shakespeare caseiro”. Como produtor ou diretor, ele esteve à frente de 226 filmes entre 1917 e 1970. Ford narrou a história dos EUA nas telas. Da Guerra Revolucionária ao Vietnã, tudo está em imagens. Contudo, o que nos interessa, por hora, é o período da vida de John Ford em que ele foi metade militar, metade cineasta. Durante a II GM, Ford se apresentou voluntariamente ao Exército e logo foi designado chefe do *Field Photographic Branch*, do *Office of Strategic Services* (OSS), que em 1947 convertera-se na CIA. Nas frentes de batalha, Ford supervisionou (muitas vezes sem créditos), cerca de 87 documentários.

Dentre os mais importantes registros visuais que informaram o público sobre o desempenho dos EUA na guerra estão *The Battle of Midway* (1942) e *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944). O primeiro documentário retrata a maior batalha naval no teatro de guerra do pacífico. Em 25 de maio de 1941, Chester W. Nimitz, Comandante Supremo das Forças americanas no Pacífico, entrou em contato com Ford pedindo-lhe que organizasse a cobertura do eminente ataque japonês. Dias depois, Ford chegava levando consigo o jovem cinegrafista Jack MacKenzie Jr. Durante os três dias da ofensiva japonesa liderada pelo Marechal Yamamoto, Ford conseguiu captar a poética da guerra, dramatizando o conflito para os olhos do público estadunidense. Além das imagens, Ford carregou para o resto da sua vida as dores de uma ferida em seu braço esquerdo causadas pelos estilhaços de uma explosão.

Da capacidade defensiva dos EUA ao poder ofensivo. Em 1942, Ford estava a bordo de um *Hornet* para captar imagens dos aviões do General James Doolittle decolando para uma ofensiva à Tóquio. As imagens de Ford circularam amplamente em cinejornais, documentários e mais tarde acabaram tornando-se a base de *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944), dirigido por Mervyn LeRoy (Gallagher, 1988). O filme foi baseado no livro escrito pelo Capitão e aviador Te Lawson, que após um pouso forçado perdeu as duas pernas, mas conseguiu volta para os braços de sua esposa em Washington. O filme contou com um esforço do roteirista Dalton Trumbo para mostrar a cooperação entre os EUA e a China. Camponeses sorridentes e médicos chineses com um inglês impecável ornaram a narrativa. Com isso, o OWI recomendou o filme “para distribuição especial em áreas libertadas” (Koppes & Black, 1987, p. 267).

Do pacífico norte ao teatro de guerra italiano, John Huston foi outro cineasta que serviu como oficial comissionado do *U.S Army Signal Corps*. Huston foi o responsável por uma poderosa trilogia propagandística sobre as vitórias dos EUA na II GM. *Report from the Aleutians* (1943), concentrou-se na rotina dos homens do Exército alocados na Ilha Adak. *The Battle of San Pietro* (1945), mostrou o conflito na comuna de San Pietro Infini, na Itália. Este documentário é objeto de controvérsias com acusações de que as imagens não tenham sido feitas durante a batalha (cf. Maslowski, 1993). *Let There Be Light* (1946), focou na volta dos veteranos de guerra para casa e o enfrentamento da perturbação de estresse pós-traumático.

Dos cineastas na guerra, Huston foi quem mais causou desconfiança e desconforto às Forças Armadas. Seu espírito independente, sua ideologia e seu gosto pessoal chocaram-se, inicialmente, com as aspirações do Exército de controlar a narrativa da guerra. Em 1943, enquanto Huston filmava na Adak, os militares chegavam a Hollywood para interrogar seus colegas da Warner Bros., a fim de saber sobre suas ligações com o comunismo (Harris, 2016), sua adoração por Hemingway, e seu carinho por Cuba e México. Contudo, um relatório final absolveu Huston de qualquer vínculo nazista, fascista ou comunista (Harris, 2016). Isto, contudo, não impediu que parte de seus filmes fossem “reprimidos pelos militares, incomodados com a propensão de Huston a deixar a verdade da guerra falar por si mesma” (Tracy & Flynn, 2010, p. 6). É por isso que vários momentos dos documentários de Huston refletem clichês hollywoodianos adensados com

pitacos militares: bandeiras americanas flamulando, soldados sorridentes tocando gaita e músicas heroicas de fundo.

Frank Capra, por outro lado, era o mais bem-sucedido dos cineastas que foram à guerra. Os militares tiveram que ir até Hollywood para convencê-lo a preencher a ficha de alistamento. Enquanto isso, em Washington, o general Frederick Osborn, chefe da divisão para o Moral, do Departamento de Guerra, pensavam em um cargo à altura do ego de Capra. Em fevereiro de 1942, Capra foi alocado como Major do *Signal Corps*, seguimento que desde 1929 era responsável por produzir filmes para o Exército. Logo, Capra passou a responder ao General George Marshall, o oficial de alto escalão do governo Roosevelt que mais acreditava na capacidade da indústria cinematográfica em tempos de guerra. A mensagem de Marshall para Capra era simples: ganhe corações e mentes! Dê aos recrutas e a população civil um motivo para lutarem pela nação. Capra chegara a Washington com três estatuetas do óscar na mochila, portanto, sabia como cumprir a missão.

Foi com esse espírito que Capra dirigiu, em parceria com Anatole Litvak, o conjunto de filmes propagandísticos mais importante da II GM. *Why We Fight* conseguiu reverter o sonambulismo das tropas. Antes de *Pearl Harbour*, os recrutas passaram meses sendo submetidos a palestras e filmes antigos de péssima qualidade produzidos pelo Corpo de Sinaleiros. Durante a exposição do conteúdo que tratava sobre a história universal da guerra, os recrutas conversavam, desenhavam, dormiam e até vaiavam os filmes exibidos (Birdwell, 2005). Técnicas de animação, humor ou música civil eram evitados a todo custo na produção de filmes de treinamento. Isso durou até George Marshall assistir aos documentários e constatar o quão ultrapassado e aborrecedor era o conteúdo do Corpo de Sinaleiros. Como relata Capra, Marshall o deu poderes para produzir filmes de qualidade e estética hollywoodiana:

Fui chamado pelo General Marshall, então chefe do Estado-Maior, e ele esboçou para mim o que gostaria que eu fizesse. Ele queria uma série de filmes que mostrassem ao homem de uniforme por que ele estava lutando, os objetivos e as metas de por que os EUA entraram na guerra, a natureza e o tipo de nossa guerra... Agora eu tinha que reunir um grupo de indivíduos, equipes e filmes. Eu fui autorizado a recrutar profissionais de Hollywood...Então recrutei provavelmente de 75 a 100 dos melhores cineastas de Hollywood e os entreguei o uniforme...Então começamos a acumular os filmes inimigos, bobinas de notícias e filmes americanos e assim diante, e contamos a história- uma estória histórica-

desde a invasão da Manchúria em 1931 até o bombardeio de Pearl Harbour, cerca de dez anos...A série se chamou *Why We Fight*, e era uma série de sete filmes (Poague, 2004, pp. 57-58).

Com o aval de Marshall, Capra chamou para Washington o melhor da *intelligensia* hollywoodiana, como, por exemplo, Chuck Jones, lenda do quadro de animação da Warner Bros. e supra reconhecido por trabalhos como *Looney Tunes*. No lugar de documentários longos, os recrutas começaram a assistir curtas-metragens com mapas animados que os ajudavam a visualizar o campo de batalha e a fazer o reconhecimento das tropas inimigas. Porém, a quebra dos códigos de produção do *Signal Corps* veio em 1943, quando nomes como Theodor Geisel, comandante do Departamento de Animação, Tex Avery, Bob Clampett e outros, criaram *Private SNAFU*. Utilizando jargões militares, os animadores produziram curtas em preto e branco em que *SNAFU* o “soldado mais fofo” vivenciava temas como política e sexualidade com o tom burlesco do humor. O nome *SNAFU* teve origem em uma expressão comum entres os recrutas da época: “*Situation Normal: All Fucked Up*”⁷⁵ (Birdwell, 2005). Além dos filmes de propaganda⁷⁶ produzidos entre 1943 e 1945, Frank Capra foi decisivo, ao encontrar na Warner Bros., um dos maiores trunfos para reverter o estado anímico dos recrutas entediados.



Figura 34: Recruta SNAFU. Domínio Público

⁷⁵ Nos curtas a expressão é substituída por “*Situation Normal: All Fouled Up*”, uma adaptação menos vulgar para uma produção oficial.

⁷⁶ Dentre os filmes de propaganda dirigidos por Capra estão: *Why We Fight* (1943-1944), *Tunisian Victory* (1944), *The Negro Soldier* (1944, como produtor), *Your Job in Germany* (1945), *Know Your Enemy: Japan* (1945), *Two Down and One to Go* (1945), *Why We Fight: War Comes to America* (1945).

William Wyler não fora requisitado no Exército até o lançamento e sucesso absoluto de *Mrs. Miniver* (1942). O filme tornou-se peça indispensável da narrativa dos aliados na guerra. Após uma exibição na Casa Branca, Roosevelt solicitou à MGM que o filme fosse exibido em todo país. Em carta a Louis B. Mayer, Winston Churchill descreveu o filme como uma “propaganda que vale cem navios de guerra” (Herman, 1995, p. 235). Do dia para a noite, Wyler virou figura de máxima estima em Washington e logo vieram os convites para os mais prestigiados eventos do círculo político-militar. Foi no jantar de despedida do General Carl Spaatz, que rumava para a Europa para dirigir o Teatro de Operações da USAF, que Wyler foi convidado para ser major. O estrelato repentino burlou a burocracia do Exército e Wyler foi submetido a uma avaliação física que não considerou o tamanho da sua barriga, seus dentes postiços e seus quase 40 anos.

Assim, Wyler viajou para Los Angeles a serviço do Exército. Sua missão era montar uma equipe cinematográfica que pudesse atuar ao seu lado na USAF. Apesar da falta de cooperação da MGM em ceder equipamentos e membros do seu estúdio, Wyler recrutou nomes que considerava importante: Jerome Chodorov, um roteirista que havia trabalhado em *Why We Fight*, mas que havia sido demitido por Capra devido a um suposto viés comunista; William Clothier, um experiente operador de câmera reconhecido por sua fotografia aérea em *Wings* (1927), o primeiro filme ganhador do Óscar; e Harold Tannenbaum técnico da RKO (Harris, 2016). Após meses esperando permissão para subir com sua equipe a bordo de um avião B-17 e filmar cenas reais de conflito, Wyler passou o primeiro semestre de 1943 filmando as missões aéreas do 91º Grupo de Bombardeio na Alemanha e na França ocupada. As cenas captadas tornaram-se *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1943). No ano seguinte Wyler capturou cenas do bombardeiro *P-47 Thunderbolt* atuando no Norte da Itália, o que anos mais tarde se tornou o documentário *Thunderbolt* (1947).

Dentre os cinco cineastas de *Five Came Back*, George Stevens fora o último a vestir a farda do Exército. Depois de um encontro fortuito com Frank Capra, em Hollywood, Stevens pediu-lhe uma chance para ir à guerra. Em janeiro de 1943 ele partiu em uma expedição que durante seis meses passou pelo norte da África, Egito e Irã. Porém, Stevens esteve injuriado por não filmar cenas reais de conflito. Seu encontro real com a guerra aconteceria apenas no Dia D, em 6 de junho de 1944,

quando os Aliados chegaram à Normandia para retomar a França ocupada pelos nazistas. Tanto Stevens quanto John Ford lideraram equipes de cinematografia debaixo de fogo inimigo em um dos capítulos mais marcantes da II GM (Harris, 2016).

Do Dia D até a chegada a Paris passaram-se cerca de dois meses, suficientes para Stevens captar cenas catastróficas da guerra. Embora tenha gravado, também, cenas emocionantes e históricas do dia da libertação na capital francesa em agosto de 1944. Em março do ano seguinte, só restara Stevens, dentre os cineastas americanos de renome, cobrindo a guerra na Europa. Uma lesão levava Wyler para casa e Ford também deixara a guerra subitamente. Restou Stevens, sua câmera e seus homens para testemunharem o horror de um campo de concentração. Tunes, cinzas, montes de ossos humanos e pessoas esqueléticas compunham a cena que a unidade de cinematografia de Steven encontrara quando chegaram ao campo de Dora, em Nordhausen. Dias depois, Steven capturou cenas da primeira vez em que o Exército dos EUA e os militares soviético se encontraram durante a guerra, em Elba. Esse foi o último momento de descontração de Stevens, que pensava já ter visto todo horror possível. Porém, Stevens foi enviado a Duchau, onde um campo de concentração seria liberado. Foi, em suas palavras: “como perambular por uma das visões de Dante no inferno” (Harris, 2016, p. 405).

O envolvimento de Hollywood no negócio da guerra foi muito além de Ford, Houston, Capra, Wyler e Stevens. Outros cineastas como Darryl Zanuck, Anatole Litvak e astros como Clark Gable, James Stewart e tantos outros também vestiram a farda das Forças Armadas. Mais que a menção aos nomes, o que importa ressaltar é que a dobradinha entre Washington e Hollywood foi decisiva para continuidade daquele que mais tarde seria conhecido como “século americano”. De acordo com Koppes & Black (1987), esta simbiose, no apogeu dos filmes de guerra, fundiu dois mitos que tinham raízes tanto do discurso político quanto na cultura popular americana. O primeiro mito trata-se da consolidação do poderoso binário que dividiu o mundo entre povos livres e escravizados. Em um mundo de perigo total, o imaginário surgido da fusão entre cinema e militarismo colocava de um lado as nações justiceiras e de outro, os países que encarnavam o “mal” supremo. A narrativa cartesiana, por óbvio, omitia com qualidade a perversão imperialista dos Aliados ao redor do mundo.

O segundo mito baseava-se no suposto poder santificado da guerra. A divisão que pairava sobre a América teria sido dissipada graças a um ato de violência regenerador. Foi essa a narrativa costurada por Washington e Hollywood: um país unido pela guerra. “Trabalho e capital enterraram suas diferenças por uma causa maior; as divisões de classe, etnia e raça evaporaram nas trincheiras e na linha de montagem; até mesmo membros distantes da família foram reconciliados através da agência de guerra” (Koppes & Black, 1987, p. 325). Portanto, os militares saíram da II GM como heróis de batalhas épicas com força para proteger seus cidadãos de qualquer ameaça existencial no mundo. O prestígio militar logo se espalhou das telas do cinema para os livros de história, para a literatura popular e para os meios de comunicação. A imagem de uma nação forte, unida e destemida começou a se desfazer com as perseguições interna a movimentos políticos e artistas simpatizantes do comunismo e se consolidou com o medo e a paranoia da era atômica, como veremos a seguir.

5.2. Guerra Fria: o HUAC e a purga comunista

Ele estava com um rolo grande de arame nas costas e veio até mim [...] e sorriu. ‘Capitaliste!’, disse ele para mim, e então apontou para si mesmo e falou: ‘Communiste!’. E sorriu de novo.

- Ivan Moffat⁷⁷

Foi um soldado russo careca que, às margens do rio Elba, anunciou sorrindo a proximidade da Guerra Fria. Falo, por óbvio, metaforicamente! No entanto, capitalistas de um lado e comunistas de outro era o mundo por vir. Em 25 de abril de 1945, os Exércitos americano e soviético, que combateram em frentes distintas durante toda a II GM, finalmente se encontraram. A câmera de George Stevens e Ivan Moffat, filmou cenas memoráveis do encontro entre os militares das duas superpotências. Os rolos de filmes não editados encontram-se na Biblioteca do Congresso, em Washington, e segundo Harris (2016), guardam cenas cômicas:

⁷⁷ Citado em *Cinco Voltaram* (2016, p. 403) de Mark Harris.

imitações, danças russas, palhaçadas, americanos bêbados, soldados limpando os coturnos numa bandeira nazista, aula de tiro com fuzis americanos e soviéticos e muito mais. Estas cenas, do ponto de vista atual, não passam de um “olha como as coisas poderiam ter sido”. Não foram!

A aliança entre Grã-Bretanha, China, URSS e EUA, que utilizou todo o potencial de Hollywood para difundir a ideia de união e fraternidades entre os Aliados, chegava ao fim (Bennett, 2012). Com alemães e japoneses derrotados, o comunismo voltava a ordem do dia em Washington. Começava, assim, um período de caça às bruxas em Hollywood. O *House Un-American Activities Committee* (HUAC, 1938 - 1966), criado em 1938 para monitorar atividades subversivas de cidadãos supostamente comunistas, deu início, em outubro de 1947, as chamadas “Audiências sobre a Infiltração Comunista da Indústria Cinematográfica” (Doherty, 2018, p. 356). Tomado por uma hipocrisia imensurável, o Diretor do FBI, J. Edgar Hoover, acusava Hollywood de atuar como uma máquina de propaganda comunista. Logo Hollywood, a maior bandeira de propaganda dos Aliados:

Os comunistas desenvolveram uma das maiores máquinas de propaganda que o mundo já conheceu. Eles conseguiram penetrar e se infiltrar em muitos meios de opinião pública respeitáveis e de reputação... A atividade comunista em Hollywood é eficaz e é promovida por comunistas e simpatizantes que usam o prestígio de pessoas proeminentes para servir, muitas vezes involuntariamente, à causa comunista... O que podemos fazer? E qual deve ser o nosso curso de ação? O melhor antídoto para o comunismo é o americanismo vigoroso, inteligente, antigo, como eterna vigilância (Shaw, 2007, p. 42).

Washington fazia um duplo movimento ao lançar a cruzada anticomunista contra Hollywood. Por um lado, buscava reestabelecer sua soberania política ao limitar a cooperação com o reino do entretenimento. Por outro, reconhecia o poder da indústria cinematográfica em ganhar corações e mentes. No fundo, Washington precisava mostrar os novos rumos da política externa da Guerra Fria e nada melhor que começar fazendo a lição de casa. Os magnatas de Los Angeles não tinham força suficiente para travar uma batalha política contra Washington, o que os fez cooperar com o HUAC. Logo após o *Hollywood Ten*⁷⁸, o presidente da *Motion Picture*

⁷⁸ É como ficou conhecido o caso em que dez membros da indústria cinematográfica compareceram ao interrogatório do HUAC, em 1947, e se negaram a responder questionamentos sobre seus possíveis laços com o comunismo. Após passarem um tempo na prisão, todos foram colocados na

Association of America (MPAA), Eric Johnston, se reuniu com os mais poderosos donos de estúdios, dentre eles Louis B. Mayer da MGM e Spyros Skouras da 20th Century Fox, para assinar a *Waldorf Statement*.



Figura 35: Indústria cinematográfica expulsa supostos comunistas.
Fonte: *The Hollywood Reporter*. Em: Doherty (2017).

Em 24 de novembro de 1947, a *Waldorf Statement* aparecia nos principais jornais e marcava o começo da “*blacklist era*” em Hollywood. No texto, os estúdios se comprometiam a demitir, sem compensação financeira, qualquer funcionário suspeito que se negasse a declarar, em juramento, não ser comunista. De acordo com Ainda Hozic (2001, p. 76), a declaração foi uma “barganha faustiana” entre Washington e Hollywood. O compromisso dos magnatas da indústria cinematográfica visava o apoio do estado tanto para a abertura de mercados estrangeiros, quanto para limitar o sindicalismo⁷⁹ e as associações independentes em Hollywood.

Nos anos pós-II GM, grupos específicos se tornaram alvos do HUAC. Com frequência, estrangeiros e homens que não haviam vestido a farda do Exército durante o conflito eram chamados a depor. Dentre os alvos de alto valor estavam, por exemplo, Bertolt Brecht, Frank Sinatra e Charles Chaplin. Certa vez o astro da

blacklist, não podendo trabalhar para nenhum estúdio de Hollywood. Dentre os dez, estava Dalton Trumbo, o roteirista mais aclamado de Hollywood à época.

⁷⁹ Foi a preocupação com o sindicalismo que cineastas como Walt Disney e King Vidor fundaram, em 1943, um grupo conservador em Hollywood, a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*.

comédia declarou ao presidente do HUAC: “Eu não sou comunista. Sou um mercador da paz” (Doherty, 2018, p. 85). Quanto a Sinatra, suas convicções políticas eram mais explícitas. Sua luta contra o racismo e a intolerância religiosa era pública. E sua atuação no curta *The House I Live In* (1945), de Mervin LeRoy, deixava isto claro. Pelo roteiro do filme, Albert Maltz fora preso por seis meses em 1950 e Sinatra fora nomeado “comunista” pelo HUAC ao menos 12 vezes até 1952 (McNally, 2005).

A reação ao HUAC foi iniciada em 1947, com a criação do *Committee for the First Amendment*. Nomes de peso como John Houston, William Wyler, Katharine Hepburn, Kirk Douglas, Humphrey Bogart, Sinatra e outros foram a Washington para perpetrar uma ação contra os abusos de direitos civis cometidos pelo HUAC. Richard Nixon, à época um jovem membro da HUAC, dizia-se especialista em cinema, por sua formação na Califórnia. Sobre Hollywood, Nixon dizia que uma vigilância e alguns filmes anticomunistas já bastavam e que o foco do combate deveria ser sobre os “sindicatos” e sobre o próprio “governo” (Doherty, 2018, p. 61). Nixon sabia que a guerra cultural por vir ia muito além da indústria cinematográfica, conforme podemos observar em suas próprias palavras:

Há uma diferença entre *Reds* e *Pinks*. Os *Pinks* querem socializar a América. Os *Reds* querem socializar o mundo e fazer Moscou a capital mundial. Seus caminhos são semelhantes; eles têm a mesma bíblia – os ensinamentos de Karl Marx (Whitfield, 1991, p. 19).

Os filmes com roteiros e títulos anticomunistas inundaram o pós-guerra. Alguns exemplos são: *The Iron Curtain* (1948), de William Wellman, considerado o primeiro filme sobre a Guerra Fria e *The Red Menace* (1949), de R.G Springsteen, um filme inocente e tosco que virou deboche na crítica do *The New York Times* em 1949: “Perdoe-nos por apontar - mas se o Partido Comunista nos EUA é tão carente de disciplina e coesão como aparece no filme [...] então não precisamos ter grande ansiedade sobre isso sujar nosso modo de vida americano” (Crowther, 1949). Muitos outros filmes seguiram o caminho que misturava espionagem, ameaça comunista e guerras entre mundos: *I Was a Communist for the FBI* (1951), *Red Snow* (1952), *Big Jim McLain* (1952), *The War of the Worlds* (1953) e *Them!* (1954).

O clima na indústria cinematográfica, do pós-guerra aos anos 1960, é considerado por Shaw (2007, p. 1), como a “hora mais escura” de Hollywood, quando produtores foram coagidos a fazerem filmes “*red baiting*” de baixa qualidade e vários cineastas tiveram as carreiras arruinadas por suposta subversão comunista. Esta situação, segundo Hozic (2001), levou vários cineastas a abandonarem o conforto dos seus estúdios para fazerem filmes longe da Califórnia. A produção se espalhou para lugares como os estúdios *Pinewood*, em Londres, *Cinecittà* em Roma e daí para o interior da Espanha, Marrocos e Egito. Entre 1960 e o início da década de 1980, Hollywood perdeu importância como locus privilegiado de produção para tornar-se um local de encontro de grandes empresários, estrelas em declínio, programas de TV e polo turístico. Foi este distanciamento geográfico entre os magnatas de Hollywood e produtores, que acabou por “corroer as instituições de censura e vigilância” (Hozic, 2001, p. 85).

Em síntese, entre 1947 e 1960, os grandes estúdios de Hollywood lançaram aproximadamente 300 filmes por ano (Shaw, 2007, p. 158). Destes, a maioria seguia os princípios acordados entre os magnatas da indústria cinematográfica e o HUAC, ou seja, expressar nas telas o perigo comunista e o totalitarismo soviético. Tudo isto somado aos *happy endings* exaltando as benesses do *American way of life*: consumismo, individualismo e patriotismo. O trabalho sujo do HUAC só perdeu força com a morte de Joseph McCarthy, em 1957. O evento culminou com o lançamento do *Sputnik I*, o primeiro satélite espacial da história e as especulações midiáticas sobre uma catástrofe nuclear. A entrada da década de 1960 aqueceu as tensões entre os EUA e a URSS e isso levou a indústria cultural, do cinema à TV, a entrarem numa nova fase, em que Hollywood mais uma vez seria utilizada para projeção global da agenda de política externa. O próximo tópico, portanto, muda foco dos conflitos domésticos envolvendo Washington e a ameaça vermelha em Hollywood, para discutir como esses polos de poder trabalharam para estetizar a paranoia nuclear, bem como sua reação contra a URSS.

5.2.1. Da conspiração comunista ao imaginário nuclear

*Cegueira Nuclear: a única coisa que vê é
uma nuvem em forma de cogumelo...*

- The Atomic Cafe (1982)

No mesmo ano em que foi jogada sobre Hiroshima e Nagasaki, a bomba atômica explodiu como um fenômeno cultural nos EUA. Inicialmente, o medo e a ansiedade não paralisaram a sociedade norte-americana. Ao contrário, havia uma certeza sobre como agir, como explica Boyer (1985, p. 26): “os americanos não devem se render ao medo ou se deixarem paralisar pela ansiedade; eles devem reunir suas energias políticas e culturais e enfrentar o desafio da bomba atômica”. E assim foi. A cultura e o comércio foram atomizados. Publicitários, marqueteiros e produtores culturais criavam bebidas atômicas, humoristas contavam piadas atômicas, a General Mills produzia anéis atômicos para as crianças, as joalherias vendiam pingentes atômicos, enquanto músicas como *When the Atom Bomb Fell*, cantavam o poder americano. Hollywood, por óbvio, não ficaria de fora deste pernicioso gozo atômico. Poucas semanas após o bombardeio ao Japão, a MGM lançou na revista *Life*, a carreira de Linda Christian como “bomba anatômica”, uma mulher em pose enigmática absorvendo a radiação solar (Boyer, 1985).

heroicos salvando a civilização da Terra de terroristas nucleares malévolos” (Evans, 1998, p. 1-2).

De certa forma, o cine atômico cumpria um papel dúbio. Externamente servia como mostra representacional da força atômica dos EUA contra a URSS; domesticamente gerava sensações como medo e desconforto, alimentando uma paranoia crescente. Durou pouquíssimo tempo a ideia de que a ciência e a tecnologia carregavam virtudes capazes de fazer o poder destrutivo da bomba “soar como uma promessa de paz” (Weart, 1988, p. 28). Em 1947, *The Beginning or the End*, de Norman Taurog, era anunciado como o primeiro filme sobre o programa nuclear americano com base “factual”. Contudo, em sua abertura, um anúncio curioso: “Esta é uma história verdadeira. No entanto, para fins de segurança e licença dramática, foi necessário algum rearranjo de cronologia e ficcionalização”. Este rearranjo, entretanto, “apresentava uma mensagem potencialmente contrária à política nuclear oficial de Washington” (Evans, 1998, p. 28).

Como relata Suid (2002, p. 212), “a licença dramática” resultou numa série de imprecisões e, conforme o relato de um Almirante, a obra era “perigosamente enganosa” por retratar importantes tomadores de decisão como pessoas “emocionalmente confusas”. Ainda que o filme tenha justificado o uso da bomba contra o Japão, sua narrativa não se absteve do debate sobre a questão moral envolvendo as armas nucleares. Esta representação, até certo ponto crítica, foi resultado de uma negociação complexa entre o diretor Taurog, homens de Washington como o General Leslie Groves, e os cientistas do Projeto Manhattan como Oppenheimer e Leó Szilárd. Segundo Evans (1998, p. 28), Taurog teve que negociar a aprovação do roteiro com funcionários do Pentágono e cientistas, pois estavam “todos interessados em ver sua visão da questão promovida com simpatia”.

Se *The Beginning or the End* não havia saciado por completo a ambição propagandística de Washington frente a Moscou, a década de 1950 compensou esta dívida. Em 1952 a MGM lançou *Above and Beyond*, um *docudrama* dirigido por Melvin Frank e Norman Panama sobre a vida militar do coronel Paul Tibbets, do Norte da África até sua condução do *Enola Gay* no lançamento da bomba atômica sobre Nagasaki e Hiroshima. Neste filme, a licença poética está na apresentação de Tibbets como um militar humanamente em dúvida sobre seus atos, como na cena em que ele aparece fazendo uma anotação antes de decolar: “Mãe, estou com medo [...] Talvez eu esteja com medo da ideia de lançar uma bomba que pode matar

milhares de pessoas. É uma coisa difícil de conviver, mas é parte do meu trabalho e eu tenho que fazer isso”. Na realidade, Tibbets nunca teve dúvida que a bomba era o melhor caminho para acabar com a guerra (Suid, 2002, p. 2019).

Em 1955, *Strategic Air Command*, de Anthony Mann e *Bombers B-52* de Gordon Douglas ressaltavam a maravilha tecnológica da era atômica: o avião B-52. Ambos os filmes glorificam os militares e justificam a mentalidade “*nukes for peace*” (armas nucleares pela paz). Os filmes produzidos por Hollywood nesse período foram, mais tarde, reduzidos à “folhetos de propaganda da Guerra Fria”, tamanha era a glorificação dos heróis militares e das tecnologias que evitavam proliferação do comunismo nos EUA no mundo (Evans, 1998, p. 47). Ocorre que quanto mais áspera se tornava a disputa diplomática entre EUA e URSS, mais medo e ansiedade, envolvendo um apocalipse nuclear, surgia no seio da sociedade. Boa parte das incertezas ontológicas da nação tinha origem na confusão imagética entre ficção e realidade. Se a imagem havia se tornado um serviço militar como apontou Paul Virilio (2005), ela também havia suscitado fantasias, monstros e futuros distópicos. Ou seja, a sociedade mostrava-se emocionalmente confusa para codificar as mensagens visuais e hápticas da era atômica. Como prefaciou Spencer Weart em seu clássico *The Rise of Nuclear Fear*:

Quando comecei a estudar a história da energia nuclear, não achava que as imagens fossem importantes em si mesmas. Eu estava errado. Monstros radioativos, cidades utópicas movidas a átomos, estranhos dispositivos de raios e muitas outras imagens se insinuaram na maneira como todos pensam sobre armas nucleares e usinas de energia. As imagens, conectando-se com grandes forças sociais e psicológicas, exerceram uma pressão estranha e poderosa em nossa história... as imagens são tão fortes hoje como sempre (Weart, 2012, p. vii).

Esteticamente, podemos falar que um medo hobbesiano misturado com paranoia e fantasias conspiratórias estava no centro do gênero *Noir*. Christopher (1997, p. 52), destaca que era a “cidade *Noir*” que carregava os medos patológicos - comunismo e ameaça nuclear - que assombravam a “consciência coletiva dos americanos urbanos” durante a Guerra Fria. Basicamente, estes filmes conectavam a energia atômica às invasões humanas ou alienígenas como em *The Day the Earth Stood Still* (1951). Monstros radioativos também ficaram enraizados na memória coletiva do ocidente, como em *Godzilla* (1954) ou *Attack of the Crab Monsters* (1957). De acordo com Evans (1998, p. 127), tais medos reforçaram a “imagem do

subversivo comunista desumano e maligno, ao mesmo tempo, em que ilustravam graficamente a necessidade crucial de vigilância governamental e medidas de segurança”.

O que se pode observar até aqui diz respeito a uma certa mitologia nuclear que encapsulou a sociedade civil americana no pós-II GM. Esta mitologia está bem expressa naquilo que o psicólogo Robert Lifton (1996, p.129), chamou de “nuclearismo”, a aceitação das armas nucleares como parte da vida cotidiana. Os efeitos psicológicos do nuclearismo diante da possibilidade de uma aniquilação nuclear se manifestam por meio da impotência, da desesperança no futuro e do fatalismo. Ocorre que esses sentimentos convivem com uma certa esperança ideológica que encontra na bomba atômica a condição da segurança nacional. Diante da complexidade da situação, Washington não hesitou em aplacar o medo e a ansiedade popular diante de um ataque nuclear surpresa. Coube a Defesa Civil colaborar com Hollywood para produzir filmes educacionais como parte do programa nacional de preparação para urgência. Assim, filmes e animações foram exibidos em escolas, empresas e organizações comunitárias.

Produções como *Survival Under Atomic Attack* (1950) e *You Can Beat the A-Bomb* (1951), sugeriam à população que resistisse e não evacuasse. Havia um temor de que uma fuga em massa possibilitasse a invasão inimiga ou causasse o colapso econômico de uma cidade. Com o passar dos anos essas orientações foram mudando. Em *Target: You!* (1953), não havia um apelo explícito para que a população resistisse, mas sim orientações para que uma possível evacuação ocorresse de forma organizada. Dentre as animações, a mais famosa foi *Duck and Cover* (1951), um curta estrelado pela tartaruga *Bert* que ensinava as crianças sobre como sobreviver em caso de um ataque nuclear soviético. O esforço de orientação e educação militarista da Defesa Civil, criou o que McEnaney (2000) chamou de “família nuclear”, uma política que buscava uma solução privada para um problema militar público. Em outras palavras, o objetivo era fazer das famílias pequenos feudos paramilitares com capacidade de domesticar a bomba: “Estrategistas da defesa civil buscavam construir uma família moderna para uma guerra moderna” (McEnaney, 2000, p. 70).

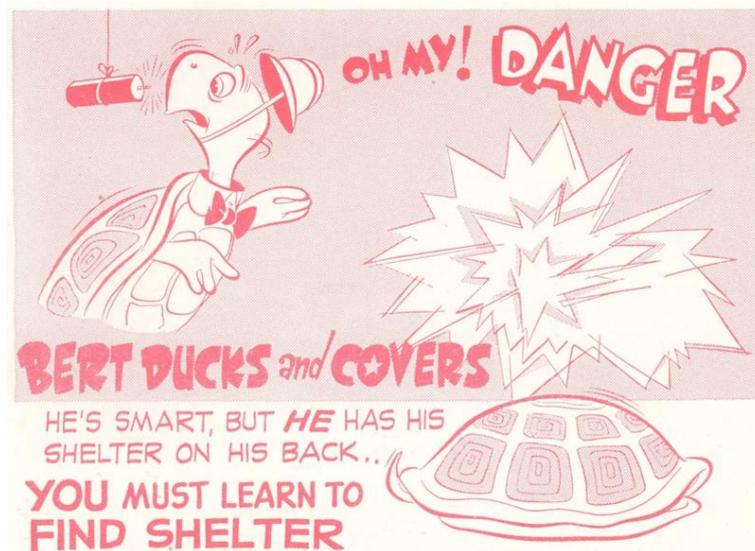


Figura 37: Tartaruga Bert. Domínio Público.

Quanto ao cine atômico, alicerçado na cooperação entre a SAC e Hollywood, o final da década de 1950 dava sinais de uma audiência estafada quanto à propaganda nuclear promovida pelos militares (Evans, 1998). Mesmo assim, o General Curtis LeMay resolveu apostar naquele que seria seu vínculo com a indústria cinematográfica, o lançamento de *A Gathering of Eagles* (1963), de Delbert Mann (Boggs & Pollard, 2015). O roteiro, contudo, era mais do mesmo, uma propaganda da rotina militar da SAC. Segundo Suid (2002, p. 229), o filme “dirigiu-se a um público que não estava mais disposto a aceitar a história da Força Aérea de forma acrítica”.

À medida que a parceria entre a SAC e Hollywood decaía, a ameaça nuclear perdia espaço na cultura popular. Segundo Boyer (1985, p. 355), em 1959, 64% dos americanos afirmavam que a guerra nuclear era a questão mais importante para os EUA, já em 1964 esse número havia caído para 16%. Isto se deveu a uma série de questões: o fim não trágico da guerra dos mísseis, o *red telephone* ligando a Casa Branca ao Kremlin, as conversas iniciadas pela *Strategic Arms Limitation Talks* (SALT), o envio de tropas militares para a Guerra do Vietnã, os movimentos civis e as sátiras da contracultura. Esse desinteresse cultural nas questões nuclear é chamado por Boyer de “A Grande Era do Sono”, que vai de 1963 a 1980.

Da série de filmes antibombas produzidos no período, nenhum teve tanto impacto na imagem dos militares quanto o clássico de Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964).

Podemos dizer que, além de ser a “melhor sátira política do século”, como definiu o crítico Roger Ebert (2004), é também uma bomba contra a teoria da deterrence. Ninguém foi tão competente em mostrar ao público a loucura e o absurdo por trás da ideia de Armas de Destruição em Massa (ADM), quanto Kubrick. A perspicácia com que *Dr. Strangelove* satirizou os militares os retratando como figuras emocionalmente instáveis e paranoicas, acabou por gerar medo e ansiedade na audiência ao despertar a ideia de que decisões tão importantes estivessem nas mãos de políticos e militares insanos. Assim como *Fail Safe* (1964), de Sidney Lumet, a sátira de Kubrick explora os pontos cegos da MAD ancorados na escolha racional, bem como as possibilidades de uma aniquilação nuclear não intencional.

Isto posto, o que podemos concluir é que a imagem, sobretudo a imagem em movimento, cumpriu uma função política pendular entre a fantasia e a racionalidade atômica. Entre 1945 e o final de década de 1960, a relação entre Washington e Hollywood não teve o efeito propagandístico esperado. O motivo? Houve uma série de efeitos colaterais com relação à potência imagética das produções. O principal capital político dessa parceria foi o efeito estético das imagens do cine atômico que conseguiram fazer que os EUA transitassem rapidamente de potência agressora contra o Japão à possível vítima das armas nucleares soviéticas. Por outro lado, houve várias reações adversas. Nas disputas narrativas dos filmes, sempre alguém saía com a imagem arranhada. Quando a glória era dos militares, os cientistas ficavam como loucos, quando a ciência salvava, ela cobria erros grosseiros dos militares malucos.

Em certa medida, os arranhões nas imagens de cientistas e militares na vanguarda do programa nuclear americano, acabou por gerar uma confusão entre o público e o privado, muito bem expressa na militarização das famílias por parte da Defesa Civil. Assim, a ameaça nuclear vagou entre um problema militar de Estado e uma questão privada paramilitar. Por fim, a relação entre Washington e Hollywood não conseguiu manter intacta a imagem gloriosa que os militares traziam da II GM. As disputas internas nas produções dos filmes, bem como a tendência de filmes antiguerra no começo de 1960 arranharam a imagem heroica dos militares. Contudo, a Guerra do Vietnã surgia no horizonte e com ela a oportunidade de reparar os danos causados na imagem das forças do DoD.

5.2.2

Os boinas-verdes do Vietnã: de John Wayne à Reagan

*Oh, então é isso que você vai dizer
naquele seu jornal sobre nós?*

- Coronel Mike Kirby⁸⁰

Em 1964, pela primeira vez na história uma guerra passava diante dos olhos do público americano sem que antes tivesse sido adaptada por Hollywood. Walter Cronkite, o lendário âncora da *CBS News*, foi o primeiro jornalista a interpretar criticamente e ao vivo a incursão militar dos EUA na Indochina. Os relatos dos jornalistas em Saigon, os renomados fotógrafos de guerra e as cenas de fuzileiros navais incendiando cabanas de palha da aldeia de *Cam Ne* enfureceram John Kennedy, Lyndon Johnson e Richard Nixon (Hallin, 1986). Estas imagens iluminaram os demônios do Vietnã e engrossaram o caldo da contracultura da década de 1960. À época, Samuel Huntington (1975, p. 98) escreveu: “A mais nova e notável fonte de poder nacional de 1970, em comparação com 1950, foi a mídia nacional, ou seja, as redes nacionais de TV”.

Ainda assim, havia quem apostasse as fichas na relação Hollywood-Vietnã contra a impopularidade da guerra. John Wayne, seja por aspiração patriótica ou gosto estético, foi quem colocou as cartas na mesa. Fervoroso apoiador da aventura americana na Indochina, Wayne esteve em Saigon em 1966. O motivo? “Eu fiz uma promessa a mim mesmo depois que percebi que realmente tinha superado o *Big C*⁸¹, que eu iria ao Vietnã apenas para apertar a mão daqueles garotos que enviamos para lá” (Munn, 2005, p. 268). Na verdade, não era apenas um aperto de mãos. Wayne estava pronto para levar a guerra para as telas de Hollywood. Em dezembro de 1965, Wayne escreveu diretamente para o presidente Johnson, dizendo haver comprado os direitos de um *best-seller* sobre o Vietnã: “Disse ao presidente que achava importante que o povo dos EUA e também as pessoas de todo o mundo soubessem por que era necessário que os americanos estivessem no Vietnã. E consegui o apoio do governo para fazer o filme” (Munn, 2005, p. 267).

⁸⁰ Trecho do filme *The Green Berets* (1968) de John Wayne.

⁸¹ Expressão cunhada por John Wayne para se referir ao seu câncer de pulmão.

De acordo com Suid (2002, p. 248), para convencer Johnson, Wayne disse que poderia fazer um filme com “o tipo de imagem que ajudará nossa causa em todo o mundo”. Wayne, então, se comprometeu a contar a história dos combatentes americanos no Vietnã com “razão, emoção, caracterização e ação”. Para tanto, Johnson precisaria “agilizar” as coisas com o Pentágono, em um projeto que, segundo Wayne, seria “extremamente útil ao seu governo”. Assim começou a preparação para *The Green Berets* (1968), título homólogo do romance anticomunista de Robin Moore. Em abril de 1966, Michael, filho de Wayne e produtor do filme e seu roteirista, James Lee Barrett, um ex-fuzileiro naval, foram até o Departamento de Defesa para discutir detalhes do roteiro. O primeiro rascunho foi rejeitado pelo Pentágono, segundo relato de Barrett:

Eles se opuseram vigorosamente à segunda metade da história em que uma equipe das Forças Especiais deveria realizar um ataque secreto no Vietnã do Norte, sequestrar um general norte-vietnamita e explodir algumas de suas pontes na fuga. O Pentágono disse que os Boinas Verdes não invadiriam o Vietnã do Norte. Então eu reescrevi o roteiro para que a segunda metade fosse sobre os Boinas Verdes sequestrando um general vietcongue que estava dentro do Vietnã do Sul. Mas havia centenas de outras mudanças que eles continuavam fazendo [...] O problema era que o Pentágono realmente não queria que o público soubesse o que realmente estava acontecendo, e então o roteiro se tornou apenas um filme de guerra com bandeiras tremulando (Munn, 2005, p. 278).

Depois do toque especial do Pentágono no roteiro, que basicamente exigiu que os produtores revisassem avarias “imprecisões técnicas” sobre o papel tático e logístico dos Green Berets, o filme ainda enfrentou dificuldade na produção (Suid, 2002, p.250). A *Universal Studios* alegou uma série de problemas, tanto no roteiro quanto no orçamento, entretanto, a questão era muito mais política. Certamente, a produtora não queria estar por trás de um filme sobre uma guerra cada vez mais impopular e controversa. Além disso, a licença poética solicitada pelo Pentágono fez do roteiro final, uma peça propagandística de baixa qualidade. Assim, *Green Berets* tornou-se uma história sobre um jornalista liberal (David Janssen) que foi ao Vietnã reportar as atividades do tenente-coronel Michael Kirby (Wayne). Cético sobre o envolvimento dos EUA na guerra, o repórter muda sua percepção ao testemunhar o esforço das Forças Especiais americanas trabalhando em cooperação com os vietnamitas.



Figura 38: John Wayne em *The Green Berets* (1968). Domínio Público.

As gravações aconteceram em *Fort Benning*, na Geórgia, com Wayne obtendo, em vários momentos, a cooperação das Forças Armadas na *mise-en-scène*. Segundo Suid (2002), o Exército colocou um pelotão de havaianos em licença administrativa para que eles pudessem atuar nas filmagens e Wayne tivesse orientações suficientes na encenação. O filme estreou em 1968 e recebeu uma severa crítica dos especialistas. Renata Adler (1968, s/p), escreveu no *The New York Times*: “OS BOINAS VERDES é um filme tão indescritível, tão estúpido, tão podre e falso em cada detalhe que passa por ser divertido”. No *Chicago Tribune*, Clifford Terry (1968, p. 65), chamou o filme de previsível e tedioso e acrescentou que o “erro fatal” foi apresentar uma guerra complexa em termos simplistas. O aclamado crítico Roger Ebert deu zero estrelas ao filme e o colocou em sua famosa lista de filmes mais odiados da história:

‘The Green Berets’ simplesmente não funcionará como um filme sobre a guerra no Vietnã. É ofensivo não apenas para aqueles que se opõem à política americana, mas também para aqueles que a apoiam. Neste momento da nossa história, presos na mais longa e controversa guerra que já travamos, o que certamente não precisamos é de um filme retratando o Vietnã em termos de cowboys e índios. Isso é cruel, desonesto e indigno dos milhares que morreram lá. Não é uma guerra simples. Todos sabemos que não é simples. Talvez pudéssemos ter acreditado nesse filme em 1962 ou 1963, quando a maioria de nós não se importava muito com o que estava acontecendo no Vietnã. Mas não podemos acreditar nisso hoje. Não depois que a televisão nos trouxe a realidade da guerra (Ebert, 1968, s/p).

Nem mesmo um pelotão inteiro de John Waynes salvaria *The Green Berets*. As pesadas críticas e o fracasso nas bilheteiras eram sintoma de uma narrativa com forte carga ideológica em favor da guerra, num momento em que a televisão e as fotos icônicas de Nick Ut, Eddie Adams, Don McCullin, Larry Burrows e outros mostravam a tragédia da violência na Indochina. Sobre a foto de Kim Phúc, aos nove anos, correndo após ter o corpo queimado por napalm, Nick Ut afirmou: “Depois que essa foto foi publicada, o mundo ficou furioso com o que os EUA estavam fazendo no Vietnã. O presidente dos EUA, Richard Nixon, viu isso e sabia que havia perdido a guerra” (Banerjee, 2018, s/p). Para Susan Sontag (2003, p. 18), as fotografias e as imagens televisionadas geraram uma “tele-intimidade com a morte e a destruição”, algo que diminui os 16 mil quilômetros de distância entre o campo de batalha e a casa dos espectadores.

Portanto, *The Green Berets* foi o único filme comercial abertamente a favor da incursão militar dos EUA no Vietnã. Sua má fortuna se deu em função do contexto sócio-político e também da ascensão de aclamados diretores que produziram filmes bem-recebidos pela crítica. Coppola, Kubrick, Stone, De Palma, Cimino, Ashby e outros, formaram parte da *New Hollywood* dos anos 1970. Obras como *Apocalypse Now* (1979), *Full Metal Jacket* (1987), *Platoon* (1986), *Causalities of War* (1989), *The Deer Hunter* (1978) e *Coming Home* (1978), são popularmente aclamadas como filmes antiguerra. Contudo, um olhar atento consegue perceber que na maioria das vezes estas obras não são antiguerras, mas sim sobre a experiência americana na guerra. Em outras palavras, estes filmes não conseguem transcender a preocupação com interesses estritamente americanos. O Vietnã, conforme argumenta David Desser, é uma guerra sobre nós (EUA) feita no país dos outros:

Mas é a total falta de reconhecimento dos “outros” - que existem pessoas que não gostam de nós, que não querem ser como nós, que, de fato, não são como nós, e uma cegueira moral e ética disfarçada de certeza moral (americanos como missionários do único caminho verdadeiro), que nos envolveu tragicamente no Vietnã. E mesmo as análises dramáticas retrospectivas da Guerra do Vietnã se concentram em nós, no que a guerra nos fez, em como entramos no Vietnã com boas ou más intenções, mas nunca no Vietnã como local histórico, nunca nos vietnamitas como sujeitos genuínos, como pessoas com uma cultura, uma herança, uma agenda política, até mesmo com uma confusão cultural e política própria (Desser, 1991, p. 97).

Por mais que esses filmes se pretendam críticos à guerra, em nenhum momento eles abandonam a estética etnocêntrica. Tudo é sobre os EUA, sobre o sofrimento e a angústia dos soldados americanos ou dos veteranos retornados. Os jovens militares são sempre retratados como inocentes e justos, tentando sobreviver em um país quente, hostil, em meio a um povo vietnamita misterioso e traiçoeiro. Isto, é bom ressaltar, desloca o foco do Exército americano como uma potência imperial com aparato militar e tecnológico de última geração invadindo, saqueando e queimando aldeias de um país em meio a uma luta por independência. Mais: o Vietnã e seu povo “permanecem quase totalmente invisíveis para o estrato dominante dos EUA, seu sofrimento indescritível é banido do discurso público como se toda a estrutura governamental e a cultura da mídia estivessem presas em um estado de negação coletiva” (Boggs & Pollard, 2015, p. 65-66).

Contudo, a chegada de Ronald Reagan (1981-1989) ao salão oval, deu início a um período de disputa pelo imaginário, tanto da herança da Guerra do Vietnã, quanto da própria identidade nacional. Essa renegociação, ou “transcodificação” como chama Kellner (2001), aconteceu em consonância com os valores e ideais conservadores da década de 1980. Nas palavras de Shaw (2007, p.): “A entrada de Reagan na Casa Branca consumou o casamento de longa data entre Washington e Hollywood durante a Guerra Fria”. Reagan havia sido uma figura importante na cruzada anticomunista durante o Macarthismo⁸². Além de Reagan ter sido presidente do *Screen Actors Guild* (SAG), ele também havia atuado como agente disfarçado do FBI, lutando contra o plano de Moscou de dominar a indústria cinematográfica de Hollywood:

Mais do que qualquer outra coisa, foi a tentativa de conquista de Hollywood pelos comunistas e sua audiência semanal mundial de mais de quinhentos milhões de pessoas que me levou a aceitar uma indicação para servir como presidente do *Screen Actors Guild* e, indiretamente, pelo menos, me colocou na estrada que me levaria à política (Reagan, 1990, p. 114).

Portanto, desde o momento em que sua carreira como ator hollywoodiano começou a se entrelaçar com a política, Reagan sabia da importância da indústria cinematográfica na projeção dos valores americanos, em seu caso, valores

⁸² Vale destacar, por justiça, que apesar de Reagan ter sido um importante cruzado contra o comunismo em Hollywood, ele era crítico dos abusos cometidos pelo HUAC, como deixa claro em suas memórias (cf. Reagan, 1990, p. 114)

conservadores. E isto incluía, é claro, o esforço de “re-historicizar a guerra” (Shapiro, 1997).

Assim, a década de 1980 se tornou, mais uma vez, o momento de apostar as fichas na capacidade fílmica para captar os desejos e as ansiedades do povo que o havia eleito. Em *Make My Day* (2019, p. 17), J. Hoberman argumenta que os americanos estavam desiludidos depois do fracasso da Guerra do Vietnã, do escândalo do *Watergate* e da amenidade e indecisão da postura de Carter. Logo, Reagan foi escolhido como agente de um “processo de re-ilusão”. Os EUA precisavam voltar a vencer, voltar a sentir que estavam com o destino do mundo nas mãos novamente. E nada melhor para construir essa fantasia que o poder de Hollywood e de um Presidente sedento pela “remasculinização” da América:

Certamente a eleição de Ronald Reagan em 1980 e sua reeleição em 1984 pela maior margem de colégio eleitoral da história dos EUA ofereceram a Hollywood alguma visão sobre “o que o público quer ver”: narrativas espetaculares sobre personagens que defendem o individualismo, a liberdade, o militarismo, e um heroísmo mítico (Jeffords, 1994, p. 16).

Ronald Reagan foi o primeiro presidente a defender o legado americano no Vietnã sem que suas tropas estivessem no campo de batalha. Mesmo após anos da saída da Indochina, os fantasmas da guerra continuavam a assombrar os EUA. Muitos veteranos sofriam, e sofreram pelo resto da vida, com estresse pós-traumático. Era preciso um herói, alguém forte, ágil e que tivesse conseguido superar os traumas psicológicos do Vietnã para reavivar o espírito guerreiro do soldado americano. Eis que em 1982 é lançado *First Blood*, dirigido por Ted Kotcheff e estrelado por Sylvester Stallone em todas as suas sequências. *John Rambo* era um *Green Beret*, tal como John Wayne em 1968. Mas, em 1985, o veterano do Vietnã aparecia desempregado, sem lar, lidando com seus monstros psicológicos e sem amparo algum do Estado àqueles que lutaram pela pátria. Um enredo perfeito para revitalizar o poderoso mito americano de “regeneração pela violência” (Studlar & Dessler, 1990, p. 107).



Figura 39: Rambo em *First Blood II* (dir. George P. Cosmatos, 1985).

Logo após a sequência de 1985, em que o veterano retorna ao Vietnã, Champlin (1985), escreveu no *Los Angeles Times* argumentando que *Rambo* é mais que o protagonista de uma aventura ultraviolenta, ele é também uma “imagem-mensagem”. Ele é, na verdade, o símbolo da *New Right* de Reagan; uma alegoria conservadora, linha dura, que ventila ao público americano a especulação de que a guerra do Vietnã poderia ter sido vencida se as tropas não tivessem sido traídas e abandonadas pelos políticos e burocratas medrosos de Washington. *Rambo* é tanto “uma manifestação do trauma não resolvido da nação no Vietnã” (Hoberman, 2019, p. 162), quanto vetor imagético de “remasculinização e restabelecimento do poder branco[...] uma compensação simbólica para a perda, a vergonha e a culpa” (Kellner, 2001, pp. 82-88).

É como John Milius (roteirista de *Apocalypse Now*), disse certa vez “Quando os EUA são politicamente fracos ou vulneráveis, precisam que seus heróis musculosos do cinema, Conan, Rocky, Rambo, sugiram que temos coisas pelas quais vale a pena lutar” (Davies & Wells, 2002, p. 8). A renegociação do imaginário de fracasso do Vietnã era uma dessas coisas. Como Shaw (2007, p. 268) destaca: “No coração da “Revolução Reagan” estava a capacidade do ator-presidente de reescrever o passado para se adequar melhor à sua visão otimista do presente e do futuro da América”. Em 1985, depois da crise de reféns no Líbano, Reagan evocou *Rambo* para dar um aviso: “Cara, eu vi Rambo ontem à noite; agora eu sei o que fazer da próxima vez que isso acontecer” (Klein, 1991, p. 24). *Rambo* virou uma espécie de salvaguarda, de contraponto a qualquer acusação sobre o fracasso dos EUA no Vietnã; Rambo tornou-se uma das maiores fantasias conservadoras já

criadas por Hollywood, fazendo do Vietnã um espectro que aparece e some, aparece e some, reaparece e some novamente.

Segundo Douglas Kellner, esses heróis musculosos, brancos e ultraviolentos, são parte do “conservadorismo revolucionário” de Reagan. *Rambo* foi uma espécie de avatar do populismo neoliberal; um herói individualista hostil ao Estado, um poço de conservadorismo como *Superman* e *Conan*. Fica claro, nesse sentido, como este período é transcodificado pela indústria cultural, passando do “louvor ao conformismo e ao Estado beneficente nos anos 1950 à valorização do inconformismo e do heroísmo individualista na era Reagan da glória empreendedora” (Kellner, 2001, p. 91).

De acordo com Boggs & Pollard (2015, p. 81), o Vietnã continua vivo nesse começo de século XXI. Persiste como “um poderoso quadro de referência ideológico e cultural que permanece no centro das guerras políticas sobre o papel dos EUA nos assuntos globais”. *Rambo*, como imagem-mensagem, extrapolou o Vietnã; foi para o Afeganistão na sequência de (1988) e depois retornou, mais violento e vingativo, na continuação de 2008. O último ato da franquia foi em 2019 com *Rambo: Last Blood*. A princípio, foi despedida de *Rambo* das telas, mas se isso for verdade, trata-se de um final melancólico. *Rambo* aparece mantendo os traços originais de violência, mas está mais racista e mais xenofóbico que nunca. Uma das críticas mais pesadas, porém, justa do meu ponto de vista, foi escrita no *The Guardian*, por Peter Bradshaw (2019), que chamou o filme de “fantasia trumpista”, uma exibição “geronto-ultraviolenta” que caracteriza mexicanos como estupradores e péssimos vizinhos de fronteira.

5.2.3.

Guerra nas Estrelas: entre a fantasia e o cálculo político

O que acontece com a política quando o “dentro” e o “fora” da representação e da mídia não são mais facilmente discerníveis; quando um ator que se tornou presidente constrói sua ideologia política em torno de filmes dos quais ele já fez (ou imaginou fazer) parte...

- Aida Hozić⁸³

⁸³ Citado em *Hollyworld* (2001, p. 178).

As fantasias sempre povoaram a cabeça de Ronald Reagan, desde seu primeiro contrato com a *Warner Brothers* na Hollywood dos anos 1930 até a sua chegada a Washington para comandar a nação. O mundo do entretenimento e a política nunca ocuparam papéis antagônicos na visão de mundo de Reagan: quando ator, ele soube conduzir seus interesses ideológicos entre um filme e outro; quando Presidente encontrou inspiração em suas fantasias cinemáticas para formular e expressar suas preferências políticas. Como escreveu J. Hoberman, quando indivíduos sentem que não conseguem controlar o destino, eles são atraídos pelo mundo da fantasia, da mitologia e do ocultismo:

Reagan era fascinado por artefatos milagrosos como o Sudário de Turim, acreditava em um mundo espiritual e tinha fé na profecia bíblica, incluindo o Armagedom. Após o atentado contra sua vida, Nancy Reagan, que era a conselheira mais próxima de seu marido, procurou regularmente a orientação de um astrólogo (Hoberman, 2019, p. 15).

Curiosamente, Reagan também apreciava o oposto a tudo isto: a ciência, as armas de tecnologia avançada e a guerra espacial. Como a fantasia e a alta ciência conviviam na mente de Reagan é algo a ser melhor compreendido fora das linhas deste trabalho. Por ora, vale especular que foi dessa amalgama que surgiu, em 1983, a ideia da *Strategic Defense Initiative* (SDI). Em suas memórias, Reagan revela que, de maneira muito pragmática, questionou os militares do Estado-Maior Conjunto em reunião a portas fechadas:

Toda arma ofensiva já inventada pelo homem resultou na criação de uma defesa contra ela; não é possível nesta era da tecnologia que não possamos inventar uma arma defensiva que possa interceptar armas nucleares e destruí-las assim que emergirem de seus silos? (Reagan, 1990, p. 547)

Os militares, atônitos, não ousaram dizer que tal ideia era perfeitamente executável caso fosse parte do roteiro de um filme dirigido por George Lucas. Cientistas e especialistas em estratégia militar sabiam que esse era um projeto a longo prazo que, além de exigir muito investimento, não contava com tecnologia suficiente para responder aos devaneios de Reagan. Mesmo assim, em 23 de março de 1983, o presidente dirigiu-se à nação para informar que seu governo havia decidido colocar a comunidade científica na dianteira de um processo de pesquisa e desenvolvimento para combater a ameaça dos Mísseis Balísticos Intercontinentais

(ICMB, em inglês) soviéticos e tornar essas armas nucleares “impotentes” e “obsoletas” (Reagan, 1983, s/p).

A SDI, apelidada de *Star Wars* por congressistas e veículos de comunicação, mexia num vespeiro perigoso, já que sua implantação significava o fim de três décadas de *déterrence* entre os EUA e a URSS. Contudo, vale especular como a ideia da SDI teria surgido na cabeça de Reagan. Nesse sentido, Frances Fitzgerald (2001, p. 20), é um dos trabalhos mais completos sobre o assunto. O autor recupera o relato de Martin Anderson, ex-assessor de política doméstica de Reagan, sobre uma visita do então presidenciável ao *North American Aerospace Defense Command* (NORAD), em 1979. Reagan foi recebido pelos militares e convidado a conhecer o “centro nevrálgico de uma ampla rede mundial de detectores de radar que nos alerta para qualquer ataque surpresa”. Após a visita, alguém questionou o general James Hill sobre o que poderia ser feito em caso de um míssil soviético ser lançado contra uma cidade dos EUA. Hill respondeu que eles poderiam rastrear o míssil, mas que não poderiam detê-lo.

No voo de volta para Los Angeles, Reagan estava incrédulo com a informação e, balançando a cabeça, falou para Anderson: “Nós gastamos todo esse dinheiro e temos todo esse equipamento, e não há nada que possamos fazer para evitar que um míssil nuclear nos atinja”. A constatação de Reagan fez Anderson tomar a dianteira da elaboração do projeto da SDI em plena campanha eleitoral. Surgia, assim, o primeiro memorando a propor uma mudança na política nuclear. Contudo, a ideia foi engavetada por recomendação da equipe de campanha, já que o tema poderia causar danos irreversíveis na corrida pela presidência. Esse foi o motivo pelo qual Reagan retomou essa discussão somente após sua vitória. Outra versão sobre como a ideia da SDI se formou na mente de Reagan envolve Hollywood.

Em 1983, dois discursos de Reagan levantaram muitas especulações na imprensa e, posteriormente, na comunidade acadêmica. O primeiro, chamado de discurso “*Darth Vader*”, foi uma fala fervorosa para uma plateia de evangélicos na Flórida, em que Reagan chamou a URSS de “império do mal dirigido por homens ateus” (Fitzgerald, 2001, p. 25). O segundo, foi o próprio discurso “*Star Wars*”, em que Reagan anunciou a SDI. Dias depois do seu discurso de 23 de março, em clara referência ao filme de George Lucas, o *The Washington Post*, publicou uma matéria com o título “Redatores de discursos do presidente afirmam que a força está com

ele” (Williams, 1983). O fato de Reagan ter transitado de Hollywood a Washington e de seus discursos estarem suspensos entre esses mundos chamou a atenção de um respeitado cientista político.

Quando Michael Rogin (1987), dedicou-se a compreender a relação entre política e cinema a partir das declarações de Ronald Reagan, muita coisa veio à tona. O objetivo central da obra de Rogin está em analisar a convergência entre o discurso político de Reagan e o simbolismo pessoal, entre a história privada e a vida pública, entre o ator de Hollywood e o Presidente de Washington. Tudo isto à luz da “demonologia” política americana. Ou seja; “a criação de monstros como uma característica contínua da política americana pela inflação, estigmatização e desumanização de inimigos políticos” (Rogin, 1987, p. xiii). Muitos acadêmicos do período começaram a questionar qual teria sido a influência dos filmes que Reagan estrelou ou que assistiu na condução política dos EUA.

Em várias situações, Reagan descrevia cenas de filmes como se tivessem acontecido na vida real. Em sua fala no *Congressional Medal of Honor Society* em dezembro de 1983, ele contou à plateia uma história sobre a II GM. Reagan falou de um capitão de um avião B-17 que havia sido atingido. Após não conseguir retirar um jovem ferido da torre de comando para que saltassem de paraquedas, o oficial pegou a mão do menino assustado e disse: “Não importa, filho, vamos cair juntos”. Segundo Reagan, esse capitão havia recebido uma medalha de honra postumamente. O problema é que esse capitão nunca existiu. Na verdade, esse diálogo é parte do roteiro de *Wing and a Prayer* (1944), de Henry Hathaway (Rogin, 1987, p. 8).

No mês seguinte, outro devaneio presidencial. Reagan disse ao primeiro-ministro israelense Yitzhak Shamir que sua preocupação com Israel remontava sua experiência na II GM, quando ele havia filmado os horrores dos campos de concentração nazista junto ao *Signal Corps*. O problema? Reagan “nunca esteve fora do país durante a guerra”, conforme relata seu maior biógrafo, Lou Cannon (2000, p. 429). Como relatei anteriormente, foi John Houston o responsável por essas imagens. Rogin encontrou outro fato curioso durante a exibição de um filme estrelado por Reagan em 1940. *Murder in the Air*, conta a história de Brass Bancroft (Reagan), um agente secreto americano encarregado de proteger uma superarma recém inventada, o “Projeto de Inércia”, capaz de paralisar correntes elétricas e destruir todos os aviões inimigos em pleno voo. Em um dos diálogos do filme, um

Almirante afirma que a arma “não apenas torna os EUA invencíveis na guerra, mas, ao fazê-lo, promete se tornar a maior força para a paz mundial já descoberta” (Rogin, 1987, p. 1-2). Para Rogin esse é mais um dos filmes que influenciaram a política antimíssil de Reagan.

A ideia de tornar armas soviéticas “obsoletas” como aparece textualmente no discurso *Star Wars*, guarda semelhança temática e vocabular com outro filme. Em 1966, Alfred Hitchcock lançou *Torn Curtain*, um roteiro sobre um cientista americano (Paul Newman) que, após ter seu financiamento cancelado, foge para a Alemanha Oriental para trabalhar com um professor na Universidade de Leipzig. Ambos pretendem encontrar a fórmula matemática para desenvolver uma arma antimíssil sem a interferência do governo. O que chama a atenção nesse filme é a frase dita pelo personagem de Newman: “Produziremos uma arma defensiva que tornará todas as armas nucleares obsoletas e, assim, abolirá o terror da guerra nuclear”. Segundo Talbott (1988, p. 189): “Vários de seus assessores ficaram impressionados com a semelhança da linguagem”.

Portanto, fica claro o quanto os filmes que Reagan estrelou ou viu semanalmente na Casa Branca moldaram sua percepção estética e política sobre a corrida nuclear e contribuíram para a demonologia da URSS. Como bem analisado por Susan Jeffords (1994), há uma “correspondência” entre as imagens pública e popular de Reagan, com a narrativa sobre “heroísmo, sucesso, conquista, dureza, força e americanismo” impactando tanto Washington quanto Hollywood. Esses aspectos continuaram presentes na administração Bush e Clinton. Porém, no próximo tópico mudarei o foco para a discussão sobre tecnologias em ascensão no Vale do Silício, sofisticaram a máquina de guerra hollywoodiana.

5.3.

Hollywood/Siliwood: a Californication do fim do século

*Space may be the final frontier, but it is
made in a Hollywood basement.*

- Red Hot Chili Peppers, Californication (1999).

As décadas finais do século XX exigiram de Washington uma reconfiguração nas relações de poder com os conglomerados de informação e

entretenimento. Apenas propagandas apelativas produzidas por Hollywood não davam mais conta de exercer o que Paul Virilio (2005b, p. 129), chamou de “controle draconiano” sobre a informação. Disputar a curadoria geopolítica das relações internacionais exigia uma amálgama mais poderosa, envolvendo o complexo midiático, a indústria tecnológica e, sobretudo, a inclusão da audiência no negócio da guerra. A Guerra do Golfo (1991), com cenas ao vivo e com efeitos especiais, foi travada “no campo da percepção...mais na tela do que no chão” (Virilio, 2009, p. 65). Máquinas e tecnologias inovadoras apareciam sem que uma gota de sangue assustasse o telespectador. O medo e a aflição, típicos da carnificina da guerra, anunciavam o porvir de um domínio social de entretenimento militar interativo, capaz de recrutar o público para um exército formado por “cidadãos-soldados virtuais” (Stahl, 2010, p.16).

Na esteira da Revolução dos Assuntos Militares (RAM), articulada pelo *Pentagon's Office of Net Assessment*, começava a entrar em marcha um período de reestruturação tecnológica e organizacional das Forças Armadas dos EUA. Isto incluía, entre tantas coisas, especular as condições futuras para tornar reais as poderosas armas vistas no cinema, bem como a melhoria da performance humana dos soldados. Com *Star Wars* (1977) e *Star Trek* (1979), Hollywood já havia sinalizado a importância de pensar a guerra desterritorializada no ciberespaço, com soldados ciborgues e armas com velocidade capaz de comprimir o tempo e o espaço. Segundo Aida Hozic, a fábula política de *Star Wars*, aparentemente ingênua, abriu caminho para a reaproximação entre Hollywood e o complexo-militar-industrial, no qual o resultado ficou mais aparente no Golfo Pérsico e na intervenção da OTAN no Kosovo. Em suas palavras, George Lucas “fez mais para naturalizar o combate digital...do que qualquer propaganda orquestrada pelo Pentágono poderia ter alcançado isoladamente” (Hozic, 2001, p. 139).

Na construção desse império de infotainment ou “*militainment*” (Stahl, 2010), Hollywood desempenhou um papel fundamental. Essa fusão começou, com mais força, na Califórnia da década de 1990. Um caso sintomático ocorreu quando o antigo hangar da *Hughes Aircraft Company*, propriedade do cineasta Howard Hughes e uma histórica prestadora de serviço do Departamento de Defesa, se tornou um estúdio de cinema. Aí foram gravadas, por exemplo, cenas de *Titanic*, *Men in Black* (1997) e *Independence Day* (1996). O objetivo era transformar a região de *Playa Vista*, em Los Angeles, em um parque industrial multimídia. Assim, pouco a

pouco Hollywood e o complexo-militar-industrial foram fundindo suas atividades e transformando o panorama econômico e social da região:

Ao longo dos últimos anos, a indústria do entretenimento tornou-se o maior empregador no Sul da Califórnia, superando a indústria aérea e espacial e absorvendo muitos dos ex-contratados de defesa em suas próprias fileiras. Por toda a Califórnia, antigas bases estão sendo transformadas em estúdios e playgrounds de entretenimento, e o Pentágono simplificou recentemente, tanto quanto possível, as regras para a emissão de licenças para filmes, tanto em suas antigas, quanto nas suas atuais propriedades (Hozic, 2001, p. 141).

É nesse contexto de “privatização da autoridade” que Hozic (1999), observa o surgimento da *Siliwood*: “o setor híbrido que une Hollywood e o Vale do Silício”. A aliança entre esses dois polos de poder borra a fronteira entre público e privado, trabalho e lazer, cultura popular e geopolítica para realizar a fusão entre cinema, radiodifusão, software, telecomunicações e as mais profundas aspirações militares. Em *Cyborg Worlds*, Levidow & Robins (1989, p. 9) argumentam que “toda a infotecnologia carrega a marca de suas origens militares - não apenas como hardware ou software, mas como “*liveware*”, como “interfaces homem/máquina”, como relação social”. As duas décadas finais do século XX são um momento primordial desse vínculo, pois é quando “cientistas, hackers, e nerds de computador começaram a viajar entre a NASA e a Warner Bros.” (Hozic, 2001, p. 148).

Franco “Bifo” Berardi destaca o ano de 1977 como um ponto de inflexão em que avançamos rumo ao “lento cancelamento do futuro” (Berardi, 2011, p.13). Para o italiano, este é o ano de florescimento da era pós-industrial, da revolução microeletrônica, da conexão em rede e da comunicação horizontal. A esta altura, o mundo se quer imaginava que nas garagens do Vale do Silício, *hippies* libertários e psicodélicos como Steve Wozniak e Steve Jobs criavam computadores que revolucionariam o mundo. 1977 é o ano de patenteamento da Apple e, também, o ano em que o Ocidente foi além da modernidade:

1977 foi o ano em que os heróis desapareceram e transmigraram do mundo da vida física e da paixão histórica para o mundo da simulação visual e estimulação nervosa. Aquele ano foi um divisor de águas: da era da evolução humana, o mundo mudou para a era da des-evolução, ou des-civilização (Berardi, 2015, p. 06)

De maneira cada vez mais rápida, Hollywood evoluía de máquina propagandística a pilar estratégico da construção e reconstrução da hegemonia americana. Mais que criar mitos e narrativas, indústria cinematográfica desenvolveu poderosos tentáculos tecnológicos. Do mundo da fantasia ao mundo da simulação, Hollywood tornou-se “a mais poderosa instituição nacional que oferecia soluções privadas para problemas públicos” (May, 1983, p. 238). Tecnologias de simulação, diz Hozic (2001, p. 163), estão “no centro da transformação de Hollywood” e daí se espalham para todos os setores da vida. Espaços de lazer, como parques e avenidas, praças de consumo como shoppings e, sobretudo, os setores estratégicos do Departamento de Defesa, passaram a cooptar mentes brilhantes, nerds e *ex-hippies* da Califórnia para moldar esses espaços com entretenimento, treinamento baseado em realidade virtual e efeitos especiais.

Com o fim da Guerra Fria, esse mundo invadiu definitivamente as telas do cinema. Em *Cinema of Simulation* (2015), Randy Laist realiza uma pesquisa de fôlego sobre como a Hollywood hiper-real se estruturou no lapso temporal que vai de 9/11 a 11/9, ou seja, da queda do Muro de Berlim à destruição das Torres Gêmeas. Este foi um período de ascensão dos simulacros; um tempo em que “a própria natureza da realidade se tornou fonte de ansiedade e suspeição, uma condição psíquica reconhecidamente registrada por aquele sismógrafo da consciência americana: o cinema de Hollywood” (Laist, 2015, p. 3). Há inúmeros filmes que podem ser tomados como exemplo das tendências da década. Por exemplo, *Total Recall* (1990), *Terminator 2* (1991) e *True Lies* (1994), são roteiros-chave na desestabilização da dicotomia ontológica real-irreal. E Arnold Schwarzenegger fez de seus protagonistas a “figura central na hiperrealização do imaginário americano” (Laist, 2015, p. 38).



Figura 40: Schwarzenegger. *Terminator 2: Judgment Day* (dir. James Cameron, 1991).

A figura do ciborgue em *Terminator 2* é um exemplo perfeito para pensar os simulacros e as zonas de indecidibilidade que confundem real e virtual. O T-1000, por exemplo, é um androide criado por um supercomputador militar. O antagonista de Schwarzenegger, é feito de um metal líquido conhecido como poligonal mimética, nanomáquinas que o habilitam a assumir a forma e a cor de pessoas e objetos, numa verdadeira fábula baudrillardiana. Já o protagonista T-800 assume características diferentes daquelas incorporadas por heróis musculosos como Rambo; Como androide, o T-800 não é uma força da natureza, mas algo suspenso entre o humano e a máquina. Essa evolução da força física do herói para modos híbridos e inteligentes de expressão da força, também eram uma tendência das Forças Armadas dos EUA.



Figura 41: T-1000. *Terminator 2: Judgment Day* (dir. James Cameron, 1991).

Na década de 1990, a *Science Applications International Corporation* (SAIC), tornou-se prestadora de serviço para o Departamento de Defesa. Embora a empresa seja conhecida por fornecer “soluções de letalidade”, como torpedos, porta-bombas e outras armas tecnológicas, eles também passaram a oferecer serviços focados em “*human performance*”. O objetivo era superar o velho paradigma militar focado em aptidão física e prepará-los para desenvolver melhores condições psicológicas e cognitivas. Se em *Terminator 2* os andróides voltavam do futuro pós-apocalíptico, nos projetos da SAIC para o Pentágono, os militares estavam sendo otimizados para o futuro e o caos. Três arquétipos foram construídos combinando habilidades que vão desde força e resistência até inteligência e empatia. Cada arquétipo correspondia a uma Força Especial. O “*Versatile Warrior*” para as Forças Especiais; o “*Pencil Warrior*” para tripulações de submarino; e o “*Techno Warrior*” para a USAF (González, 2022, pp. 105-106).

À época, a SAIC despontava como um player corporativo em ascensão junto a *Silicon Graphics* e a SKG DreamWorks⁸⁴ de Spielberg. Todas essas companhias partiam de um imperativo tecnológico que lidava com cenários de simulação, gerenciamento de incertezas e imprevisibilidades. Um tipo de produção que ligava Hollywood ao Pentágono. *Saving Private Ryan* (1998), de Steven Spielberg, é um dos melhores exemplos sobre como essas tecnologias se espalharam de imagens de entretenimento a ambientes simulados para treinamento militar. O filme de

⁸⁴ Estúdio cinematográfico criado em 1994 em Hollywood fruto da parceria entre Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg e David Geffen.

Spielberg foi um fenômeno global, considerado “a recriação de guerra mais realista da história” (Ellison, 1999). Pelo ótimo serviço prestado, Spielberg foi condecorado com a mais alta honraria do Departamento de Defesa, uma Medalha de Honra entregue pelo então secretário William S. Cohen: “O Sr. Spielberg ajudou a reconectar o público americano com seus homens e mulheres militares, ao mesmo tempo, em que reacendeu um profundo sentimento de gratidão pelos sacrifícios diários que fazem na linha de frente da defesa de nossa nação” (Cohen, 1999, s/p).

Tanto o sucesso mundial do filme, quanto a medalha que Spielberg ganhou no Pentágono, influenciaram a decisão de produzir um dos jogos de guerra mais icônicos da história: *Medal of Honor* (1999). A SKG, um dos estúdios responsáveis pela produção e distribuição de *Saving Private Ryan*, recebeu um investimento de US\$ 60 milhões (50%), de Bill Gates, para a criação de uma subsidiária de videogames (Morris, 2007, p. 240). O jogo de tiro em primeira pessoa, ambientado na II GM, é o ponto alto em que Spielberg conecta seu talento cinematográfico, sua devoção pela simulação dos videogames e uma espécie de apologia cyber-patriótica aos militares. O que Burston (2003) e Stahl (2010), chamam de *Militainment* e Der Derian (2009) de *Military-Industrial-Media-Entertainment-Network* (MIME-NET), ficou explícito no relatório patrocinado pela *National Research Council* (NRC):

A tecnologia de modelagem e simulação tornou-se cada vez mais importante tanto para a indústria do entretenimento quanto para o Departamento de Defesa dos EUA (DOD). Na indústria do entretenimento, essa tecnologia está no centro dos videogames, atrações de parques temáticos e centros de entretenimento e efeitos especiais para a produção de filmes. Para o DOD, a tecnologia de modelagem e simulação fornece um meio de baixo custo para realizar exercícios de treinamento conjunto, avaliar novas doutrinas e táticas e estudar a eficácia de novos sistemas de armas...Esses interesses comuns sugerem que a indústria do entretenimento e o DOD podem ser capazes de atingir seus objetivos individuais de forma mais eficiente trabalhando juntos para avançar a base tecnológica para modelagem e simulação. Essa cooperação pode assumir muitas formas, incluindo projetos colaborativos de pesquisa e desenvolvimento, compartilhamento de resultados de pesquisa ou coordenação de programas de pesquisa em andamento para evitar duplicação desnecessária de esforços (NRC, 1997, p. 1).

Outra tendência que atravessa os filmes de Schwarzenegger e ganha sua expressão máxima em *blockbusters* como *Independence Day* (1996), *Godzilla* (1996), *Armageddon* (1998) e *Deep Impact* (1998), é a *estética tecnopocalíptica*.

Paul Virilio (2002, p. 46), descreve esse movimento como *philanoia* “esse amor à loucura por parte das ciências e das tecnologias, que agora procura organizar o autoextermínio de uma espécie que é muito lenta”. Roland Emmerich, por exemplo, é o mestre do desastre. São incontáveis quantas vezes seus enredos tiveram como finalidade última a destruição dos EUA ou a extinção da raça humana. Em *Independence Day*, o diretor explora a estética “*shock and awe*” para criar uma história hiper-realista sobre alienígenas que destroem os principais símbolos de poder de Washington. Emmerich foi até a Casa Branca para assistir ao filme com Bill Clinton, que teve que consolar sua filha Chelsea quando ela viu um raio laser azul incinerar o local no qual ela estava (Rogin, 1998). Essa euforia pelo cancelamento do futuro expresso em imagens lembra, ainda, a “Patafísica do ano 2000”, de Baudrillard (1994, p. 9).

Todos os pensamentos vão para o subsolo em uma na cautelosa antecipação do ano 2000. Eles já podem pressentir o terror do ano 2000. Eles estão instintivamente adotando a solução desses indivíduos criogenizados mergulhados em nitrogênio líquido até que se encontrem os meios que lhes permitam sobreviver. Essas sociedades, essas gerações que não esperam mais nada de algum futuro “chegando” e que têm cada vez menos confiança na história, que escavam atrás de suas tecnologias futuristas, atrás de seus estoques de informação e dentro das redes de comunicação em colmeia onde o tempo é finalmente dizimado pela pura circulação, talvez nunca mais despertem. Mas eles não sabem disso. O ano 2000 talvez não aconteça. Mas eles não sabem disso.

Essa espécie de ciência imaginária chegou ao último ano do século XX com as irmãs Wachowski lançando *The Matrix* (1999), o filme que derreteu a fronteira entre o real e o virtual. A distopia nos convida (e induz) a refletir sobre a dualidade platônica entre realidade e ilusão. O protagonista Neo, interpretado por Keanu Reeves, é o centro da narrativa que se passa em duas temporalidades: o mundo real de 2199 e o mundo ilusório, um simulacro do ano de 1999, quando a *Matrix* foi criada. Segundo o agente Smith (Hugo Weaving), a *Matrix* selecionou o ano de 1999 para simular por que ele representa o período mais desenvolvido da civilização humana. O curioso, é que os habitantes vivem em um eterno ano de 1999, com uma noção de temporalidade sempre incompleta para tentar “adiar infinitamente o momento milenar” (Laist, 2015, p. 130).

A catástrofe, portanto, dominava o imaginário americano do fim do século. E toda essa ansiedade estava expressa no derretimento da fronteira que separava os mundos virtual e real. Essa é uma característica central da experiência pós-

moderna: “a linha obscura ou esmaecida entre realidade e simulação” (Weberman, 2002, p. 226). Tanto se imaginou a destruição de símbolos de Nova York, Washington e Los Angeles, que o metaevento⁸⁵ inaugural do século XXI foi um desastre de proporções cinematográficas. Numa sequência hiperbólica, Baudrillard (2003, p. 4) declamou:

Com os atentados de Nova York e do World Trade Center, podemos mesmo dizer que temos diante de nós o evento absoluto, a “mãe” de todos os acontecimentos, o acontecimento puro que une em si todos os acontecimentos que nunca tiveram lugar.

Sobre os atentados de 11/9), Slavoj Žižek (2002), lembra como os filmes apocalípticos da década de 1990 simulavam a materialização da catástrofe eternizada nas imagens televisivas. Segundo o autor, é curioso pensar que, enquanto os pobres do mundo sonhavam com o *American way of life*, os próprios americanos fantasiavam sobre a sua destruição por meio da cultura popular. Seja por meio do raio alienígena que incinerou a Casa Branca em *Independence Day* (1996), ou o tsunami que engoliu a estátua da liberdade em *Deep Impact* (1998).

Uma leitura rápida diria logo que, os aviões atingindo as torres gêmeas, foram a intrusão do real contra a esfera ilusória em que se formou no mundo ocidental. Em parte, pode ser isso. O 11/9 é tanto sobre o ocidente, quanto sobre as condições sócio-políticas daqueles que vivem o lado oposto da globalização. Porém, esse metaevento também pode ser lido como a imagem que “estilhaçou” aquilo que o ocidente experimentava como “real” (Žižek, 2002, p. 17). Žižek chamou a atenção para como os americanos experienciavam os horrores do Terceiro Mundo como uma “aparição espectral” que existia apenas na tela da televisão, tal como nos filmes sobre o Vietnã ou nas imagens da Guerra do Golfo.

Quando essa aparição fantasmática invadiu a realidade da grande nação ocidental, todos se perguntaram “Por que isso deveria acontecer conosco? Coisas assim não acontecem aqui!” (Žižek, 2002, p. 49). Desse modo, Žižek questiona: quando os americanos sairão da sua “tela fantasmática que os separa do Mundo

⁸⁵ O termo *metaevento* faz referência a uma discussão levantada por Buzan e Hansen (2012, p. 251-255), na qual ambos discutem se o 11/9 havia transformado os Estudos de Segurança Internacional e se poderia ser considerado um metaevento tal qual a Guerra Fria. Tomo emprestado a terminologia, mas não reduzo os atentados terroristas a algo episódico que tenha influenciado *apenas* o campo da Segurança.

Externo, aceitando sua chegada ao mundo Real?”. Em outras palavras, quando os americanos vão fazer o movimento esperado, passando de “Uma coisa como essa não deveria acontecer aqui!” para “Uma coisa assim não deveria acontecer em lugar nenhum!” (Žižek, 2002, p. 49). Nada disso aconteceu! Na verdade, a resposta de Bush-Cheney-Rumsfeld foi na direção completamente oposta, ou seja: *a partir de agora esse tipo de coisa acontecerá em todo e qualquer lugar, menos aqui!*

Desse modo, o 11/9 foi um metaevento que transformou a ecologia da vida, da guerra e de suas formas de representação globalmente. A própria geometria das relações humanas, ou seja, a forma de organização de toda e qualquer comunidade política, passou a experimentar novos modos de ser e estar no mundo, novos modos de presença e ausência. O derretimento dessa *última fronteira* permitiu a liberação de tecnologias de guerra que estavam no tubo de ensaio desde as décadas finais do século XX. O pudor, se é que existia, em liberar toda a energia tecnológica para a construção da guerra, acabou com o 11/9. Algo antes do 11/9 não existia ou, pelo menos, estava ausente do real, da materialidade da vida. Por fim, na esteira dessa relação entre tecnologia e guerra, como Hollywood representou essas transformações? Como argumentarei a seguir, Washington e Hollywood entraram num processo de fusão total no qual o objetivo foi oferecer uma resposta aos ataques terroristas de 11/9 via solucionismo tecnológico.

5.4.

O tecno-solucionismo militarista em Hollywood

...a guerra serviu como laboratório estético e tecnológico dos filmes modernos.

- James Der Derian⁸⁶

Metaforicamente, podemos dizer que no pós-11/9 os EUA jogaram a âncora ontológica da nação na baía de São Francisco. E o que isso quer dizer? Basicamente, significa que a capacidade gerencial do Estado frente a questões de segurança tem cedido parte de sua soberania à automatização da tomada de decisão maquínica. Ou seja, há um “tecnofetichismo militar” convicto de que o poder da tecnologia é capaz

⁸⁶ Citado em *Virtuous War* (2009, p. 165).

de “resolver os problemas geopolíticos mais incômodos” (Adelman, 2017, p. 7). Como escreveu Didier Bigo (2022, p.122) “A habilidade dos políticos de gerir é posta em questão, assim como a correspondência entre suas crenças e as situações reais”. Desse modo, despontou com força assustadora a crença de que sistemas baseados em aprendizado de máquina, algoritmos, inteligência artificial, códigos de rastreamento e uma miríade de dispositivos de vigilância visual, seriam a panaceia para enfrentar o medo e o desconforto gerados pela Guerra Global ao Terror. Um ano após os ataques, analistas de segurança deixavam isso claro:

Não podemos começar a rastrear o fluxo de pessoas e mercadorias adequadamente sem uma implantação massiva de tecnologia digital para executar essas funções para nós... É uma visão horrível. Não nos dá alegria articulá-la, mas em nosso território e no exterior, vai acabar sendo os filhos deles contra o nosso silício. Nosso silício vai ganhar (Mills & Huber, 2002, s/p).

Nesse sentido, podemos dizer que Washington e toda sua comunidade de inteligência, fortaleceu e criou novos vínculos com setores civis estratégicos, especialmente com empresas do Vale do Silício. Nas últimas duas décadas, o Departamento de Defesa dos EUA espalhou seus tentáculos por toda a costa oeste californiana, criando postos avançados e um conselho consultivo de alto nível que liga o Pentágono às grandes empresas de tecnologia do Vale do Silício. Diversas cúpulas, fóruns e reuniões privadas entre esses setores ocorrem a fim de buscar soluções para possíveis ameaças terroristas. É desse novo ecossistema que une o setor de Defesa e as Big Tech que surgem sistemas avançados para controlar *drones*, *softwares* de geolocalização, *spywares*, sistemas automatizados de tomada de decisão, inteligência artificial e todo tipo de dado militarizável (González, 2022).

Em 2015, por exemplo, o Departamento de Defesa estabeleceu em *Mountain View*, um posto avançado chamado *Innovation Unit Experimental* (DIUx), renomeado em 2016 como *Defense Innovation Unit* (DIU). Rodeado por empresas como Google, Amazon, LinkedIn, Microsoft e Apple, o DIU tem a função de identificar, investir e agilizar aquisição de tecnologias úteis aos militares. Como declarou recentemente Patrick Shanahan, ex-Secretário de Defesa da administração Trump: “O DIU continua sendo vital para promover a inovação em todo o Departamento e transformar a maneira como o DoD constrói uma força mais letal” (Mehta, 2018, s/p). Um exemplo mais antigo, mas que serviu como inspiração para o DIU, foi a criação da In-Q-Tel, um braço da CIA criado em 1999 para cooptar

engenheiros, hackers, cientistas e programadores que ajudasse a agência a obter vantagens cibernéticas sob seus rivais. Como afirma González (2022, p. 59): “Ostensivamente, tanto a In-Q-Tel quanto a DIUx foram criadas para transferir tecnologias emergentes do setor privado para as agências de inteligência e militares dos EUA, respectivamente”.

Uma das mais recentes iniciativas do Departamento de Defesa surgiu em 2017, com o *Algorithmic Warfare Cross-Functional Team*, também conhecido como *Project Maven*, utilizado para enfrentar o Estado Islâmico. Segundo Robert O. Work, Secretário de Defesa dos EUA entre 2014 e 2017, esse projeto foi criado “para acelerar a integração de big data e aprendizado de máquina pelo DoD... [e] transformar o enorme volume de dados disponíveis para o DoD em inteligência acionável e insights em alta velocidade. O problema a ser revolido, como fica claro no trecho a seguir, era de processamento de big data:

Todos os dias, aviões espiões e satélites dos EUA coletam mais dados brutos do que o Departamento de Defesa poderia analisar, mesmo que toda a sua força de trabalho passasse a vida inteira nisso... Um único drone com esses sensores [de vídeo] produz muitos terabytes de dados... Infelizmente, a maior parte da análise de imagens envolve um trabalho tedioso - as pessoas olham para as telas para contar carros, pessoas ou atividades... [A] maioria dos dados do sensor simplesmente desaparecem - nunca são examinados - embora o departamento venha contratando analistas o mais rápido possível há anos (Allen, 2017, s/p).

Desse modo, a conexão entre os militares a infraestrutura tecnológica do Vale do Silício tornou-se parte estruturante do combate ao terrorismo. Podemos tomar emprestado a expressão *solucionismo tecnológico*, de Evgeny Morozov, e dizer que os militares leram o evangelho da inovação que cada nerd californiano carrega debaixo do braço e perceberam que se tratava de uma obra de arte para a guerra. Ao saber que a informação é a *commodity* desse começo de século, o *solucionismo tecnológico* surgiu como panaceia para incontáveis problemas enfrentados pelos militares, já que se trata de um sistema confiante em códigos, algoritmos e robôs, que promete solucionar todos os problemas da humanidade para permitir uma vida sem atrito, neles inclusos, os problemas da guerra (Morozov, 2013). Portanto, um novo paradigma tecno-militar, baseado no que há de mais sofisticado, ofereceu vantagens estratégicas a ambos os polos de poder. Para os militares: informação e controle na guerra. Para o Vale do Silício: um lucrativo modelo de “capitalismo dadocêntrico” (Morozov, 2018, p. 33).

Isto posto, é fundamental perguntar: em que sentido esse arranjo afetou as relações entre Washington e Hollywood? Entendo que o solucionismo tecnológico adicionou uma nova camada a essa relação. Sabemos que existe uma assemblage envolvendo tecnologia, militares e entretenimento, bem expressa na MIME-NET (Der Derian, 2009). Ocorre que a novidade parece estar na estetização desse tecnosolucionismo por meio das produções fílmicas de Hollywood. Quero dizer com isso, que toda essa infraestrutura tecno-militarista precisava comunicar a promessa de um futuro livre de ataques terroristas. E o fez a partir do entrelaçamento desse solucionismo tecno-militar com as formas mais lúdicas e convincentes de entretenimento. Logo, ao passar às telas de Hollywood, o solucionismo tecnológico ganhou seu duplo: um solucionismo estético. E nessa mistura, que Hozic (2001, p. 141), chamou de “siliwood”, a indústria cinematográfica reposicionou-se globalmente, consolidando-se como um *proxy* das guerras envolvendo os EUA.

As evidências desse novo arranjo remontam às semanas posteriores aos ataques de 11/9, quando o Pentágono recorreu à fábrica de imaginários de Hollywood para solicitar cenários futuros sobre ataques terroristas (Brodesser, 2001). Uma reunião de três dias com os melhores quadros da indústria de entretenimento teve lugar no *Institute for Creative Technology* (ICT), alocado na *University of Southern California* (USC). O ICT, criado na virada do século com o investimento de \$45 milhões por parte do Departamento de Defesa, situa-se como um centro de pesquisa tecno-cultural sobre o “estado da arte de simulação militar” (Der Derian, 2009, p. 160).

De acordo com Huck (2002), “Washington estava desesperado por novas ideias... o mais intrigante para eles é a habilidade de Hollywood em pensar fora da caixa”. Para o Pentágono, os cineastas e roteiristas presentes no ICT eram as pessoas corretas para imaginar cenários distópicos com ameaças terroristas. Feito isto, o serviço dos militares seria antecipar soluções baseadas em um “futuro forjado pelo encontro entre a imaginação teórica e o determinismo tecnológico” (Der Derian, 2009, p. 254). Logo, o quadro que se desenhava sugeria uma resposta até então inédita.

Desde a II GM, a relação entre Washington e Hollywood foi permeada por vários paradigmas ideológicos. Vimos a militarização dos personagens de Walt Disney, a propaganda dos romances de guerra, a ideologia hipermasculina de um herói como Rambo, bem como a construção de um ciborgue como o *Terminator* de

Schwarzenegger. Contudo, nenhum desses paradigmas históricos trariam respostas suficientes a um metaevento de natureza apocalíptica como o 11/9. Embora essas características não tenham desaparecido, a função de Hollywood era comunicar a sua audiência global, as novas camadas que comporiam a Guerra Global ao Terror.

Paulatinamente, a audiência global foi se acostumando com uma nova estética a ornamentar os filmes de Hollywood. Por vezes de maneira explícita, mas na maior parte de forma muito subliminar, essa estética apresentava ao público as “bases tecnofílicas das práticas de segurança contemporâneas” (Adelman, 2017, p. 2). Nessa encenação, a linguagem do Vale do Silício ganhava sua representação lúdica na tela. Assim, o sistema de representação tecno-militar passou a alimentar a crença de que uma infraestrutura baseada em máquinas com inteligência artificial e tecnologias de vigilância/aniquiração à distância, estava apta a proteger os cidadãos das sociedades civilizadas contra potenciais ataques terroristas. A estetização desse tecno-militarismo espalhou-se rapidamente, propagando medidas de segurança supostamente precisas, transparentes e autoevidentes “se apenas os algoritmos corretos estiverem no lugar!” (Morozov, 2013, p. 5).

Portanto, o ICT cumpriu, e ainda cumpre, a função de um laboratório estético do tecno-militarismo solucionista. Como explica Stahl (2010, p. 97), o ICT reúne o que há de melhor e mais sofisticado: fabricantes de brinquedo que pensam em armas futuristas; roteiristas de Hollywood que criam possíveis tramas terroristas; acadêmicos dedicados à pesquisa sobre táticas de contrainsurgência em operações urbanas; designers de jogos que projetam cenários para treinamento de soldados; e cenógrafos empenhados em criar ambientes virtuais de guerra. Em outras palavras, o ICT simula aspectos da guerra que situações reais de medo e coragem ainda nem conseguiram expressar.

Com isto, gostaria de avançar sobre o quadro representacional desse contexto. Por que importa retratar o tecno-militarismo solucionista por de meio dos blockbusters de Hollywood? Primeiro, vamos à resposta oficial. Glen Roberts é o atual homem-ponte entre o Pentágono e a indústria cinematográfica, é ele quem responde como chefe do *Department of Defense Entertainment Media Office*. Todo acesso às plataformas militares, aviões, avios, tanques é autorizado por Roberts, desde que o roteiro represente os valores do DoD. Em suas próprias palavras, o papel desse escritório é “educar” e “informar” o público doméstico e estrangeiro sobre o papel e a missão do DoD: “projetar e proteger a credibilidade e a imagem

do Departamento de Defesa no espaço de entretenimento.” (Seck, 2020). Logo, qualquer produtor que entre em contato com o escritório para solicitar acesso aos mais sofisticados equipamentos e cenários militares precisará cumprir um requisito básico: retratar os militares como técnicos competentes: “não queremos ser retratados como técnicos incompetentes. Porque você não vai encontrar um técnico incompetente nas forças armadas” (Seck, 2020).

Deixe-me finalizar este capítulo tomando como exemplo algumas produções em que o tecno-solucionismo militarista aparece como resultado da colaboração entre o Pentágono e Hollywood. Certamente, *Transformers* (2007) e *Transformers: Revenge of the Fallen* (2009), sintetizam de inúmeras formas como essa proximidade resulta em ganhos mútuos tanto para os militares quanto para a indústria de entretenimento (Kaempf, 2019). Estamos falando da produção com “mais assistência militar do que qualquer outra franquia na história do cinema” (Alford & Secker, 2017, p. 8).

Em *National Security Cinema*, Alford e Secker (2017), apresenta uma série de documentos, obtidos via *Freedom of Information Act* (FOIA), com detalhes sobre a cooperação entre o Pentágono e o staff diretivo de *Transformers*. Os arquivos oficiais revelaram um acesso inédito do diretor Michael Bay a doze tipos de aeronaves, dentre elas os caças F-22 que nunca haviam aparecido em nenhum filme. Instalações do Exército e militares também foram cedidos para atuarem em diversas cenas. Mais: o Pentágono também interferiu no roteiro dos filmes buscando ajustar como os militares seriam representados. É possível afirmar que a solicitação foi atendida, afinal, os militares aparecem dos EUA aparecem na vanguarda tecnológica de armas avançadas. Esta sintonia fina é parte do acordo em que ambos, Pentágono e Hollywood, ganham. Como afirmou um dos produtores do filme: “Nunca teríamos sido capazes de fazer este filme se a disposição do DoD em abraçar este projeto” (Mirrlees, 2017, p. 415).

A franquia de *Transformers* está alicerçada na velha dicotomia entre o bem e o mal, com os *Decepticons* (robôs vilões) de um lado e os *Autobots* (robôs heróis), em aliança com o Pentágono, de outro. No filme de 2007, a abertura mostra o primeiro ato dos *Decepticons* ao chegarem na terra: um ataque fulminante contra uma base militar americana estacionada no Qatar. A sequência é um show pirotécnico ensurdecido envolvendo robôs e militares, barulho de lata, tiros e explosões. Quando nada mais parece capaz de deter os robôs, o Pentágono envia

um *Predator* e outras armas de alta capacidade destrutiva para salvar alguns poucos militares que restavam. A mensagem, suponho, infiltrou-se com sucesso no aparelho sensório da audiência global: se os *Decepticons* não conseguiram derrotar os militares, terrorista algum conseguirá! Desde os ataques de 11/9, nenhum filme havia reunido quatro, das cinco armas que compõem o DoD. Somente a Guarda Costeira ficou de fora, mas o Exército, a Marinha, a Força Aérea e os Fuzileiros Navais, aparecem juntos em uma clara demonstração de força. Como destacou o tenente-coronel Greg Bishop: “Este é provavelmente o maior filme militar conjunto já feito... Se você descer a lista de filmes militares, ‘*Black Hawk Down*’ era quase todo do Exército, ‘*Top Gun*’ era todo da Marinha, ‘*Iron Man*’ era predominantemente da Força Aérea” (Debruge, 2009, s/p).

Enquanto Boggs e Pollard (2015), percebem na franquia de *Transformers* uma tendência violenta dos filmes pós-11/9, eu destaco o fetichismo tecno-militarista exacerbado. É como se em cada sequência alguém sussurrasse no ouvido dos espectadores: “veja como os militares dos EUA são tecnologicamente superiores”. Em 2009, *Revenge of the Fallen* foi o maior sucesso comercial do ano. Logo, não demorou para que os militares circulassem internamente uma curiosa, ou melhor, hipócrita declaração, sobre um terceiro filme como uma “oportunidade de mostrar a bravura e os valores de nossos soldados e a *excelente tecnologia do Exército* de hoje para um público global, em um blockbuster *apolítico*” (Alford & Secker, 2017, p. 8, itálico nosso). O terceiro filme, *Transformers: Dark of the Moon* (2011), foi muito criticado por não preencher a fragilidade nos roteiros da franquia e apresentou mais do mesmo: políticos de Washington desconfiados de países como China, Coreia do Norte e Rússia e a fetichização dos equipamentos e da logística militar.

Nesse sentido, podemos dizer que além da tendência ultraviolenta nos filmes do pós-11/9, Hollywood criou um novo ecossistema no qual o tecno-militarismo solucionista está entranhado nas cenas de ação de filmes envolvendo super-heróis, espões da área de inteligência e militares lutando contra terroristas. Sempre que necessário, os militares vão até Hollywood para “encontrar ferramentas e competências para simular e, se necessário, combater as guerras do futuro” (Der Derian, 2009, p. 163). E não há canhão midiático mais poderoso para nos fazer assimilar novos sistemas de armas que o cinema. Na seção seguinte, apresentarei uma lista não exaustiva de filmes em que um novo regime de visibilidade, que

chamo de cultura drônica, aparece por meio de plataformas digitais, inteligência artificial e lógica algorítmica.

5.4.1. A cultura drônica na tela de Hollywood

Por que a América é tão robofóbica?

- Pat Novak⁸⁷

Como bem observam Hellmich & Purse (2017), o cinema é uma peça chave da “epistemologia da Guerra ao Terror”. Logo, pós-11/9, Hollywood fez ecoar em seus filmes uma espécie de cultura drônica: imagens que buscam representar os modos de ver da máquina ou que fazem a audiência ver como um *drone*. É dizer, o cinema é parte da pedagogia que nos aproxima de um “tipo específico de visibilidade que os drones proporcionam” (Zuev & Bratchford, 2020. p. 120). Os filmes desse começo de século revelam o aparato de segurança dos EUA a partir de novas camadas tecnológicas. A representação da violência drônica emerge no período com força tecno-estética arrebatadora e atribui à imagem, função elementar no sistema de armas dos EUA. Por que isto importa? Para mostrar que Hollywood cria paradigmas que alteram a realidade ou a percepção da realidade globalmente. O cinema é político, e a política é “uma questão de estética, uma questão de aparências” (Rancière, 1999, p. 74), ou melhor, “uma batalha pela perceptibilidade” (Guénoun & Kavanagh, 2000, p.11).

A era drônica no cinema está recheada de tropos que fazem, muitas vezes, uma associação problemática entre a tecnologia militar e a infalibilidade das máquinas que matam à distância. Desde a fase final da Guerra Fria, as máquinas de matar permeiam o imaginário coletivo na esteira do cânone cyberpunk formado nas décadas de 1970 e 1980. Filmes como *Mad Max* (1979), de George Miller, *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott e *Terminator* (1984) de James Cameron, nutriam um certo desprezo pela raça humana, um pessimismo frente a

⁸⁷ Frase citada pelo personagem ficcional Pat Novak (Samuel L. Jackson), em *RoboCop* (dir. José Padilha, 2014).

subjetividade e o ideal de progresso ocidental. Para Naief Yehya (2020, p. 14), os monstros ficcionais desses filmes “são os antecessores narrativos dos drones armados, robôs assassinos aéreos, terrestres e submarinos que várias nações têm utilizado desde 2002 para eliminar suspeitos de terrorismo e outras ameaças”. No pós-11/9, a assemblage humano-máquina é dotada de acuracidade e certa “moralidade”, já que na maioria das vezes os ciborgues estão focados em matar alvos terroristas e militantes extremistas.

Logo, há um conjunto de filmes hollywoodianos e séries⁸⁸ que marcam a era da violência drônica nesse começo de século. É possível dizer que há duas categorias em que essa cultura se manifesta. Primeiro, são aqueles filmes em que a tecnologia drônica está disseminada de forma implícita. Ou seja, filmes que não representam necessariamente os *drones*, tal como *Predators* e *Reapers*, mas cujos tropos tecnológicos desse sistema de armas revelam-se em ciborgues, dispositivos ou sistemas híbridos. Do outro lado estão aqueles filmes em que o *drone militar armado* assume momentos de protagonismo e nos quais a *mise-en-scène* explora ou se aproxima da arquitetura militar da cadeia de comando e controle das operações.

No primeiro bloco, podemos mencionar inúmeros *blockbusters* de franquias de sucesso: *Iron Man* (2008), de Jon Favreau; *Zero Dark Thirty* (2012), de Kathryn Bigelow; *RoboCop* (2014), de José Padilha; *Captain America: The Winter Soldier* (2014), de Anthony e Joe Russo; *Furious 7* (2014), de James Wan; *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve e *Spider-Man: Far From Home* (2019), de Jon Watts. Tomarei como exemplo os filmes *Iron Man* e *RoboCop*. Nesse começo de século, o Universo Cinematográfico da Marvel (MCU, em inglês), tem sido um fenômeno midiático emergido da nebulosa fronteira entre o cinema e guerra moderna. *Iron Man* tornou-se rapidamente um dos maiores *blockbuster* do século XXI. Neste filme, a tecnologia drônica, aparece como solução final para os dilemas techno-militaristas dos EUA no contexto da “Guerra ao Terror”. A produção é uma amostra sobre como um super-herói humano-máquina torna-se um vigilante global e sagaz combatente do terrorismo a partir de suas qualidades drônicas. O roteiro do filme é quase um sonho delirante de alguém como Elon Musk. Tony Stark (Robert

⁸⁸ Algumas séries dominantes no período pós-11/9 contribuem para aproximar o público das camadas tecnológicas envolvendo a violência drônica. É caso de séries como *24* (2001-2014), produzida pela Fox e protagonizada por Kiefer Sutherland (Jack Bauer), e *Homeland* (2011-2020), estralada por Claire Danes (Carrie Mathison), produzida pela Fox 21.

Downey Jr.), é um playboy milionário, CEO da *Stark*, a maior fabricante de armas do mundo. Seu ego é sua principal característica. A mídia o chama de “Da Vinci” do nosso tempo, mas *Stark* ignora.

Sua empresa é contratante do DoD, para quem ele desenvolve armas tecnológicas e precisas, como ele mesmo afirma para uma unidade do exército dos EUA no Iraque: “Dizem que a melhor arma é a que nunca precisamos disparar. Eu prefiro a arma que só precisamos disparar uma vez”. A cena em que *Stark* apresenta à audiência sua tecnologia drônica, o mostra assistindo ao noticiário sobre terroristas do Talibã aterrorizado pobres camponeses no Afeganistão. Após fundir-se com o exoesqueleto de *Iron Man*, o herói voa em alta velocidade até a aldeia afegã, quando se depara com terroristas fazendo civis de reféns. O tecnosolucionismo aparece quando o protagonista utiliza sua visão drônica, cujo algoritmo é capaz de identificar binariamente pessoas “hostis”, marcados com um alvo vermelho, e “civis”, identificadas com um texto branco. Logo, armas saem dos seus ombros e eliminam os terroristas com precisão cirúrgica, sem colocar os civis em risco.



Figura 42: Iron Man identifica terroristas e civis.
Fonte: Iron Man (dir. Jon Favreau, 2008).

O primeiro filme da MCU foi um sucesso cultural e comercial. Porém, isto não teria ocorrido sem o Pentágono. Para as gravações, a base de Edwards, da Força Aérea, foi transformada em um “set de filmagens”, durante três dias. As cenas de ação em altitude elevada contaram com a participação de mais de cem militares

voando em jatos *F-22 Raptor*. Boa parte da infraestrutura da Força Aérea foi colocada à disposição, dos soldados às armas. Em síntese:

As sequências de filmes do Iron Man que mostram as capacidades militares do traje de Stark não apenas prefiguram o soldado ciborgue do DOD, mas também encorajam os espectadores a esperar um futuro de guerra de soldados ciborgues governados pelos EUA. Ao fazer isso, o Iron Man normaliza um futuro por vir, enquanto cultiva a conformidade pública com os gastos atuais do DOD em P&D que visa tornar real o sistema de armas ciborgue do Iron Man (Mirrlees, 2013, p. 9).

Em 2014, o remake de *RoboCop*, dirigido pelo cineasta brasileiro José Padilha, ressuscitou o ciborgue-policiaI em um mundo dronificado. Embora o filme não tenha atingido o sucesso do thriller original dirigido por Paul Verhoeven (1987), camadas espessas do militarismo estadunidense são representadas no filme. A começar pela irônica frase de Pat Novak (Samuel L. Jackson): “E se eu lhe dissesse que os bairros poderiam ser tornados seguros sem arriscar a vida de um único policial?”. Nesta versão do *RoboCop*, a megacorporação *OmniCorp*, fabricante de *drones* e robôs, tenta superar os obstáculos morais e legais para vender suas armas ao maior mercado consumidor do mundo: os EUA.



Figura 43: A visão drônica do *RoboCop*. *RoboCop* (dir. José Padilha, 2014).



Figura 44: *RoboCop* identifica alvo em meio à multidão. *RoboCop* (dir. José Padilha, 2014).

O filme demonstra como enxames de *drones* são eficientes atuando na fictícia *Operation Freedom Tehran*, no Irã. Contudo, cidadãos e políticos dos EUA desconfiam das máquinas. Para convencê-los, Raymond Sellars (Michael Keaton), oferece uma solução: “Colocar um homem dentro de uma máquina”. Logo, o *RoboCop* combina a frieza e a precisão de uma máquina sem perder os traços de subjetividade humana, o que faz os estadunidenses sentirem-se mais seguros. O policial ciborgue é um exemplo perfeito da dissolução de fronteiras entre organismos e máquinas observado por Donna Haraway (2013, p. 152): “Nossas máquinas são perturbadoramente vivas, e nós mesmos, assustadoramente inertes”. O *RoboCop* (Joel Kinnaman), portanto, assimila as qualidades tecnológicas do *drone* para tornar-se a mais poderosa máquina anticrime dos EUA. Ele se move rapidamente, vê com destreza e mata à distância tal como os *drones*. Em resumo, Pat Novak declara: “Este, meus amigos, é o futuro da justiça americana”.

No segundo bloco de filmes, o *drone* performa momentos de protagonismo, ou como uma caricatura do tecno-solucionismo militar, ou como ameaça à ordem hegemônica. Este é o caso de filmes como: *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan; *Mission Impossible 3* (2006), de J.J.Abrams; *Body of Lies* (2008), de Ridley Scott; *Eagle Eye* (2008), de D.J. Caruso; *The Bourne Legacy* (2012), de Tony Gilroy; *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski; *Good Kill* (2014), de Andrew Niccol; *Eye in the Sky* (2015), de Gavin Hood; *American Ultra* (2015) de Nima Nourizadeh; *Chappie* (2015), de Neill Blomkamp; *Drone* (2017), de Jason Bourque; e *Angel Has Fallen* (2019), de Gerard Butler.

Abordarei como exemplo a sequência de 2012 da franquia *Bourne* e também *Good Kill*. Em 2012, Jeremy Renner teve a dura missão de substituir Matt Damon,

o lendário Jason Bourne na sequência da franquia. Renner encarna Aaron Cross, um superagente secreto enviado ao Alaska para passar por um treinamento militar. O filme ancora parte da narrativa na disputa entre humano e natureza. Cross enfrenta o clima hostil da região, atravessa riachos glaciais, escala montanhas e luta contra lobos famintos. A natureza é sempre superada pelo agente, pois Cross faz parte de um novo sistema de armas do governo dos EUA: soldados química e geneticamente modificados em laboratório.



Figura 45: *Drone em caçada no Alaska. The Bourne Legacy* (dir. Tony Gilroy, 2012).

As coisas mudam quando uma série de segredos do programa secreto começam a vazar. Para que o público não descubra o programa, a CIA toma a decisão de eliminar todos os soldados membros. Cross é o último agente a ser eliminado. O coronel linha dura Eric Byer (Edward Norton), é o responsável por coordenar a missão. Seu lema é: “Fazer o que é moralmente inaceitável, mas absolutamente necessário”. Um *drone* é a arma escolhida para eliminar Cross, já que há um chip em sua pele cuja localização é acompanhada por Washington. Para despistar o *drone*, Cross retira o chip de sua coxa e introduz em um lobo, colocando a máquina contra a natureza. Em *The Bourne Legacy* (2012), o *drone* surge como solução tecno-militarista para os problemas do governo dos EUA.

Em *Good Kill* (2014), as operações dos EUA utilizando *drones militares armados* ganharam sua primeira representação com rasgos reais do microcosmos da USAF na Base Aérea de Creech, Nevada. O filme tem como protagonista o Major Tommy Egan (Ethan Hawke), um ex-piloto de caça F-16, que opera um *MQ-9 Reaper* no Oriente Médio, no contexto da “Guerra ao Terror”. O filme dramatiza a experiência de Tommy, que sente falta de voar e sentir o vento no rosto. Embora

seja admirado por seus superiores como um operador calmo e preciso, Tommy se convence do quão indigno é vestir o uniforme da Força Aérea e entrar num contêiner no deserto de Nevada. Paulatinamente, Tommy começa a questionar a moralidade de seu trabalho como assassino à distância. Incapaz de expressar para seus superiores suas opiniões sobre a ineficácia e a brutalidade das operações, Tommy torna-se angustiado e recorre à bebida alcoólica. Sua ansiedade o faz entrar em conflito diário com sua esposa por não compartilhar a vida cotidiana em função do fardo psicológico causado pela rotina de trabalho.



Figura 46: Treinamento operadores de *drone*. *Good Kill* (dir. Andrew Niccol, 2014).

Portanto, estes e muitos outros filmes não mencionados, dão vida ao que chamo de cultura drônica do cinema. Estes filmes não representam a realidade inocentemente, eles a transformam ao passo que contribuem para a criação de uma nova consciência coletiva sobre a tecnologia. Como declarou Mitchell R. Zakin, gerente de programa da divisão de Matéria Programável da DARPA, para mostrar como programas reais de pesquisa militar foram modificados a partir da ficção científica: “A maioria dos meus programas vêm de filmes ou histórias em quadrinhos. É o que faço para viver” (Milburn, 2015, p. 170). Logo, Washington e Hollywood se retroalimentam, emulam, um do outro, dicotomias do bem contra o mal, estruturantes da “Guerra ao Terror”.

De acordo com Douglas Kellner (2004, p. 7), os discursos contemporâneos sobre a tecnologia circulam de forma binária: ou reverberam “celebrações

tecnofílicas” que anunciam um futuro promissor, ou engrossam “discursos tecnofóbicos” que demonizam a tecnologia como um instrumento de destruição e dominação. Certamente uma compreensão dialética sobre como a tecnologia permeia a sociedade é válida. A postura crítica assumida nesta tese diz respeito única e exclusivamente aos *drones militares*, pois sabemos que a tecnologia não tripulada também ocupa lugar em questões humanitárias e sociais. Desse modo, passemos ao último capítulo desta tese, cujo objetivo é tratar *Eye in the Sky* como elemento destacado da cultura drônica no cinema.

6

Devir-drone: da escopofilia militar à imagem-aniquilação

*Com o sangue de quem foram feitos os meus
olhos?*

- Donna Haraway⁸⁹

O objetivo deste capítulo é avançar o modo cinematográfico de teorização política anunciado no capítulo II. Abordarei o filme *Eye in the Sky* (2015), para mostrar, por meio do conceito de *imagem-aniquilação*, como a violência drônica transitou da representação à destruição. Na imagem-aniquilação, modos de ver e formas de aniquilar estão sobrepostos; a imagem na/da guerra, não é mais passiva e reflexiva, mas sim ativa e difrativa, sugerindo que, tudo aquilo que está enquadrado está potencialmente morto!

Deste modo, busca-se compreender de que forma a imagem drônica é parte central do processo sociotécnico que elimina seres humanos. O compromisso, portanto, é revelar as condições de possibilidade em que a imagem transitou da representação à letalidade. Este conceito, vale dizer, emerge da articulação entre teoria política e cinema, cuja potência imagética do filme possibilita “pensar e escrever cinematicamente” (Shapiro, 2020, p. 1). Extrair teoria política da imagem em movimento é explorar sua força ontológica a partir de um quadro composicional inovador, como afirma Davide Panagia (2016, p. xvii):

Se há algo que considero único em qualquer modo cinematográfico de pensamento político, é a ênfase na teorização política como uma prática de invenção e improvisação que nos permite imaginar uma constelação afetiva de mundos que se combinam em formas aberrantes. Essa é ao mesmo tempo a natureza do cinema e da política.

O cinema, conforme Deleuze, não é uma linguagem, mas uma psicomecânica, um autômato espiritual que “traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios ‘objetos’” (C2, p. 379). É deste cinema construtor de mundos, e das suas imagens que não são a representação mimética do

⁸⁹ Citado em: Simians, Cyborgs, and Women (1991, p. 192).

real, que partimos. Para cumprir o objetivo, seguimos a estrutura dos três movimentos anunciados no capítulo 2: 1) *enquadramento do clichê*; 2) *rasgadura da imagem fílmica*; e 3) *conceituação*.

O capítulo se divide em cinco partes. Na primeira parte, (6.1), objetiva-se apresentar brevemente como estudiosos têm enquadrado o debate sobre moralidade e militarismo. Busca-se, com isto, mostrar a perspectiva daqueles que defendem que a prática de violência à distância diminui potenciais riscos psicológicos, bem como a defesa de acadêmicos que defendem o operador de *drone* como fonte de sofrimento psíquico. A partir dessa introdução, discute-se, o que chamo de clichê moral. Em 6.1.2, debruço-me sobre Steve Watts (Aron Paul), no processo de *enquadramento do clichê*. Mesmo sabendo que vários outros clichês podem ser identificados nas imagens do filme, julgo que o papel do operador de *drone* ocupa um lugar central no filme.

Em 6.2, avanço a identificação de algumas lacunas, contradições e paradoxos a partir do movimento de *rasgadura da imagem fílmica* de *Eye in the Sky*. O objetivo é questionar se o filme, de fato, “revela” a realidade da guerra de *drones*, como afirmou Gregory (2016). Aspectos como militarismo (6.2.1), (neo)colonialismo, raça e gênero (6.2.2) e paisagem sonora (6.2.3), são apontados como marcadores sociais pouco rasurados na narrativa filme. Conclui-se que o filme reproduz uma série de tropos da lógica liberal-intervencionista da “guerra ao terror”.

Finalmente, em 6.3 e 6.4, produzo a extração de teoria política a partir das imagens em movimento de *Eye in the Sky*. Primeiro, trato da escopofilia militar, ou seja, do prazer e da segurança que os militares sentem a partir do olhar à distância. No último subtópico avanço o movimento de *conceituação* a partir da criação do conceito de *imagem-aniquilação*. Este conceito posiciona a imagem, enquanto matéria luminosa, no centro das transformações ontológicas da guerra contemporânea. Argumento, por fim, que a imagem adquiriu um excesso de atância, resultado numa superposição violenta entre ver e aniquilar.

6.1.

Rifle, Rifle, Rifle: o dedo que puxa o gatilho

Nas últimas décadas, os impactos da tecnologia na guerra têm impulsionado excelentes contribuições transdisciplinares. Interessa-me, aqui, focar no debate que explora a relação entre interfaces tecnológicas e violência à distância. Teria essa relação corroído a identidade moral dos militares? Para diversos autores a resposta é sim. Em seu clássico *On Killing*, Dave Grossman (1995), argumenta que, o fardo psicológico de matar está diretamente relacionado à distância entre o militar e o alvo. Quanto maior a proximidade, maior o trauma. Para o psicólogo, nós humanos possuímos uma resistência inata em matar nossos semelhantes. Ocorre que, durante séculos, os militares vêm desenvolvendo tecnologias para superar essa resistência. Segundo Grossman (1995, p. xxix) há diversas “técnicas que foram desenvolvidas e aplicadas com tremendo sucesso no treinamento de combate moderno, a fim de condicionar os soldados a superar sua resistência a matar”. Desse modo, um militar pode bombardear uma aldeia pela manhã, causando dezenas de mortes de civis inocentes e voltar para almoçar sem ter visto uma gota de sangue ou escutado um grito de dor.

Na mesma linha estão Jonathan Glover (2001) e o Nobel de Medicina Konrad Lorenz (2005). Em *Humanity: A Moral History of the Twentieth Century*, Glover (2001), analisa como a desumanização do inimigo, a morte à distância possibilitada pela tecnologia e a partilha da responsabilidade diante de atos cruéis minaram a virtuosidade castrense ao longo do século XX. Para o autor “Quando a guerra é conduzida à distância, a psicologia é diferente. Os recursos morais não são ameaçados pelo êxtase que os domina no combate corpo a corpo” (Glover, 2001, p. 66). Da mesma forma, para o ganhador do prêmio Nobel de Medicina (1973), a distância é central para compreender a barbárie bélica da contemporaneidade. Segundo Lorenz (2005, p. 269), a distância cumpre uma função sensorial de evitar que os matadores sintam os estímulos do horror causado: “Aquele que aperta o botão está perfeitamente protegido contra as consequências de seu ato e não poderá vê-las nem ouvi-las, por mais imaginação que tenha”.

Mary Cummings, veterana conhecida por ser uma das primeiras mulheres a operar aeronaves de combate na USAF, aponta para a relação entre declínio moral e sistemas autônomos de apoio à tomada de decisão na guerra. Cummings analisa como a relação humano-máquina, mediada por DSS's (*Designers of Decision*

Support System), pode resultar em um tampão moral (*moral buffer*), distanciando as ações dos militares das consequências éticas dos seus atos:

Se um sistema de computador diminuir o senso de agência moral e responsabilidade de um usuário, pode ocorrer uma erosão de responsabilidade ao prestar contas. Ademais, esses problemas são exacerbados quando uma interface é percebida como autoridade legítima. Eu argumento que quando se desenvolve interfaces entre homem e humano para sistemas de suporte à decisão que tem a habilidade de machucar pessoas, existe a possibilidade de haver um tampão moral, uma forma de distanciamento psicológico é criada de modo a permitir pessoas distanciarem-se eticamente de suas ações (Cummings, 2006, p. 23).

Central ao argumento de Cummings é a ideia de *desengajamento moral* de Albert Bandura, para quem a dimensão moral da vida humana é nuclear à sua Teoria Social Cognitiva⁹⁰. Para o psicólogo, tomando como exemplo a condução remota das operações de *drone*, a tecnologia possibilita a autorregulação moral na conduta militar: “Os pilotos de *drone* ligam e desligam seu controle moral diariamente entre seu turno de trabalho e sua folga com a família ou na vida social” (Bandura, 2016, p. 66). Trata-se da ideia de *desengajamento moral*, um processo psicossocial no qual seres humanos justificam ou racionalizam comportamentos questionáveis ou moralmente inaceitáveis para evitar sentimentos condenatórios como culpa ou autocensura. Conforme Bandura (2016, p. 3) “É a suspensão seletiva da moralidade para atividades nocivas que permite que as pessoas mantenham sua autoestima positiva enquanto praticam o mal”. Justificativas morais, desumanização do inimigo, minimização das consequências e negação da responsabilização são parâmetros atrelados ao desengajamento moral na relação humana com interfaces computacionais.

De forma similar, Robert Sparrow (2013), Christian Enemark (2014) e Grégoire Chamayou (2015), problematizam como o *drone* alterou as noções de moral, honra, coragem e virtude na guerra moderna. Sparrow fala de uma “guerra sem virtude”. Para Enemark (2014, p. 8), as noções de honra e de coragem que balizavam a guerra estão dando lugar a cálculos complexos baseados na noção de

⁹⁰ A Teoria Social Cognitiva desenvolvida por Bandura considera que o comportamento humano não é apenas resultado de forças externas, ou seja, que a aprendizagem observacional ocorre, especialmente, por meio do condicionamento operante (reforçamento) da escola behaviorista de B.F Skinner a John B. Watson. Para Bandura, a agência humana é resultado da interação entre fatores cognitivos, comportamentais e ambientais, formando, assim, o que o autor chama de *triadic codetermination* (Bandura, 2016, p. 6-8).

risco zero e recompensa ofertados por novas tecnologias: “Nos EUA e em outras partes do Ocidente, um forte apetite político para reduzir os riscos à vida humana se manifesta em uma preferência contemporânea por guerras pós-heroicas”. Em sua análise filosófica, Chamayou posiciona o *drone* no centro de uma transformação radical da guerra: o fim da relação imediata de reciprocidade. A consciência do operador de *drone*, portanto, tem acesso apenas a uma realidade de “natureza filtrada”, em que o inimigo sofre uma “redução figurativa”, no qual não há uma reciprocidade dos campos de percepção: “Assim, compensando a proximidade visual, o aparelho presenteia seus operadores com poderosos meios de distanciamento” (Chamayou, 2015, p. 119).

Seguimos expondo o outro lado do debate, no qual o foco recai sobre as consequências psicológicas sofridas por operadores de *drone*. Esse debate vem se intensificando desde que o ex-operador de *drone* da USAF, Brandon Bryant, tornou-se um *whistleblower* com presença frequente na mídia. Bryant foi diagnosticado com Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), após conduzir ataques à distância que executaram civis, incluindo crianças. Diversos estudos, como mostra a revisão sistemática de Saini, Raju & Chail (2021), vêm abordando a profissão como fonte de sofrimento psíquico.

De acordo com Chappelle, Goodman, Reardon e Prince (2019, p. 87): “estudos sugerem que o ato de matar resulta em consequências emocionais e sociais claramente observáveis, independentemente de a morte ter ocorrido a 30 pés ou a 3.000 milhas de distância do inimigo”. Dos 715 operadores (pilotos, operadores de sensores e coordenadores de inteligência de missão), que participaram do estudo, 44 (6,2%) apresentaram sintomas moderados ou graves relacionados ao TEPT. Desse total, os militares com idade entre 31 e 40 anos, bem como aqueles que trabalham 51 horas ou mais por semana, estão mais propensos a sofrerem de TEPT (Chappelle *et al.*, 2019). Estes achados são semelhantes a estudos realizados em anos anteriores (Chappelle, Goodman, Reardon & Thompson, 2014).

Como reconhecem Chappelle *et al.* (2019), os 6,2% de operadores de *drones* da USAF com TEPT são consideravelmente menores que a taxa (10% a 18%) de prevalência de TEPT em militares retornados do campo de batalha (Reardon, Chappelle, Goodman, Cowper, Prince e Thompson, 2016). Nesse sentido, alguns autores afirmam que a guerra de drones está “corroendo a alma dos operadores”. Para o Tenente Coronel Douglas Pryer (2014, s/p): “[...] os casos de lesão moral só

umentarão à medida que os sensores se tornarem mais avançados e a matança se tornar mais íntima para os operadores de drones”. De acordo com Joseph Chapa (2017, p. 262), oficial da USAF, danos morais entre os operadores de drones é algo que “se pode ver facilmente”.

Como parte da pós-produção de *Eye in the Sky*, Gavin Hood concedeu diversas entrevistas falando sobre os méritos do filme. Dentre os vários assuntos abordados pelo diretor, estão as complexidades do mundo militar e do papel desempenhado por operadores de *drone* que trabalham “sob tremenda pressão” (Miller, 2016). Em uma entrevista ao site de veteranos *Military.com*⁹¹, o cineasta destacou que o roteiro escrito por Guy Hibbert é didático ao ponto de possibilitar que os espectadores paussem o filme em qualquer momento da história e iniciem uma discussão frutífera envolvendo questões como a moral e os traumas psicológicos da guerra moderna.

A condição psicológica dos militares sempre aparece nas entrevistas de Hood como um tópico em destaque. O sul-africano faz questão de destacar os diálogos e consultas feitas aos militares da USAF para compreender esta situação. Segundo Hood, há uma área da psicologia engajada em estudar um aspecto particular do que conhecemos como Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT). Trata-se de uma subcategoria do TEPT chamada de *Perpetration-Induced Traumatic Stress* (PITS). Conforme esclarece Rachel MacNair (2002), criadora do termo, o trauma no PITS decorre da participação ativa de um indivíduo em um evento causador de dano a alguém, enquanto no TEPT o trauma se dá no caso de alguém ter sido vítima de um evento estressor. Hood faz menção ao PITS para enquadrar operadores e sensores de *drone* como exemplos desse fenômeno:

Os pilotos de drones não sentem medo físico por suas vidas. Eles sentam-se em trailers a milhares de quilômetros de distância da ‘*kill zone*’. Mas, ao contrário de outros decisores na ‘*kill chain*’, eles literalmente “puxam o gatilho” que dispara o míssil, o que significa que, apesar de estarem longe do campo de batalha, sentem-se ‘diretamente envolvidos na matança’. Às vezes, eles observam silenciosamente um alvo durante semanas. E uma vez lançado o míssil, eles permanecem no alvo para registrar a contagem de corpos e de feridos. E então, depois de um turno de mais de 12 horas, eles vão para casa e muitas vezes não conseguem discutir os acontecimentos confidenciais do dia com suas famílias. É uma receita para estresse extremo (Ladin, 2016).

⁹¹ Disponível em: [<https://www.military.com/undertheradar/2016/04/eye-in-the-sky-director-gavin-hood-talks-drone-warfare>].

Parece-me claro, lendo estas entrevistas concedidas por Hood, o quanto os diálogos com militares o fizeram mais sensível a esta causa. Isto pareceu-me evidente já na segunda vez que assisti *Eye in the Sky*. O problema é que isto causou um desequilíbrio narrativo na trama. Até onde sei, Hood nunca conversou com nenhuma vítima ou familiar de vítimas de um ataque de *drone*. Como resultado, seu filme escorrega para um *wishful thinking*, no qual há uma vontade, ainda que não explícita, de legitimar o sofrimento psíquico de militares trabalhando em estações de controle terrestre. O cineasta afirmou, também, que filmou um roteiro para que o público seja o “júri” e não “observadores passivos” (Currier, 2016).

A síntese deste debate sobre moral e violência à distância, visa preparar o terreno para o enquadramento do clichê moral em *Eye in the Sky*. Embora o operador de *drone* não seja o protagonista da trama, encontro em seu rosto a possibilidade de absolvição da sua função, o que desafia uma suposta neutralidade do filme exclamada por Gavin Hood: “Este filme [foi] pesquisado com precisão. É pró-militar? Não. É pró-outro lado? Não” (Miller, 2016). Desse modo, avança uma crítica quanto a construção da narrativa visual do filme e sua absolvição do militar-máquina a partir do rosto de Steve Watts.

6.1.1.

O clichê moral: máquina abstrata e rostidade em Steve Watts

O rosto é uma política.

Deleuze & Guattari⁹²

Foquemos no rosto perturbado do tenente Steve Watts, afinal é nele que uma certa abstração desliza ao encontro da moralização da conduta militar na guerra. É claro que há outros militares no filme, mas é Watts quem está no fim da *kill chain* prestes a apertar um botão que pode matar uma criança inocente com um *Hellfire*. Watts também é o escolhido para fazer a conexão com os espectadores. É sobre este personagem que recai toda carga de intensidade dramática responsável por direcionar nosso olhar e nos puxar diretamente para dentro da estação de operação terrestre, como se nós, espectadores, estivéssemos na iminente decisão de disparar

⁹² Cita em Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. III (1996, p. 50).

um míssil. Como explicou Gavin Hood: “Eu queria que o público se sentisse como se estivesse participando do filme” (Currier, 2016, s/p). Esta função estética e política de Watts só é possível porque o clichê tem poder suficiente para atribuir sentido a uma história. Todos os clichês inscritos nas expressões faciais e na tonalidade vocal de Watts são clichês operativos, com função de moralizar, o quanto for possível, a conduta do operador de *drone*. Como afirma Guéron (2011, p. 25):

[...] o clichê será uma espécie de imagem-lei ou imagem-moral: imagem que vai funcionar como um índice determinador e padronizador de valor [...] como expressão da moral, o clichê é também uma operação de poder: poder que opera à medida que se instala nos corpos, não só paralisando-os e atemorizando-os, mas fazendo-os perceber, sentir, agir, desejar, imaginar e sonhar dentro de determinados limites e direções.

Há uma lei nas imagens que enquadram o rosto de Watts como militar-misericordioso-humano-falho: engajá-lo moralmente e representá-lo, também, como mártir da guerra moderna. Watts exprime uma angústia dilacerante diante da possibilidade de matar a pequena vendedora de pães. Suas feições são parte do binário que contrapõe a frieza da Coronel Powell que, na primeira oportunidade de matar Danford, sugere: “Temos que pôr um *Hellfire* no telhado agora mesmo”. Esta é a contradição moral instalada no núcleo militar do filme. A piedade do operador de *drone* contra a racionalidade burocrática e a sede de matar da sua superior. Gavin Hood disse sobre *Eye in the Sky* que “o público é o júri” e que nossa função como espectadores é não nos contentarmos em ser “observadores passivos” (Currier, 2016). Eu diria que sua obra nos impede a passividade. E isto permite o enquadramento do bom-mocismo castrense de Steven Watts.

Por que o rosto? Porque na história do cinema, o rosto é a parte cuja câmera não resiste à sedução. O cinema tem absoluta fascinação pelo rosto humano. A câmera corteja o rosto porque sabe que nele encontram-se mil mundos a serem revelados ou mil segredos a permanecerem ocultos. Um rosto pode carregar um enigma indecifrável ou revelar a “nudez das fisionomias” (Le Breton, 2019, p. 182). Há inúmeros clássicos do cinema cujo rosto é o locus privilegiado. Nos primórdios da sétima arte, Georges Méliès ousou em atribuir feições de um rosto humano à lua, em *Le Voyage dans la Lune* (1902). O rosto atravessa tanto a montagem orgânica lapidada por D.W Griffith quanto a montagem dialética soviética encabeçada por

Serguei Eisenstein. O apogeu do rosto, julgo, foi com a *Passion de Jeanne d'Arc* (1928), de Carl Dreyer. Enfim, não há cinema sem rosto! (Steimatsky, 2017).

Jenny Edkins (2015), nos mostra como muitos fenômenos políticos encontram sua manifestação final expressa no rosto. Para Edkins, o rosto não é um lugar de significados fixos ou universais. Um rosto “existe num contexto cultural, geográfico e histórico particular” (Edkins, 2015, p. 3). É dizer, o rosto não carrega uma condição inata, ele ganha ou perde significado a partir de relações políticas, a partir de regimes de significação e subjetividade. Eis a importância do rosto: “Em termos de política e de imaginação política, ainda temos que explorar o que o rosto faz” (Edkins, 2015, p. 4). Exploremos, portanto, o rosto de Steve Watts.

Já não sei ao certo quantas vezes assisti *Eye in the Sky*. Mas, foi em uma destas tantas que, ao final, questionei-me por que o rosto de Watts restava em meus pensamentos mais que os outros, mais que o rosto da jovem Alia, por exemplo. Encontrei possíveis respostas no *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari (2012), a partir do conceito de *rostidade*, mais tarde aplicado em *Cinema I: A imagem-movimento*. O rosto para estes autores é uma máquina abstrata, um mapa, uma unidade refletora, uma placa nervosa em que se exprimem os movimentos que o resto do corpo realiza de maneira encoberta.

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala [...] (Deleuze & Guattari, 1996, p. 32).

O rosto, portanto, é uma encruzilhada entre os eixos de *significância* e *subjetivação*. Entendamos. A significância diz respeito à psicogênese da linguagem, enquanto a subjetivação refere-se à semiótica. O primeiro eixo tem a ver com as negociações polissêmicas entre um ser vivo e o mundo ao seu redor. Já o segundo guarda a infinidade de signos, conscientes e inconscientes, os quais fogem ao controle das regras da linguagem. Quando significância e subjetivação se cruzam, forma-se um dispositivo especial: a máquina de rostidade, onde se expressa o sistema *muro branco-buraco negro*: “O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 33). Segundo Conley (2010, p. 101), a significância (muro branco), é a “superfície na

quais os signos são projetados e de onde eles rebatem ou são refletidos”. Já a subjetivação (buraco negro), é a “área desconhecida da face na qual o sujeito investe suas energias afetivas (que podem ir do medo à paixão)”.

Esta atenção ao rosto é uma crítica ao poder da representação. Deleuze e Guattari sabem que a fisionomia do rosto serve, historicamente, a uma poderosa política de poder. A rostidade tem por objetivo compreender a micropolítica facial fora dos limites miméticos da representação de um rosto. Está implícito, neste sentido, que os autores buscam...

[...] acabar com o rosto onde ele seria um local de investigação psicológica ou de uma essência ou bondade humana tranquilizadora [Deleuze e Guattari] desejam despir a face de qualquer poder aurático ou sedutor do tipo que a mídia contemporânea – cinema, publicidade, televisão – lhe conferem. Ao torná-la uma abstração (mas não uma ideia) e um lugar de múltiplas possibilidades de afetividade (e não uma lareira nem um lugar de calor), eles o transformam em uma zona de intensidade (Conley, 2010, p. 102).

Ora, *Eye in the Sky* é essa zona de intensidade rostificada em Watts. O *drone* (o corpo da máquina) aparece não mais que três vezes, enquanto o rosto de Watts está persistentemente reagindo às telas, ao mesmo tempo, em que busca nos encantar, nos seduzir. Os diversos *close-ups* em sua face são para forçar-nos a fazer as duas principais perguntas que se faz a um rosto segundo Deleuze (*CI*, 2018, p. 143): “em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou experimenta?”. É claro, não haveria sentido estético em fazer essas perguntas a uma máquina!



Figura 47: Máquina de rostidade.

Fonte: Elaboração própria a partir de *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

Entre o (in)dizível e o (in)visível, o rosto de Watts é o protagonista de uma luta agônica em que o clichê moral busca induzir nosso olhar. Este fato sugere uma hierarquização incômoda instalada no centro de *Eye in the Sky*. Refiro-me a possibilidade de que os espectadores busquem compreender os dilemas da guerra moderna mais pelas linhas de expressão do rosto militar de Watts, do que pelo rosto mutilado de Alia. Qual rosto, afinal, conta a história? Se o rosto de Alia encontra seu fim trágico no desaparecimento, o rosto de Watts permanece produzindo suas abstrações às escusas de um dilema moral, do qual as forças militares do Ocidente se apropriam, como se a moral só encontrasse sentido no eixo eurocêntrico do mundo. No rosto dos militares, os filmes de guerra encontram “lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante (Deleuze & Guattari, 1996, p. 32).

Há, ainda, uma última reflexão sobre o porquê de, ao final do filme, o rosto de Watts manifestar-se em mim com mais presença que o rosto de Alia. A face do operador de *drone* rostifica, hierarquicamente, todos os outros rostos, condiciona-os em uma relação de poder: “A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 35). O rosto não é algo universal,

que todo mundo tem. Não é algo natural, no qual cada um pode expressar sua potência de vida. Em outras palavras, “Não são os sujeitos que escolhem seus rostos, mas, ao contrário, os rostos escolhem seus sujeitos” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 48). O rosto do ano zero, o rosto de Cristo, o rosto branco ideal, é o escolhido da história como superfície geral de referência: “A cada instante, a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 49).



Figura 48: Alia e as lágrimas de absolvição de Watts. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

A máquina de rostidade nos ensinou, durante séculos, que uns nascem para ver e outros para serem apenas vistos. O “Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 32) de Watts é projetado em *Eye in the Sky* como a possibilidade de absolvição de uma raça: do militar-máquina, homem branco eurocêntrico. É o olho da “história da ciência ligada ao militarismo, capitalismo, colonialismo e supremacia masculina” (Haraway, 1995, p. 19). É fácil humanizar um homem branco, pois na maioria das vezes basta deixar que ele abra os olhos e mostre clemência. O rosto do homem branco é a superfície na qual se encontram todos os traços que devem cristianizar os seres humanos asiáticos, negros, latinos:

O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só

existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem (Deleuze & Guattari, 1996, p. 45).

O rosto, como regra, limita ou constrange nossa humanidade. Como observa Edkins (2015, p. 5): “O rosto, antes de ser uma expressão de humanidade, é algo que embrutece o ser humano, que o submete a regimes particulares de poder, que o produz como objeto ou sujeito de um olhar”. Gavin Hood, certamente, discordaria de toda a minha análise! Como relatou em entrevista, *Eye in the Sky* encontra sua importância ao colocar o rosto de Alia, o dano colateral do filme, em destaque: “Como me disse um militar após uma exibição: ‘Você colocou um rosto humano nas estatísticas de que falamos. Isso pode ser uma coisa boa’” (Ladin, 2016). Julgo também ser uma coisa boa falar do rosto que produz essas estatísticas, ou melhor, desfazer esse rosto. Como destacam Deleuze & Guattari (196, p. 58): “Desfazer o rosto não é uma coisa à toa [...] se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é”. Continuemos, é preciso rasgar a película, pois há bem mais a dizer sobre *Eye in the Sky*.

6.2 Rasgar a película: ver além, ver o fundo

Rasgadura seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte.

- Georges Didi-Huberman⁹³

Eye in The Sky é um drama moral, uma escolha de Sofia⁹⁴, um dilema sobre quem deve morrer, quem deve ser salvo e as consequências éticas dessa decisão. A bomba cai no colo do espectador: sacrificar a vida de uma criança inocente para evitar que dezenas de pessoas percam a vida em um atentado terrorista, sim ou não? São incontáveis os filmes que ancoram sua *mise-en-scène* a esse tipo de dicotomia.

⁹³ Citado em *Diante da Imagem* (2013, p. 186).

⁹⁴ A Escolha de Sofia foi um drama estrelado por Meryl Streep (1982), com base no romance de William Styron (1979). No drama, Sofia está presa em um campo de concentração nazista com suas duas filhas. Os oficiais a forçam a tomar uma decisão e escolher qual de suas filhas ela deseja salvar e qual deve morrer.

Documentários e filmes de ficção que respondem ou tentam documentar a guerra ao terror, são todos mais ou menos marcados por,

[R]eivindicações de verdade que buscam persuadir o espectador da veracidade da representação oferecida - desde a alegação de ‘como se você estivesse lá’ da câmera de mão onipresente, até declarações explícitas de ‘baseado em eventos reais’, até a ênfase em detalhes estéticos que criam uma impressão de presença, como representações detalhadas e credíveis de texturas, ambientes e respostas emocionais (Hellmich & Purse, 2017, p. 2).

Dada a complexidade tecnocientífica da guerra contemporânea, não podemos aceitar passivamente as estratégias retóricas, as formas de enquadramento e os artifícios de narrativização. Logo, é preciso rasgar a película para que outras camadas apareçam e questionem se *Eye in the Sky* de fato “revela a realidade da guerra de drones” como afirmou Derek Gregory (2016).

Parto do entendimento que a visibilidade e a invisibilidade são “mutuamente constitutivas” (Van Veeren, 2018, p. 196). Logo, o filme de Gavin Hood tanto revela quanto esconde questões importantes sobre a guerra de *drones*. Eis a importância do exercício pedagógico de “desconfiar das imagens” como alerta Harun Farocki (2015). Nesse sentido, o que esta obra revela e o que nela permanece oculto? Desde seu lançamento, *Eye in the Sky* é presença garantida nas principais plataformas de *streaming*⁹⁵ do mundo. Seu orçamento também garantiu boas bilheterias no ano de lançamento, como vimos anteriormente. Com isto, podemos afirmar que *Eye in the Sky* é o principal filme, em circulação para o grande público, a oferecer uma interpretação profunda sobre a relação entre tecnologia militar, ética e política. O problema é que a crítica majoritariamente positiva e a estruturação estética e narrativa do filme obscurecem bem mais que revelam questões sobre a guerra moderna. Apontemos alguns apagamentos/silenciamentos.

O dilema escolhido por Gavin Hood e o roteirista Guy Hibbert encobre questões éticas fundamentais sobre o programa de *drones* da coalização dos EUA. Alex Edney-Browne (2016) nos convida a inverter o dilema ético de *Eye in The Sky*. E, se ao invés de nos colocarmos diante da decisão de matar uma criança inocente para salvar uma dezena de civis, pensarmos na ética de matar um grande número de civis inocentes a fim de capturar um único alvo terrorista? Gavin e

⁹⁵ No Brasil, atualmente, *Eye in the Sky* (Decisão de Risco, em português), está disponível para assinantes da Amazon Prime, da Apple Tv, do Telecine, Google Play Filmes e YouTube.

Hibbert poderiam ter optado por esse dilema, bem como Derek Gregory poderia aconselhá-los a seguir por este caminho. Os produtores escolheram a exceção, quando a regra, na rotina da tomada de decisão da *kill chain*⁹⁶, é outra. Um relatório da *Reprieve* (2014) levantou o seguinte questionamento: quantas vidas são sacrificadas para que um nome seja apagado da *kill list*⁹⁷ do programa de *drones* dos EUA? A investigação sugere que cerca de 1.147 civis podem ter morrido durante as tentativas de assassinar 41 alvos no Paquistão e no Iêmen entre 2002 e 2014. Segundo o relatório, o bombardeio a 17 alvos no Iêmen resultou na morte de 273 civis. No Paquistão, os ataques a 24 alvos tiraram a vida de 874 civis, dos quais 142 eram crianças.

Lembremos que a recente saída das tropas dos EUA do Afeganistão nos mostrou que essa lógica continua como regra das operações de *drone*. No dia 29 de agosto de 2021, os EUA lançaram um *Hellfire* contra um Toyota branco em uma região altamente povoada de Cabul. O Pentágono alegou, inicialmente, que o ataque teve como alvo um indivíduo ligado ao ISIS-K (*Islamic State in Khorasan Province*) que estava carregando explosivos no porta-malas do carro para ir em direção ao aeroporto, onde os militares dos EUA estavam em retirada. Contudo, uma investigação visual⁹⁸ do *New York Times* revelou que os supostos explosivos eram, na verdade, galões de água e que Zemari Ahmadi não era terrorista, mas sim um funcionário humanitário de longa data da ONG *Nutrition & Education International*, de Pasadena, California (Aikins, Koettl, Hill, Schmitt, Tiefenthäler & Jordan; 2021). Uma semana após o ataque, o Pentágono reconheceu publicamente o que chamou de “erro trágico” (Lopez, 2021).

O “erro trágico” custou a vida de 10 civis, incluindo sete crianças. Ou seja, é como se *Eye in the Sky* tivesse como dilema central não uma, mas sim sete crianças inocentes. Em janeiro de 2023, o *NYT* obteve documentos do Pentágono, via *Freedom of Information Act* (FOIA), os quais revelaram como preconceitos e

⁹⁶ Forma como a USAF e a CIA se referem a cadeia de comando e controle, cuja estrutura forma um aparato disperso, constituído por inúmeros “atores, objetos, práticas, discursos e afetos”, que participam da tomada de decisão em operações de contrainsurgência que utilizam *drones* (Gregory, 2011, p. 196).

⁹⁷ O termo refere-se a uma base de dados em que nomes de supostos terroristas constam aprovados em uma lista de morte ou captura.

⁹⁸ Atualmente o *The New York Times* conta com uma equipe de investigação visual (*visual investigation*), que trabalha a partir da combinação de imagens de satélite, vídeos de celular, postagens em mídias sociais, visitas locais e entrevistas com testemunhas oculares do evento investigado. Trata-se, portanto, de um método investigativo contemporâneo que mescla reportagem tradicional, apuração digital e análise forense de evidências visuais.

interpretações tendenciosas levaram ao assassinato dos civis inocentes. Dentre as justificativas esdrúxulas constam, por exemplo, o fato de Ahmadi estar “manuseando cuidadosamente um pacote” (Khan, 2023). Eis o mundo de ficção militar em que se vê o que se quer ver e não o real. Logo, questões ideológicas e raciais são um entrave a qualquer tentativa de avanço tecnológico para tornar a guerra mais cirúrgica. Como destaca Wilcox (2017, p. 20): “é pouco provável que uma maior precisão da visão sirva para verificar os erros da análise algorítmica ou visual quando os corpos já são percebidos, ou melhor, considerados perigosos”.

Em *Eye in the Sky*, a identificação de alvos específicos (*target killing*) é tratada como um procedimento burocrático naturalmente seguido por políticos e militares. Tanto é assim que há um momento no filme em que a *kill chain* é travada pela impossibilidade de reconhecimento de Susan Danford. Aliás, este é um dos raros momentos em que a coronel Powell demonstra preocupações legais durante a trama. Mesmo diante de seu anseio em autorizar o disparo de um *Hellfire* contra a casa dos terroristas, Powell exclama: “Não posso autorizar um ataque sem identificação positiva”. A preocupação de Powell, a mais racional e pragmática militar de *Eye in the Sky*, sugere à audiência que a conduta militar é cautelosa e legalista. Ocorre que esta encenação oculta crimes oriundos de falhas na identificação de alvos.

As etapas da doutrina *Find, Fix, Finish*⁹⁹ são confusas e falhas quanto ao procedimento de identificação de alvos potenciais. O processo de transformar informações brutas em conhecimento utilizável para vigilância ou assassinato envolve diversas burocracias numa *assemblage* humano-máquina. A partir de 2010, o governo Obama passou a chamar de *disposition matrix*, uma versão mais robusta da *kill chain* que busca alvos que estejam, inclusive, fora do alcance dos *drones* (Miller, 2012). Agências como CIA, JSOC (*Joint Special Operations Command*) e NSA, mesclam inteligência humana (HUMINT) e inteligência de sinais (SIGINT), para minerar enormes bancos de dados. Com big data e avançadas técnicas algorítmicas, essa matriz processa dados de toda ordem. Nome, telefone, endereço e dados biográficos são cruzados com os *heat signatures*, sinais gerados pelo calor

⁹⁹ A doutrina milita *Find, Fix, Finish* é uma herança militar dos EUA que remonta à Guerra da Coreia na década de 1950. A máxima tem sido adaptada aos novos cenários de guerra, sem que seu significado tenha grandes alterações. Basicamente, *Find* é o processo de descoberta de novos inimigos e quem eles são; *Fix* é processo de localização exata do alvo; e *Finish* significa a neutralização do alvo em questão. Para mais informações cf. Peritz e Rosenbach (2013).

do corpo-alvo. Quando se trata de um alvo desconhecido (sem identificação positiva), o corpo pode tornar-se matável a partir de sua “*signature strikes*”, procedimento de identificação de um alvo a partir de seu comportamento gestual suspeito.

Os ‘*Signature Strikes*’ não visam atingir indivíduos conhecidos, mas sim produzir um conjunto de informações que se tornem ícones para corpos matáveis com base na análise do comportamento e numa lógica de preempção. A produção de um corpo matável decorre de um processo no qual imagens e informações analisadas por processos algorítmicos são individualizadas em arquivos semelhantes a ‘cartões de beisebol’ (Wilcox, 2017, p. 6).

Os *baseballs cards* referem-se ao modelo visual utilizado pelos militares para expor o conjunto de informações disponíveis sobre um alvo, mapear suas relações pessoais e gerar o que é chamado de *pattern of life*, paradigma militar que produz “informação baseada em atividade”, técnica nuclear da doutrina de contrainsurgência pós-11/9 (Gregory, 2011, p. 193). Este tipo de análise, que Pugliese (2013, p.193) chama ironicamente de “*pattern of death*”, é feita exclusivamente via SIGINT. São cálculos algorítmicos que cruzam dados como feeds de vídeo, correspondências de e-mail, chamadas de telefone, atividades em redes sociais e buscas na internet. Contudo, a individualização de um alvo não significa maior precisão, pois os efeitos da violência drônica também manifestam-se por meio da culpa por associação, como decretou um oficial da CIA: “Se nós decidimos [que alguém] é um mau elemento, as pessoas que com ele se relacionam também serão” (Porter, 2011).

É fundamental observar que, em *Eye in the Sky*, a matriz de disposição opera quase sem erro. Na interação humano-máquina, o filme busca questionar a moral humana enquanto produz uma absolvição maquínica. Inteligência artificial, reconhecimento facial e aprendizado de máquina funcionam com precisão. O problema recai todo sobre a ética e a moral de militares e políticos, como se os algoritmos não tivessem capacidade de modelar as práticas de segurança a partir da confecção de uma nova cartografia violenta (Shapiro, 2007). Como apontam Bellanova, Irion, Jacobsen, Ragazzi, Saugmann & Suchman (2021, p. 126), em recente discussão coletiva:

Das operações de drones baseadas no rastreamento de cartões SIM até as forças de polícia antimotim utilizando sistemas de reconhecimento facial, a violência dos algoritmos está se tornando parte do nosso imaginário comum. Logo percebemos que muitos de nós estavam pensando com imagens [...] Compreender a violência algorítmica com imagens significa reconhecer que diferentes tipos de imaginários estão em jogo. Também implica atentar ao que os algoritmos fazem às imagens e com elas, de formas distintas, especialmente no nível da ontologia.

Mesmo com toda essa parafernália apoiando o tecno-militarismo solucionista, erros crassos e históricos vêm ocorrendo ano após ano. Porém, *Eye in the Sky* reforça a distância humano-máquina à luz do binário falha-solução. Eu diria, ainda, que esse enquadramento narrativo vai na direção contrária de denúncias clássicas como, por exemplo, a supracitada tragédia de Uruzgan, em 2010 e o vazamento do vídeo da execução de civis no Iraque, no mesmo ano. No primeiro caso, tanto Chamayou (2014), quanto Wilcox (2017), reproduzem parte dos diálogos entre os militares em solo, no Afeganistão, operadores e sensores na Base Aérea de Creech e o time de *screeners*¹⁰⁰ na Base Aérea de Okaloosa, Flórida. A arquitetura da *kill chain* é muito familiar para quem assiste *Eye in the Sky*. A diferença é que no caso real, os diálogos revelam graves erros de interpretação quanto à idade, sexo e objetos que carregavam os corpos-alvos. Nos destroços do ônibus que ia para Cabul, nenhuma arma foi encontrada, mas 23 civis, incluindo lojistas, estudantes e famílias com crianças, foram executados. Todos fugiam do Talibã.

Em 2010, dentre os inúmeros vazamentos produzidos pelo *WikiLeaks*, um em particular chocou o mundo. Tratava-se do vídeo *Collateral Murder*¹⁰¹, que revelou as cenas de uma carnificina produzida pelos militares dos EUA no subúrbio de Bagdá em 2007. Um helicóptero apache atirou contra um grupo de homens que supostamente carregavam armas e estavam próximos de militares americanos no solo. Neste primeiro ato, sete homens foram mortos, dentre eles Saeed Chmagh e Namir Noor-Eldeen, dois correspondentes de guerra iraquianos que trabalhavam para a Reuters. Noor-Eldeen carregava uma câmera com a lente em zoom ampliado,

¹⁰⁰ *Screeners* são parte da equipe de análise de imagens que trabalham nas operações de *drone* (cf. Cockburn, 2015).

¹⁰¹ O vídeo na íntegra, com os diálogos completos, incluso aqueles citados neste parágrafo, pode ser encontrado para download no site do *WikiLeaks* e para visualização direta no seguinte link do *The New York Times*: [<https://www.nytimes.com/video/multimedia/1248069533084/collateral-murder.html>].

onde os militares enxergaram uma Ak-47 (McGreal, 2010). No segundo ato, os disparos foram contra uma van que passava pelo local e parou para socorrer as vítimas. Mais dois homens foram mortos e duas crianças foram achadas gravemente feridas dentro da van. Enquanto atiram, os militares zombam das vítimas. Um deles diz: “Hahaha, eu acertei neles”, enquanto outro responde: “Ah, sim, olhe para aqueles bastardos mortos”. Sobre as duas crianças, um militar concluiu: “Bem, a culpa é deles por trazer as crianças para a batalha”.

Embora *Eye in the Sky* induza o público a pensar que os operadores de *drone* lidam com imagens estaticamente clarividentes, a verdade é que as batalhas modernas ainda permanecem assombradas pela doutrina da “névoa da guerra” (Clausewitz, 2010). Diante do ecrã somos levados a crer em uma consciência situacional perfeita, em que se pode saber com precisão quem são os amigos e quem são os inimigos. Ocorre que, há um corte racial que, de forma antecipada, produz corpos passíveis de serem mortos ou “não passíveis de luto” (Butler, 2009). O algoritmo, a visualidade, os estereótipos e os afetos são parte desse processo que Keith Feldman (2011, p. 329), chamou de “*racialization from above*”. O próximo tópico aprofunda essa questão.

6.2.1

Sob o manto brilhante da cooperação internacional: O militarismo cosmopolita no Quênia

O discurso da Europa e Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu.

- Edward Said¹⁰²

Poucas expressões artísticas são tão poderosas na construção do que Shapiro (1997, p. xi), chamou de “arquitetura do inimigo”, quanto o cinema. O que Edward Said (2007), denominou de “geografia imaginativa”, ou seja, a construção visual do espaço pelo colonizador, encontra nos filmes, especialmente nas produções hollywoodianas, um lugar perfeito para representações neocolonialistas. O cinema

¹⁰² Citado em *Representações do Intelectual* (2005, p. 86).

pós-colonial tem mapeado estes movimentos. Segundo Ponzanesi & Waller (2012), estas representações são formas de reconfigurar não apenas a “geografia dos mapas”, mas também “a geografia psíquica dos personagens”. O cinema, com toda sua capacidade visual de “esculpir o tempo” e “modelar o espaço”, é uma ferramenta amplamente utilizada pelo ocidente para “subverter enquadramentos convencionais e coreografar novas histórias” (Ponzanesi & Waller, 2012, p. 61).

Quero começar este subtópico questionando: Que Quênia é este representado em *Eye in the Sky*? O Quênia aparece no filme como mais um laboratório de experimentação tecno-estética, desses que Hollywood adora escolher para testar sua imaginação da guerra e projetar novos heróis. O país surge na trama como um local sem passado e com futuro incerto. Existe apenas o fardo do presente em forma de tragédia. No filme, não há políticos quenianos, não há sociedade civil mobilizada; não há cultura queniana, apenas extremismo religioso do Al Shabaab, milícia somali. O Quênia é somente um local, com sua autoctonia e com a velha “ausência de arranjos políticos, econômicos e sociais modernos” que estigmatizam países do Sul Global (Barkawi & Laffey, 2006, p. 42). A semiótica de “Estado-falido” em *Eye in the Sky* encontra guarida em narrativas acadêmicas que têm envelhecido mal. Ou seja, podemos caracterizar o Quênia com diversos tropos liberais: de “quase-estado” (Jackson, 1993), a pedaço de terra esvaziado de “consciência política cosmopolita” (Kaldor, 2012, p. 91). E quanto ao enquadramento do Quênia como país dominado pelo terrorismo?

Eye in the Sky abre sua narrativa com este enquadramento. A coronel Powell desperta na madrugada preocupada com a captura de Susan Danford. Ao abrir seu computador, verifica uma mensagem do general Frank Benson com um link de uma notícia: “Al-Shabaab executa suposto informante”. Powell clica no vídeo e a reportagem mostra uma foto divulgada pelo grupo com o informante do serviço de inteligência britânico e queniano morto. A reportagem é um recurso didático do filme, serve para informar a audiência sobre quem é o Al-Shabaab, bem como os últimos atentados cometidos pelo grupo terrorista. A notícia que Powell assiste menciona dois atentados reais cometidos pelo grupo em 2013. São os atentados no shopping Westgate, em Nairóbi, que resultou em 70 mortes, e o massacre na Universidade de Garissa, onde 147 pessoas foram executadas. A reportagem acaba mencionando que o Al-Shabaab é contra a cooperação militar entre a Grã-Bretanha e o Quênia, pois ambos buscam apoiar o governo da Somália.

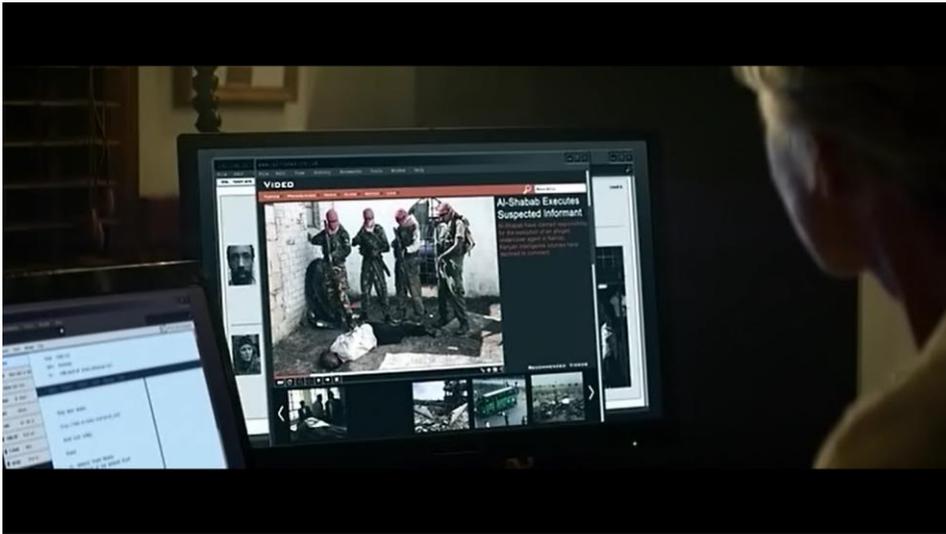


Figura 49: Powell assiste notícia do Al-Shabaab. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

Desse modo, *Eye in the Sky* reproduz na ficção um enquadramento estereotipado com lastro na realidade. Deixe-me retomar uma recente história. Em 2015, o Quênia estava em clima festivo para a visita do homem mais poderoso do mundo: Barack Obama. Tudo sobre os preparativos da chegada do presidente dos EUA em Nairóbi era notícia quente: a limusine que seria usada, o fechamento das ruas, o bloqueio das redes telefônica.

Segundo Al-Bulushi (2019), tudo corria em certo clima celebratório, até a circulação de uma matéria da CNN que se referia ao Quênia como um “local fértil para o terror”. Não demorou para que os quenianos subissem a hashtag *#SomeoneTellCNN* em represália ao enquadramento estereotipado do conglomerado midiático ocidental. Respostas efusivas em defesa da nação surgiram no Twitter: “A menos que seja você quem está trazendo o terror, somos um foco de oportunidades de investimento e de ótimas pessoas”, disse um internauta; “somos a terceira economia que mais cresce no mundo – o terrorismo não define o nosso futuro”, acrescentou outro. À época, o Secretário-Geral do Interior, Nkaissey, exigiu retratação da CNN: “Se eles são civilizados o suficiente, deveriam pedir desculpas” (Al-Bulushi, 2019, p. 324).

Contudo, descobriu-se que o engajamento digital gerado pela *#SomeoneTellCNN* não era tão representativo da voz do povo queniano. Como demonstram Nothias & Cheruiyot (2019), o movimento esteve restrito a manifestação das “elites quenianas com experiência em comunicação midiática,

social e economicamente privilegiadas, baseadas em Nairóbi. Além disso, os autores mostram que, em conjunto com *#SomeoneTellCNN*, a hashtag que mais apareceu foi *#MagicalKenya*, slogan oficial do Conselho de Turismo do Quênia. Em síntese, por trás desse engajamento digital havia um plano de construção do branding nacional do Quênia, envolvendo elites empresariais, o Estado e o militares.

De acordo com Al-Bulushi (2019, p. 35), a produção cultural no Quênia, envolvendo mídia (local-ocidental), propagandas, anúncios e discurso fabricados pelo governo, “desvia a atenção das dimensões materiais da guerra e da geopolítica para domínios mais abstratos e afetivos”. Em outras palavras, a construção de uma narrativa envolvendo as elites de Nairóbi e o Estado serve para camuflar um movimento de profunda militarização do país envolvendo a cooperação internacional. É o que Marje Kuus chama de “militarismo cosmopolita”, formados por heróis militares de um segurança global:

Os heróis do militarismo cosmopolita são profissionais altamente qualificados, de aparência inteligente e com mobilidade ascendente que, armados com tecnologia sofisticada e a linguagem do discurso de segurança, podem (dizem-nos) gerir o mundo inteiro (Kuus, 2009, p. 559).

O militarismo cosmopolita nos serve para pensar como o Quênia está enquadrado em *Eye in the Sky* a partir do binário segurança/terror. No filme, os militares e o serviço de inteligência do Quênia estão os olhos vivos do ocidente no terreno. Em uma primeira camada, eles aparecem subservientes aos mandos e desmandos da Coronel Powell diretamente de Londres. Contudo, Gavin Hood e Guy Hibbert tentam posicionar as forças de segurança do Quênia em um contexto de profunda cooperação internacional. Logo, os militares quenianos aparecem como parte da solução vinda do ocidente. É dizer, os militares quenianos, que respondem à Londres já que não há Presidente nem políticos quenianos no filme, estão enquadrados no projeto de “branding nacional em que o Quênia se posiciona fora da geografia imaginativa da África e, em vez disso, no imaginário do ‘global’” (Al-Bulushi, 2019, p. 325).

Na esteira da “guerra ao terror” e após os atentados terroristas do Al-Shabaab em 2013, o Estado queniano passou a articular vários tropos do cosmopolitismo ocidental para reconstruir sua imagem perante o mundo. A

construção da imagem do Estado como “global” ou “ocidentalizada” é sempre bem-vinda pelo MIME-NET (Der Derian, 2009; Kuus, 2009). Em *Eye in the Sky*, os militares quenianos aparecem como parte da solução, sem defeitos, equipados tecnologicamente e dispostos a proteger a pátria contra o terrorismo. Ocorre que este enquadramento esconde o problemático processo de militarização do país a partir do 11/9.

Embora o Quênia não seja um país de alta prioridade para as intervenções antiterroristas do ocidente, o Pentágono denomina o Quênia como um “estado âncora” para a estabilidade da região (Rothchild & Keller, 2006). Logo, o Quênia tem recebido suporte financeiro, tecnológico e tático-militar de países como EUA, UK e Dinamarca para tornar-se um aliado regional na agenda de “paz e segurança global” do ocidente (Bachmann & Hönke, 2010). Na verdade, paz e segurança são eufemismo de um movimento que Whitaker (2007), chama de “exportação do *Patriotic Act*”. Desde o 11/9, os EUA vêm conduzindo com mão de ferro os trabalhos do *Counter-Terrorism Committee* no âmbito da ONU. Este é apenas um, dentre vários canais diplomáticos e multilaterais liderados pelos EUA, cujo objetivo é fazer com que países adotem leis antiterroristas. Estas leis têm como principal objetivo “limitar as liberdades civis e expandir os poderes de aplicação da lei em nome da segurança nacional” (Whitaker, 2007, p. 1029).

No Quênia, os atentados terroristas do Al-Shabaab em 2013 foram o estopim para a aprovação de uma legislação antiterror. Embora fortemente contestada por políticos, líderes da sociedade civil e cidadãos comuns, em dezembro de 2014 o parlamento queniano aprovou a *Security Laws (Amendment) Act*. Com a ampliação do poder das forças de segurança, a lei alterou o rito processual para suspeitos de terrorismo. Antes, um suspeito de terrorismo no Quênia podia ser detido (sem acusação legal), por até 90 dias. A emenda alterou o período para um ano, além de permitir que funcionários do Serviço Nacional de Inteligência “parem e detenham suspeitos, realizem buscas e apreensões em propriedades privadas e monitorem sem necessidade de um mandado em vigor” (Human Rights Watch, 2014).

Como era de se esperar, a lei pavimentou o caminho para uma série de violações, desaparecimentos forçados e assassinatos extrajudiciais liderados, especialmente, pela *Anti-Terror Police Unit* (ATPU). Biegon & Songa (2018), demonstram como as medidas antiterroristas no Quênia impactaram negativamente quatro áreas: (i) uso da força; (ii) vigilância; (iii) supervisão e responsabilização; e

(iv) relação polícia-comunidade. Nas palavras de Bachmann & Hönke (2010, p. 3), a expansão da infraestrutura antiterrorista no país tem sido marcada por “práticas de segurança controversas contra setores da população suspeitos de serem propensos a atividades terroristas, nomeadamente a minoria muçulmana”. Portanto, *Eye in the Sky* reproduz perfeitamente o militarismo cosmopolita queniano, fazendo brilhar aos olhos dos espectadores os tropos de liberais de cooperação e responsabilidade internacional. De acordo com Jothie Rajah (2017, p. 251):

Eye nos deslumbra com a tecnologia e um questionamento agudo da lei, para nos distrair, primeiro, das ocultações e apagamentos que acompanham a guerra de drones e, segundo, de uma legitimação do polêmico princípio do direito internacional: responsabilidade de proteger. No processo, ao tornar visível um conjunto específico de atores, narrativas e questões, ao mesmo tempo que oculta e apaga outros, *Eye* legitima a guerra de drones e enaltece os seus atores, instituições, práticas e tecnologias.

Ao focar no Al-Shabaab como único ator a controlar as comunidades periféricas de Nairóbi, *Eye in the Sky* absolve os crimes cometidos pelas forças de segurança quenianas em cooperação com atores ocidentais que conduzem a agenda de “guerra ao terror”. Enquanto o didatismo espaço-visual do filme reforça uma série de binarismos, a realidade da cooperação/intervenção, em matéria de segurança internacional, revela o derretimento de perigosas fronteiras. Bachmann, Bell e Holmqvist (2014, p. 4), falam de um agenciamento de técnicas e forças (*assemblage war:police*), como uma prática que aparece em “vários locais e através das racionalidades, programas e doutrinas que animam o intervencionismo contemporâneo”.

O processo de militarização a partir de “boas práticas” antiterroristas importadas do ocidente esteve no centro da campanha e do primeiro ano de presidência de Uhuru Kenyatta em 2013. Essa *assemblage* que mistura técnicas de guerra e tarefas de segurança pública tinha na tecnologia e na inteligência sua principal ferramenta de luta contra o terrorismo. Infraestrutura de segurança baseada em tecnologias de vigilância e processo de registro nacional biométrico encabeçavam o discurso presidencial (Balakian, 2016). O tecno-militarismo solucionista aparecia de forma cinematográfica em uma propaganda narrada por Kenyatta:

Todos sentem raiva, e nosso impulso é atacar, revidar. No entanto, não devemos fazê-lo indiscriminadamente. Nos devemos identificar e nos defender do inimigo e é por isto que o meu governo decidiu instalar o que há de melhor em medidas de segurança com base em alta tecnologia por todo país. Câmeras de CCTV estarão operando em breve nas principais cidades e centros urbanos. Câmeras que podem detectar rostos em meio à multidão e enviá-los para o Centro de Comando e Controle que usará tecnologia de reconhecimento facial para identificar ameaças e transmitir a informação para as equipes responsáveis. Estas são medidas ousadas para lutar contra o terrorismo e todo tipo de crimes. Se pudermos vê-los, poderemos pará-los. Os quenianos comuns, amantes da paz, não têm nada a temer. Terroristas, criminosos, bandidos, corram rápido, porque haverá milhares de câmeras e milhões de pares de olhos vigiando vocês.



Figura 50: Propaganda do governo de Uhuru Kenyatta.
Fonte: Kenyatta (2013).

A montagem de uma infraestrutura de segurança com base em imagens de controle, remetia ao pior período colonial em que os britânicos criavam técnicas de vigilância em massa e controle de circulação de pessoas em todo o Quênia. No presente, o Quênia conta com as feridas abertas do colonialismo, reproduzindo camadas de violência como forma de lidar com o imaginário espacial e racial adquiridos. O problema é que ambos “associa[m] certos atores e instituições à liderança, à razão e à ordem, e outros à submissão, à irracionalidade e à violência” (Al-Bulushi, 2013, p. 325).

6.2.2

Quênia: Apagamentos (neo)colonial e endo-colonialismo

*Isto me faz lembrar a época de Mau-Mau,
quando os britânicos lidaram com os
quenianos da forma mais brutal de desumana
que se possa imaginar.*

- Raila Odinga, Ex-Primeiro Ministro do
Quênia¹⁰³

As feridas abertas pelo colonialismo britânico não estão contempladas na narrativa de *Eye in the Sky*. Cito a declaração de Raila Odinga para explorar brevemente a violência (neo)colonial que ecoa nas relações de raça, gênero e classe no Quênia do presente. Em *Eye in the Sky*, os britânicos surgem iluminados, dando ordens a partir de Londres como se nada tivessem feito ao país africano durante boa parte do século XX.

Não é o que nos conta, por exemplo, Caroline Elkins (2005), em *Imperial Reckoning: The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*. Em 1952, os Kikuyus, maior grupo étnico do Quênia, começou uma revolta pela independência. O movimento, liderado pela organização Mau-Mau, foi caracterizado no ocidente como uma seita bárbara, antieuropeia e anti-cristã, que estava aterrorizando os britânicos locais com uma selvageria primitiva. Os Mau-Mau diziam lutar por terra e liberdade; os colonizadores os acusavam de sub-humanos rebeldes. A primeira ação britânica foi uma ofensiva armada nas florestas montanhosas do Quênia, onde estavam cerca de vinte mil rebeldes *Mau-Mau*. Com a ajuda da Força Aérea Real, os britânicos demoraram cerca de dois anos para tomar o controle da região. Os *Mau-Mau* contavam apenas com armas rudimentares e não tinham ajuda externa.

Em paralelo, os britânicos em conluio com as elites locais criaram campos de detenção em que foram presos aproximadamente 80 mil Kikuyus acusados de prestar juramento ao grupo *Mau-Mau*. Passou a circular pelo mundo a narrativa de que os campos não eram para punir os rebeldes, mas sim para oferecer-lhes cursos de educação cívica e artesanato. Ou seja, uma missão civilizadora! Como atesta

¹⁰³ Citado em Odinga (2014).

Elkins (2005), esta história é pouco conhecida devido ao trabalho sistemático de queima de arquivos feito pelos britânicos antes de saírem do país em 1963.

Nos anos em que Elkins pesquisou arquivos oficiais em Londres e no Quênia, chamou-lhe a atenção o fato de haver poucas mulheres nos campos de detenção, mesmo que nos ficheiros lhes fosse atribuído um comprometimento firme com a causa *Mau-Mau*. Foi então que Elkins descobriu que a maioria das mulheres e crianças estavam detidas em 800 aldeias na zona rural, cercadas por trincheiras com espinhos, arames farpados e torres de vigilância. Entre 1998 e 1999, Elkins realizou 600 horas de entrevistas com cerca de 300 ex-detidos e aldeões. Foi do cruzamento de arquivos oficiais e histórias de vida de homens, mulheres e crianças do Quênia que Elkins chegou à conclusão de que, entre 1952 e 1963, cerca de 1,5 milhões de quenianos foram vítimas desse regime de opressão brutal.

Estes campos de prisão em massa, ainda existem, mas os alvos agora são outros: os refugiados somalis. A declaração de Odinga ocorreu após 6 mil agentes de segurança fazerem uma operação no bairro de *Eastleigh*, predominantemente habitado por refugiados somalis, visando capturar estrangeiros não-quenianos. Em 2014, a *Operation Usalama Watch*, adentrou o bairro com a ajuda dos paramilitares da *General Service Unit* (GSU), criando vários checkpoints nas ruas locais e invadindo residências deliberadamente. Indocumentados, pessoas com visto humanitário ou qualquer um que fosse considerado suspeito de terrorismo, teve seu destino decidido no *Kasarani Stadium*, maior complexo esportivo de Nairóbi, para onde eram levados os detidos. No Twitter #KasaraniConcentrationCamp ganhou força após semanas de operação e milhares de prisões (Balakian, 2016).

O bairro de *Eastleigh* é, na verdade, o retrato de uma segregação iniciada na colonização britânica. No começo do século XX, os britânicos criaram uma “zona tampão”, chamada *Northern Frontier District* (NFD), para separar os povos nômades de maioria somali, das chamadas *White Highlands*, vasto território com fazendas europeias (Thompson, 1995). Como mostra Nene Mburu (2005), os somalis foram incorporados à ordem colonial como bandidos racialmente inferiores. Contudo, o governo do Quênia reproduz a violência colonial que seu próprio povo sofreu no passado. Como argumenta Ashis Nandy (1983), a violência é uma manifestação tão cruel que não se limita ao colonizador, mas que coopta também o colonizado que a reproduz. A violência sofrida ontem pelos quenianos,

aparece hoje projetada contra os somalis nas mais diversas camadas: raça, classe, gênero e segregação digital.

Trata-se de uma violência (neo)colonial voltada para dentro. Se juntarmos a herança do controle disciplinar deixada pelos britânicos com a infraestrutura do tecno-militarismo que causa, atualmente, uma segregação digital, podemos afirmar que o Quênia reproduz fielmente o que Paul Virilio chama de endo-colonialismo. Para Virilio, a globalização não deixou outra saída para o Estado a não ser voltar-se contra o seu próprio território. As fronteiras, agora, devem ser traçadas nas cidades, nos bairros, e também no próprio corpo humano. A vigilância em massa nas cidades, como no projeto de Kenyatta, é uma forma de “endo-colonização do corpo humano pela tecnologia. O corpo humano é devorado, invadido e controlado pela tecnologia” (Virilio, 2001b, p. 50).

As fronteiras traçadas pela endo-colonização não estão visíveis no Quênia de *Eye in the Sky*. Marcadores sociais como raça e gênero são enquadrados na mais pura concordância de que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (Shohat & Stam, 1994, p. 270). Basta perceber como no filme, nem o corpo do homem branco ocidental, nem a máquina tecnológica reinando no céu estão expostos ao risco. São os corpos racializados de homens e mulheres quenianas que vivem um anseio ontológico pela própria existência. Esta exposição ao risco, modulada por Powell desde Londres, aparece em diversos momentos. É o caso, por exemplo, do agente de inteligência queniano Farah. Ele não mede esforços para alcançar os objetivos da coalização internacional. Lembremos das cenas finais em que Farah pede para o pequeno Ali comprar pães na tentativa de fazer Alia sair logo do raio de ação do *Hellfire*. O agente oferece dinheiro em troca, mesmo sabendo do risco.



Figura 51: “Faça-me um favor que te dou dinheiro”. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

Fosse um agente ocidental como James Bond ou Jack Bauer, a cena teria o curso normal de um homem branco salvando uma menina africana. Parece que nunca vamos nos livrar do velho mantra enunciado por Spivak (1988, p. 297): “homens brancos salvando mulheres pardas de homens pardos”. O gênero, por fim, também está pessimamente articulado no roteiro do filme. Segundo Rajah (2017, p. 262), o filme de Gavin Hood apresenta traços misóginos, pois enquadra as mulheres no poder como “emblemas de uma desejável igualdade de gênero, ao mesmo tempo que sugere que o poder desumaniza as mulheres”.

Mesmo que as mulheres tenham protagonismo em *Eye in the Sky*, vale ressaltar que apenas aquelas que decidem o futuro do Quênia no eixo eurocêntrico aparecem empoderadas e expressando seus sentimentos, sejam eles de racionalidade e frieza, como na coronel Powell ou de piedade, como em Angela Northman, Subsecretária Parlamentar responsável pela África. Há, também, uma fronteira representacional entre as mulheres ocidentais e africanas. As primeiras são parte do objetivo de “enquadrar o militarismo para atrair os telespectadores historicamente mais resistentes aos militares: as mulheres” (Vavrus, 2013, p. 92), enquanto Alia, sua mãe e a agente de inteligência queniana Damisi são corpos racializados cuja segurança está nas mãos dos militares ocidentais.

Nas palavras de Zine (2016, p. 21), o contexto pós-11/9 “revitalizou os tropos orientalistas e as representações de mulheres atrasadas, oprimidas e politicamente imaturas que necessitam de libertação e resgate por meio de intervenções imperialistas”. Portanto, *Eye in the Sky* peca em não tratar (mesmo que

de forma breve), aspectos como a militarização cosmopolita do Quênia e a interseccionalidade de violências envolvendo raça, gênero, classe e religião. Em síntese, tratamos de um filme que busca manter aquilo que Franz Fanon (1968, p. 28) definiu como “formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida”.

6.2.3

Buzz, Buzz, Buzz: o zumbido da morte

*Os surdos não conseguem ouvir nada disso.
E então eles não têm medo.*

- Sharpuddin¹⁰⁴

O último ponto que eu gostaria de abordar diz respeito ao som da guerra. Há um silêncio incômodo em *Eye in the Sky*, talvez enganoso! É preciso atentar, afinal “A guerra também é uma experiência sonora” (Hast, 2018, p. 3). As cenas em que Watts e Gershon observam Alia, transcorrem em um silêncio quase absoluto, interrompido apenas por frases pontuais do jargão da USAF. As cenas que mostram Alia, seus pais ou os arredores da sua casa, têm como paisagem sonora as falas das pessoas, os barulhos dos carros, vendedores ambulantes, etc. Um ambiente acústico do cotidiano, familiar para o espectador. No Quênia, a dinâmica da vida não é atormentada por barulhos estranhos vindos do céu. Ocorre que o barulho de um *Predator* ou de um *Reaper* podem ser aterrorizantes e criam uma atmosfera de medo.

As crianças, em particular, são as vítimas mais afetadas, como relata Michael Kugelman, um alto funcionário do *think tank Wilson Center*: “Ouvi paquistaneses falarem sobre crianças nas áreas tribais que ficam histéricas quando ouvem o zumbido característico de um drone” (Ahmed, 2013, p. 83). No relatório *Living Under Drones*, pesquisadores e advogados da Universidade de Stanford e da Universidade de York, realizaram entrevistas com mais de 130 paquistaneses, dos quais a maioria era cotidianamente afetada pelos ataques de *drone*. Em um dos depoimentos, Hisham Abrar (nome fictício), que havia perdido sua sobrinha em um ataque, relatou a experiência da família:

¹⁰⁴ Citado em *A Small Corner of Hell Dispatches from Chechnya*, de Anna Politkovskaya (2003, p. 37-38).

Quando [as crianças] ouvem os drones, ficam muito assustadas e conseguem ouvi-los o tempo todo, por isso têm sempre medo de que o drone as ataque... [Por causa do barulho], estamos psicologicamente perturbados – mulheres, homens e crianças...Vinte e quatro horas, [uma] pessoa está estressada e sente dor de cabeça (Cavallaro, Sonnenberg & Knuckey, 2012, p. 86-87).

Paul Virilio (2005), nos lembra como a conquista do campo perceptual, aquele que mexe com os sentidos humanos, foi amplamente usada para dominar o inimigo na guerra. Foi o caso dos bombardeiros *Stuka* ou *Junker 87* utilizados pelo Terceiro Reich durante a II GM. Estes aviões se lançavam contra os alvos “emitindo um uivo dilacerante de sirene”. O resultado era excelente, pois os adversários no solo ficavam aterrorizados com o barulho. É dizer, as armas cumprem uma função capaz de confundir, aguçar ou paralisar os sentidos, pois “provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos de sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos” (Virilio, 2005, p. 24).

Embora cada indivíduo seja particularmente afetado pela guerra, o trauma é um fenômeno que mobiliza emoções coletivas. Emma Hutchison (2016, p. 4), refere-se ao conceito de “*affective community*”, para compreender o trauma como um fenômeno social que está além do TEPT. Em outras palavras, uma comunidade partilha compreensões emocionais de uma tragédia enquanto “As emoções sentidas em resposta ao trauma assombram vítimas e testemunhas também através da memória”. Portanto, os que não morrem nessa guerra atroz são obrigados a conviver com suas sequelas. Como deve ser perder alguém próximo e ter que passar os dias ouvindo o zumbido de uma máquina que não deixa o luto ser elaborado? Quantos pais, (como os de Alia), não dormem com o som que os lembra diariamente que seus filhos foram aniquilados por um militar-máquina?



Figura 52: Pais de Alia tentam salvá-la. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

No Waziristão, um homem que perdeu seu filho em um ataque de *drone*, revelou que em seu vilarejo as pessoas recorrem a tranquilizantes para “salvá-las do terror dos drones” (Cavallaro; Sonnenberg; Knuckey, 2012, p. 88). Outro depoimento impactante foi dado por David Rohde, jornalista estadunidense sequestrado pelo Talibã em 2008 e, após sua fuga no ano seguinte, deu importante testemunho sobre o som dos drones sobrevoando o céu do Waziristão. Assim descreveu sua experiência: “Os drones eram aterrorizantes. Do solo, é impossível determinar quem ou o que eles estão rastreando enquanto circulam acima. O zumbido de uma hélice distante é um lembrete constante da morte iminente” (Rohde, 2012). Para se referir aos *drones*, as tribos da etnia *pachtuns* do Paquistão usam várias alcunhas relacionadas ao seu zumbido: vespas, mosquitos, etc. Contudo, *bangana* é o nome mais impactante, pois na língua *pashto* significa trovão, o som que os habitantes associam ao impacto de um *Hellfire* (Walsh, 2010).

As cenas finais de *Eye in the Sky* atestam esse silêncio predominante. Quando o primeiro *Hellfire* atinge o alvo, o som do estrondo é intercalado com o silêncio dos militares e políticos assistindo à cena. Porém, quando o segundo ataque ocorre, não há som. A explosão, os destroços e os pais de Alia com ela nos braços são observados por todos (inclusive por nós espectadores), de forma silenciosa e agônica. Como Michel Chion (1999, p. 3-4), explica em *The Voice in Cinema*, o som é capaz de estruturar a imagem: “somente os criadores do som de um filme – gravador, responsável pelos efeitos sonoros, mixador, diretor – sabem que se você altera ou remove esses sons, a imagem não é mais a mesma”.

Eye in the Sky não é somente um filme sobre apagamentos, mas também sobre silenciamentos. Gavin Hood e sua equipe poupam a audiência dos gritos e do

choro dos pais de Alia ao entrarem no hospital, porque o objetivo é criar um dilema ético sobre a guerra moderna sem desumanizar o operador de *drone*, figura militar escolhida para ser salva. A máquina reinante no céu aparece pela última vez, quando Alia está morta no hospital. É um sobrevoo de despedida, que passa diante dos nossos olhos sem nenhum barulho aterrorizante.

6.3

***Eye in the Sky* e a escopofilia¹⁰⁵ militar**

E, como o truque de Deus, este olho fode o mundo para fazer tecno-monstros.

- Donna Haraway¹⁰⁶

Os militares sentem prazer e segurança quando, por meio do olhar, dominam um objeto à distância. Escopofilia militar é esse desejo de ver, com a capacidade do próprio olho ou com as próteses maquímicas de visão - telescópios, binóculos, periscópios, miras, câmeras de reconhecimento aéreo, óculos de visão noturna, câmeras de reconhecimento facial - um objeto incapaz de retribuir o olhar devido à redução de seu poder enquanto observado. Subjugar pelo olhar é uma função histórica da guerra. Galileu Galilei, antes de ser reconhecido pelo seu brilhantismo astronômico, percebeu primeiro que seu telescópio poderia mirar o inimigo ao longe tão bem quanto observava os movimentos lunares. Em carta de 1609 ao Doge de Veneza, o florentino escreveu:

¹⁰⁵ As primeiras discussões sobre escopofilia, sabemos, encontram-se na psicanálise com Freud e Lacan. O pai da psicanálise trata a pulsão escópica como o prazer em olhar. Freud (2006a, p. 98-99) diz que o caminho visual é comumente o local de despertar da excitação libidinosa: “Como se dá com tanta frequência, o olhar substitui o tocar”. Em outro momento, Freud (2006b, p. 148), acrescenta: “A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual”. Freud, portanto, liga a escopofilia a uma pulsão sexual, na qual há o prazer em ver (voyeurismo) e o prazer em ser visto (narcisismo). A escopofilia está em Lacan, especialmente, no Estádio do Espelho, quando a criança inicia a estruturação da unidade corporal que formará o “Eu”, sua existência no mundo. Para o francês está vista no espelho, que consiste em ver-nos como os outros nos veem, está ligada ao estilhaçamento psíquico na unidade estável imaginada pela criança. Este momento fragmentador, destrutivo, é fundamental para a formação da identidade (Lacan, 1977). Isto posto, devo dizer que utilizo o termo escopofilia em estrita conexão com o mundo biocultural dos militares. Entendo que a escopofilia militar está na base da ideia de *Total Information Awareness* presente na guerra global ao terror.

¹⁰⁶ Citado em *Simians, Cyborgs and Woman* (1991, p. 189).

Um novo dispositivo de vidros, baseado nas especulações mais recônditas da perspectiva, que torna os objetos visíveis tão próximos ao olho e os representam tão distintamente que aqueles que estão distantes, por exemplo, nove quilômetros, parecem estar ocorrendo apenas a uma milha de distância. Isso é algo de valor inestimável para todas as transações e embarques, marítimos ou terrestres, permitindo-nos no mar descobrir a uma distância muito maior do que o normal os cascos e as velas do inimigo, de forma que por duas horas ou mais é possível detectá-lo antes que ele nos detecte, e, distinguindo o número e o tipo de embarcações, julgar sua força, a fim de nos prepararmos para a captura, combate ou fuga; e também, permitindo-nos em terra observar o interior das fortalezas, alojamentos e defesas do inimigo de alguma posição elevada, mesmo que distante, ou ainda em campo aberto ver e distinguir em detalhes, com grande vantagem para nós, todos os seus movimentos e preparativos; além de muitos outros benefícios, claramente evidentes para todas as pessoas judiciosas (Galilei, 1989, p. 7-8).

É possível dizer que a própria mutação ecológica do campo de batalha impulsionou a escopofilia militar. Em *Popular Defense and Ecological Struggles*, Virilio (1990), nos fala sobre a origem do ato de guerra como um movimento espontâneo de combate corpo-a-corpo. Em tempos imemoriais, combatentes demonstravam seus reflexos, força física, agilidade e coragem em campo aberto, sem teatro de guerra, sem cenários com limites estabelecidos. A violência fazia parte das trocas sociais de pequenos grupos étnicos em um ambiente sem obstáculos ou fortificações artificiais: “eles sabiam perfeitamente bem como usar o ambiente para se esconder, mover ou escapar - *mas não para se defender*” (p. 14). A inteligência militar surge desse incômodo com a espontaneidade da guerra e seu conjunto mal definido de liberdades, riscos e incertezas. Contra o caos da natureza, os militares investiram na alteração ambiental do campo aberto, criando conceitos como teatro de guerra, que nada mais é que um ajuste ecológico, uma demarcação mais ou menos ilusória sobre a condutibilidade da guerra no tempo e no espaço.

Se os antigos parecem antes de tudo construtores de muralhas e fortificações, é porque a ambição de conduzir a guerra começa com o planejamento de seu teatro, ou seja, a criação de condições ambientais artificiais que formarão a infraestrutura, o palco onde deverá ocorrer o movimento do cenário previamente preparado por um dos adversários que pretende dominar o outro (Virilio, 1990, p. 14-15).

As criações de ambientes artificiais, tais como outeiros, muralhas e trincheiras, alteraram a geometria do teatro de guerra, causando mudanças

profundas no tempo e no espaço. Aqui, interessa-me tratar das possibilidades de travar um combate às escondidas. A infraestrutura criada possibilitou o deslocamento dos corpos do terreno aberto. Logo, o inimigo aprendeu a proteger o próprio corpo utilizando estrategicamente a arquitetura. A guerra impôs, nesse sentido, uma necessidade premente: desenvolver as próteses maquínicas de visão para revelar, perseguir e destruir os corpos humanos, objetos e estruturas no teatro de guerra. Como observou John Pettegrew (2015, p. 8), é “a transformação de ver como modo primário de percepção humana para ver como alvo militar”. O olho, ajustado proteticamente aos instrumentos de aumento artificial da visão, está na base do sonho panóptico dos militares de controlar o campo visual, vertical e virtual, cumprindo o desejo de ver sem ser visto, ver mais e ver melhor, vigiar sem ser rastreado e matar à distância.

Eye in the Sky corrobora essa evolução ao explorar os atuais limites dessa lógica. No filme, a estrutura na qual se escondem os terroristas do Al-Shabaab é facilmente transposta por tecnologias que sequer estão em operação. O beija-flor e o besouro que aparecem equipados com micro câmeras são versões contemporâneas de antigos projetos envolvendo a aerodinâmica de voo de espécies robóticas. A primeira tentativa ocorreu na I GM. Os militares alemães tentaram levar para o campo de batalha as ideias de um entusiasta da fotografia chamado Julius Neubronner, pioneiro na utilização de câmeras com temporizadores amarradas ao corpo de pombos. Embora o objetivo de Neubronner fosse estudar o comportamento das abelhas a partir das tomadas aéreas, os alemães viram na técnica a possibilidade de captar fotos das posições inimigas. Contudo, esbarraram na impossibilidade de saber o local exato das fotografias no espaço-tempo.



Figura 53: Neubronner e os pombos com câmeras.
Fonte: Domínio público / Deutsches Museum (2021).

Na década de 1970, a CIA deu início a um projeto que buscava desenvolver um veículo aéreo não tripulado em miniatura, denominado *insectohtopter*. A tecnologia tinha como objetivo utilizar o design dinâmico de voo dos insetos para superar os problemas que haviam sido identificados no projeto alemão na I GM. Contudo, uma série de limitações surgiram, incluindo a necessidade de um aporte financeiro muito elevado. Logo, o *insectohtopter* não resultou em um produto final e seu protótipos nunca foi utilizado em missões de campo como revelaram documentos desclassificados da agência (CIA, 2019).

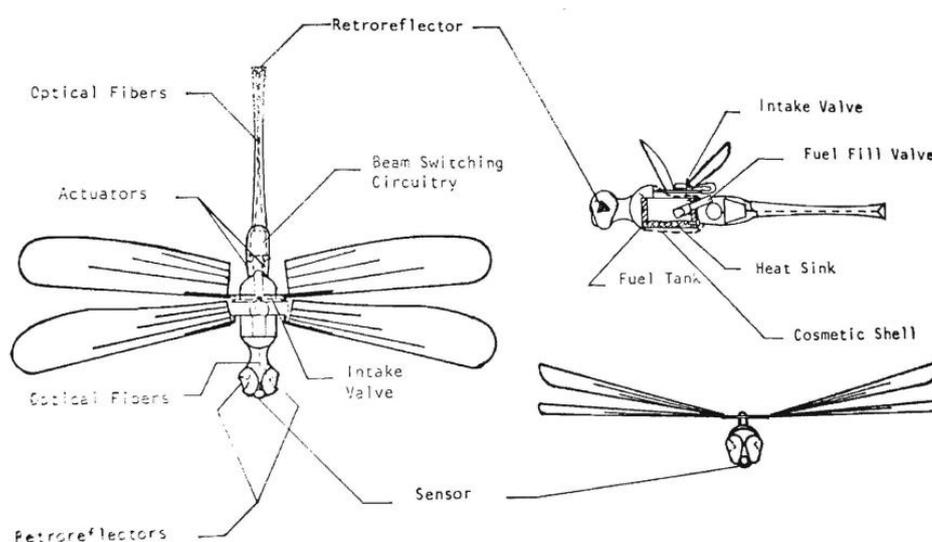


Figura 54: Design do *insectohtopter*.
Fonte: Central Intelligence Agency (CIA, 2019).

Pássaros, libélulas, besouros e toda sorte de artrópodes e animais são parte da engenharia biocultural da guerra para romper limites no campo da inteligência militar, bem como lidar com ameaças bioterroristas. *Eye in the Sky* enquadra visualmente as tentativas das últimas décadas de produzir o que Jeffrey Lockwood (2009, p. 287), chama de “híbridos inseto-máquina” ou “*vivi-systems*”, nome oficial utilizado pelos cientistas e engenheiros da DARPA. Por meio do Programa de Sistemas Biológicos e Biomiméticos Controlados, o objetivo desses profissionais é mimetizar as capacidades sensoriais, locomotoras, energéticas de insetos e fazê-los chegar a realizar tarefas que humanos têm dificuldade ou estão impossibilitados. No campo da espionagem e da vigilância, isto fica mais claro. Todas as barreiras artificiais e ambientais que os humanos criaram, tanto na arquitetura do campo de batalha, quanto no desenvolvimento das cidades, são obstáculos a serem superados pela escopofilia militar. Curiosamente, o trecho a seguir parece ter inspirado a construção da cena em que o besouro adentra a casa dos terroristas do Al Shabaab:

O Departamento de Defesa dos EUA tem salivado com a possibilidade de construir pequenas aeronaves para reconhecimento e espionagem. Imagine um microespião do tamanho de uma mosca doméstica espiando as fortalezas inimigas, escutando conversas ou farejando estoques de armas químicas. Tais possibilidades levaram a DARPA a atrair engenheiros aeronáuticos (financiamento generoso é uma isca eficaz para acadêmicos carentes de verbas) a direcionar seus formidáveis intelectos para o desenvolvimento de “micro veículos aéreos”, ou MAVs – máquinas voadoras autoalimentadas e aerodinamicamente estáveis, com não mais que seis centímetros de comprimento (Lockwood, 2009, p. 293-94).

Na década de 1990, o Pentágono voltou a despejar dinheiro em projetos dedicados à pesquisa e desenvolvimento de MAVs. Na esteira da RAM, a DARPA colaborou intensamente com universidades e *think-tanks* para tornar operacionais espécies de microespiões voadores. Embora estas tecnologias ainda tenham severas limitações, suas funções continuam no horizonte como um elemento decisivo para a lógica de Comando, Controle, Comunicação, Computadores, Inteligência, Vigilância e Reconhecimento (C4ISR) do Pentágono. Afinal, “Os MAVs podem fornecer ao usuário uma perspectiva ‘olho de pássaro’ para consciência situacional que nunca foi encontrada antes” (Abate & Shyy, 2012, p. 41).



Figura 55: Os olhos do beija-flor e do besouro. Fonte: *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).



Figura 56: *Nano Hummingbird*. Fonte: Domínio público.

Embora os militares apostem nos MAVs como parte do tecno-solucionismo da guerra moderna, diversos empecilhos ainda limitam sua operacionalidade. Controle, estabilidade, aerodinâmica e fonte de energia autônoma são parte dos desafios. Este último ponto é decisivo em *Eye in the Sky*, pois a partir do momento em que acaba a bateria do besouro, a *kill chain* se vê pressionada a tomar uma decisão rápida, pois não tem mais como saber a que momento o Al Shabaab sairá da casa para cometer o atentado. Diversas empresas, com destaque para a *BAe System* e *AeroVironment*, em laboratórios de universidades, contam com pesquisas em andamento para superar as limitações atuais.

Um dos projetos mais avançados é o *AeroVironment's Nano Hummingbird*, ou seja, um *Nano Air Vehicles* (NAV), um projeto financiado pela DARPA que busca mimetizar um colibri voador com base em nanotecnologia (Bogue, 2015). Contudo, é de se imaginar que estes projetos não estejam mais avançados em função de que suas soluções estão quase todas disponíveis nos atuais *drones militares armados* operados pelos EUA. À parte a capacidade de manobrabilidade em espaços restritos, todas as outras funções já estão disponíveis para a USAF. Se estes MAVs ou NAVs fossem determinantes para a eliminação dos inimigos dos EUA, suponho que já estivessem voando dentro das nossas casas. Portanto, avancemos para pensar como a violência drônica foi da escopofilia militar à imagem-aniquilação. Ou seja, como transitaram do prazer de controlar com olhar ao prazer de ver para aniquilar.

6.4 Imagem-aniquilação: materialidade, agência e subjetividade

*Por que, de que maneira e como, a produção
de imagens participa da destruição dos seres
humanos?*

- Georges Didi-Huberman¹⁰⁷

O cinema é construtor de mundos. A imagem a sua principal ferramenta. Nesta seção, parto da cine-filosofia de Gilles Deleuze para criar o conceito de *imagem-aniquilação* suscitado pelo filme *Eye in the Sky*. Este movimento se dá a partir da interferência da filosofia no cinema. Para Deleuze, a filosofia cria conceitos suscitados pelas sensações - perceptos e afetos – das expressões artísticas. Fabricar um conceito, tal como farei, é um exercício atravessado pelo devir. É um movimento de negação das identidades fixas que aparecem no filme de Gavin Hood. Shapiro (2020, p.15), ao fazer este exercício diante dos filmes Lars Von Trier, ressalta: “Quero insistir, é um conjunto instável de acontecimentos históricos que a teoria pretende revelar, em vez de ser um locus de enunciação plenamente formado a partir do qual a teoria começa”.

¹⁰⁷ Citado em Didi-Huberman (2015, p. 28).

Desde o século passado, teóricos do campo cultural, como Aby Warburg, Theodoro Adorno, Harun Farocki e Georges Didi-Huberman, vêm tentando compreender a operacionalidade da imagem enquanto matéria que participa da destruição de seres humanos. Gostaria de acrescentar dizendo que, chegamos a um ponto da história em que a imagem não só participa da destruição de seres humanos, mas da destruição de toda uma ecologia de vida na terra. Estou falando da imagem drônica. Com o conceito de *imagem-aniquilação* quero ilustrar o movimento que transita da representação à aniquilação. *Eye in the Sky* atribui à imagem, uma função representacional da guerra. Ela aparece nas telas dos operadores e sensores de *drones* como o quadro visual que permite a tomada de decisão. Contudo, a realidade das operações militares sugere que, cada vez mais, as imagens adquirem força letal, derretendo a fronteira entre ver e aniquilar. É o que apontam teóricos dedicados a compreender as transformações sociotécnicas do campo de batalha.

Esta fatalidade imanente à imagem na guerra contemporânea tem sido objeto de escrutínio de vários pensadores. Paul Virilio foi um dos primeiros a chamar a atenção para este fato a partir do momento que a câmera foi acoplada ao avião e o discurso sobre armas de precisão ganhou força no meio militar. Virilio (2005, p. 19), cita W.J. Perry, ex-secretário de Defesa dos EUA: “Se eu quisesse resumir em uma frase a discussão atual sobre os mísseis de precisão e as armas de saturação, eu diria: a partir do momento em que vocês podem ver o alvo, vocês podem esperar destruí-lo”. Esta vontade de destruição por meio de novas tecnologias, foi anunciada por Perry como vanguarda da RAM. Falando ao comitê do Senado sobre Serviços Armados, em 1978, Perry afirmou que o Pentágono buscava: “ser capaz de ver todos os alvos de alto valor no campo de batalha a qualquer momento, ser capaz de atingir diretamente qualquer alvo que possamos ver, e de ser capaz de destruir qualquer alvo que possamos atingir” (Tomes, 2007, p. 67).

A capacidade de processamento digital de informações e as próteses maquínicas de visão ocasionaram uma alteração tecno-estética no campo de batalha. Tais mudanças, como mostrei no capítulo 4, ocorrem no campo visual, vertical e virtual. Em 1988, Ralph Peters, à época capitão do Exército, chamou este avanço de “A era da visibilidade fatal”:

Nesta era da visibilidade fatal, talvez não saibamos que nosso esconderijo foi detectado até que o fogo inimigo desça sobre nós. Como não podemos nos esconder com segurança, devemos cegar nossos inimigos para garantir que a nova visibilidade seja fatal para as formações adversárias e não para as nossas próprias (Peters, 1988, p. 54).

Em 1996, Michael P. Sullivan, então militar da USAF, também escreveu sobre a “visibilidade fatal”. Conforme o militar, a capacidade operacional da RAM, via novos sistemas de sensores e do gerenciamento C4I (comando, controle, comunicação, computadores e inteligência), trazia ao campo de batalha “profundidade, transparência e letalidade sem precedentes” (Sullivan, 1996, p. 2). Foi na esteira deste debate que Martin C. Libicki (1996, p. 2), anunciou a fórmula: “visibilidade é igual à morte”. Para Libicki, a RAM alterou a natureza convencional do campo de batalha a partir de um meta-sistema: “O que o Meta-Sistema faz é, na verdade, iluminar o campo de batalha convencional com pedaços de informação”. Neste sentido, cabe informar que a imagem drônica é o “pedaço de informação” que confirma a fórmula de Libicki. O autor completa dizendo que tais pedaços de informação “podem ser convertidos em soluções de disparo para *precision-guided munition*” (Libicki, 1996, p. 4).

No século XXI, este debate tem sido retomado na disciplina de Relações Internacionais para jogar luz à dinâmica das operações de *drone militares armados*. Katherine Kindervater (2016, p.2), chama de “vigilância letal”, a prática na qual “os mecanismos de vigilância e produção de conhecimento e decisões sobre a vida e a morte tornaram-se uma única e mesma coisa”. Antoine Bousquet, afirma que estas mudanças no campo de batalha são resultados de um fenômeno multifacetado envolvendo questões geopolíticas, jurídicas, estratégicas e tecnológicas. Contudo, o autor alerta, “a ascendência do olhar marcial é indiscutivelmente uma das suas facetas essenciais” (Bousquet, 2018, p. 4).

Insiro-me neste debate para oferecer o conceito de *imagem-aniquiriação*, extraído de *Eye in the Sky*, mas que está lastreado na mais pura ontologia da guerra contemporânea. Enquanto o filme de Gavin Hood captura a audiência por meio do dilema envolvendo uma criança como dano colateral, eu desloco o foco do humano para a matéria. Quero focar na função da matéria, enquanto “coisa” que é parte das práticas “performativas” e “intersubjetivas” que articulam a produção de (in)segurança (Aradau, 2010, p. 493). O que este conceito diz que ainda não foi

posto pelos autores acima mencionados? Como mostrarei, este conceito visa chamar a atenção para o poder de agência adquirido pela imagem enquanto matéria de destruição. Como nos lembra Judith Butler (2016, p. xi):

Embora reservemos algum sentido de materialidade à imagem, tendemos a dar prioridade à materialidade que pertence às armas, às bombas e aos instrumentos de guerra diretamente destrutivos, sem perceber que estes não podem funcionar sem a imagem.

Entendo *imagem-aniquilação* como um fenômeno ótico-sensorial cuja fronteira entre ver e aniquilar está em derretimento devido ao excesso de actância adquirido pela imagem enquanto matéria luminosa. A infraestrutura da violência drônica é imagem-centrada, e a imagem enquanto actante, age, reage, se adapta, decide e negocia camadas de autoridade cada vez mais espessas. Entendo a imagem-aniquilação como um fenômeno caracterizado não mais pelas velhas condições representacionais, passivas ou reflexivas, mas sim por sua potência ontológica destrutiva. Atentar a este movimento, é negar a condição passiva da matéria como simples receptáculo da ação humana.

Em uma das tantas vezes que assisti *Eye in the Sky*, dei-me conta do quanto a ação humana dos personagens estava orientada pelas coordenadas traçadas pelas tecnologias de imagem. Logo, entendi que se tratava de um filme sobre imagens, sobre telas, sobre um regime visual que interferia e tencionava a conduta dos políticos e militares. Como observou Judith Butler (2010, p. xii): “É claro que as pessoas utilizam instrumentos tecnológicos, mas os instrumentos certamente também utilizam as pessoas (posicionando-as, dotando-as de perspectiva, e estabelecendo a trajetória da sua ação)”. Ao centrar a narrativa em Powell, Watts e Alia, o filme marginaliza o poder agencial da imagem, tanto no céu quanto na terra. É dizer, as imagens em *Eye in the Sky* aparecem “como servos humildes, elas vivem à margem do social, fazendo a maioria do trabalho, mas nunca podem ser representadas como tal” (Latour, 2007, p. 73).



Figura 57: Mil telas. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

Fazer este movimento de conceituação só é possível porque a imagem-aniquilação emerge de um *entre-mundos*, cujas fronteiras em derretimento já foram anunciadas amplamente durante esta tese. A violência que aqui anuncio como novo expediente da guerra, é uma violência cinematográfica. É dizer, a imagem-aniquilação é composta por camadas de matéria, agência e subjetividade que servem tanto à guerra quanto ao cinema: luz, velocidade, fenômenos óticos, aparência, afetos e múltiplas temporalidades. É por isso que Chamayou (2015, p. 26) afirma que “O drone nasceu parcialmente em Hollywood e, portanto, necessariamente, sob o signo da simulação”. Em outras palavras, a imagem-aniquilação emerge desse *entre-mundos* em que “a fronteira entre ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (Haraway, 2013, p. 149).



Figura 58: Violência cinematográfica. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

Deixe-me explorar mais profundamente essa dissolução de fronteiras que permite a passagem da representação passiva à aniquilação ativa. Dialogo, aqui, com as teóricas feministas Donna Haraway e Karen Barad que exploram conceitos como *difração* e *intra-ação*, que nos são úteis para compreender a imagem-aniquilação. Em seu *Manifesto Ciborgue*, Donna Haraway identifica a fronteira como um lugar de confusão, no qual é ilusório dizer que a natureza está fora da cultura. “As imagens que supõem uma manutenção das fronteiras entre a base e a superestrutura, o público e o privado ou o material e o ideal nunca pareceram tão frágeis” (Haraway, 2013, p. 165).

Partamos do entendimento que, a imagem-aniquilação não é a representação da guerra ou a condição de possibilidade que permite a operadores e sensores de *drone* tomarem suas decisões. Esta imagem não é apenas o reflexo da natureza da guerra, é mais que representacional, é performativa¹⁰⁸. Como argumenta Barad (2007, p. 49) “[...]o conhecimento não provém de estar à distância e representar, mas sim de um envolvimento material direto com o mundo [...] E os humanos não são os únicos envolvidos em encenações performativas”. Significa dizer que a imagem-aniquilação opera com força material “ético-onto-epistêmica” (Barad, 2007, p. 381).

Não estou falando de uma imagem que é tão-somente a ruptura do representacionismo, mas sim de uma imagem que vibra enquanto se movimenta e com isso faz uma série de corpos moverem-se também, estabelecendo padrões de diferença no mundo. Na guerra, historicamente, estar distante podia ser compreendido como estar seguro. Este não é mais o caso. O padrão de diferença imposto pela imagem-aniquilação faz erodir a associação entre distanciamento e segurança. Libicki (1996, p. 2), anunciou esse movimento como uma alteração na natureza da guerra, que passa do combate “força contra força” a um jogo de “esconde-esconde”. A imagem-aniquilação de *MQ-9 Reaper* é um brutal padrão de diferença imposto ao mundo, em especial aos países do Sul Global como Afeganistão, Paquistão, Iêmen e Somália. Esta produção de diferença pode ser

¹⁰⁸ Nesta discussão, entendo “performatividade” como uma prática não limitada a corpos humanos ou fatores puramente sociais. Sigo, portanto, o entendimento de Karen Barad (2007) e não de Judith Butler (1990, 1993). Segundo Barad, existe uma performatividade pós-humanista manifesta em práticas tecnocientíficas do mundo natural-cultural. Ou seja, se a performatividade surge precisamente para contestar o poder excessivo da linguagem em determinar o que é o real, esta não deve negligenciar ou excluir dimensões materiais de corpos não-humanos. Logo, a imagem drônica encontra seu lastro nessa performatividade pós-humanista.

compreendida a partir da passagem da *reflexão* à *difração*. Donna Haraway e Karen Barad tomam a difração como uma metáfora para mostrar que, embora ambas sejam fenômenos óticos, enquanto a reflexão é espelhamento da mesmice, a difração é construção de padrões de diferença no mundo.

Para Haraway (1992, p. 300): “A difração não produz ‘o mesmo’ em outro lugar, como fazem a reflexão e a refração. Difração é um mapeamento de interferência, não de replicação, reflexão ou reprodução”. Nesse sentido, a imagem-aniquilação transita da passividade à interferência, iluminando e desnudando coisas e corpos, queimando e desfigurando a matéria como resultado da perversidade encarnada nas próteses maquínicas de visão:

Os “olhos” disponibilizados nas ciências tecnológicas modernas destroem qualquer ideia de visão passiva; estes dispositivos protéticos mostram-nos que todos os olhos, incluindo os nossos próprios olhos orgânicos, são sistemas perceptivos ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida. Não há fotografia não mediada ou câmara escura passiva nos relatos científicos de corpos e máquinas; existem apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com uma maneira maravilhosamente detalhada, ativa e parcial de organizar os mundos (Haraway, 2013, p. 190).

Desse modo, o derretimento da fronteira entre ver e aniquilar é mais um efeito difrativo de um mundo em que “as fronteiras não se sustentam” (Barad, 2014, p. 179). O quadro filosófico e analítico estruturado por Barad (2007), utiliza metáforas óticas como difração e emaranhamento (*entanglement*), em oposição às suposições newtonianas de separabilidade. Para isto, a autora contrasta os conceitos de reflexão e difração. O espelho é a metáfora central de uma base metodológica e epistemológica longeva: o representacionismo. Nesta tradição, reside a crença de que palavras, conceitos e ideias são o reflexo ou o espelhamento preciso das coisas as quais se referem. A metáfora do espelho é invocada em diferentes disciplinas, tal como as RI. Temos, como vimos no capítulo 3, o que Roland Bleiker (2001), chama de “teorias miméticas”, variantes do realismo, liberalismo e construtivismo, cuja crença é de que suas teorias refletem com precisão a realidade da política internacional.

Por outro lado, a difração não busca ser a mimese do real. Como fenômeno ótico, ela pode ser evocada como ferramenta para pensar práticas social-naturais, bem como performativas. A difração, segundo Barad (2007, p. 88), “não diz respeito a homologias, mas atende a emaranhados materiais específicos. Se no

representacionismo existem fronteiras pré-determinadas em que um observador externo reflete com precisão aquilo que vê, na difração, sujeito e objeto não existem como entidades fixas e separadas, mas emergem por meio de uma intra-ação performativa. Logo, o realismo agencial de Barad é uma prática não-representacionista, pois busca uma compreensão performativa das práticas tecnocientíficas:

Na verdade, uma rede de difração é simplesmente um aparelho ou configuração de material que dá origem a uma superposição de ondas. Em contraste com os aparelhos refletivos, como os espelhos, que produzem imagens - mais ou menos fiéis - de objetos colocados a uma certa distância do espelho, as redes de difração são instrumentos que produzem padrões que marcam diferenças nas características relativas (isto é, amplitude e fase) de ondas individuais à medida que se combinam (Barad, 2007, p. 81).

A difração, portanto, “é um fenômeno quântico que torna explícita a queda da metafísica clássica” (Barad, 2007, p. 72). Tais padrões de difração resultam do colapso de uma série de binarismos constituintes da epistemologia ocidental. Barad inspira-se na “filosofia-física” de Niels Bohr para fazer uma outra passagem: da interação (que pressupõem objetos separados) à intra-ação. Segundo Barad, a física quântica não abalou apenas as bases da física newtoniana, mas também a epistemologia cartesiana, cujo representacionismo supunha conectar palavras, sujeito conhecedor e coisas. Para Barad (2007, p.135), não há dualismo (correspondência entre descrição e realidade, mas dinamismo performativo: “Tal como os padrões de difração que iluminam a natureza indefinida das fronteiras – exibindo sombras em regiões “claras” e pontos brilhantes em regiões “escuras” – a relação entre o cultural e o natural é uma relação de “exterioridade interior”.

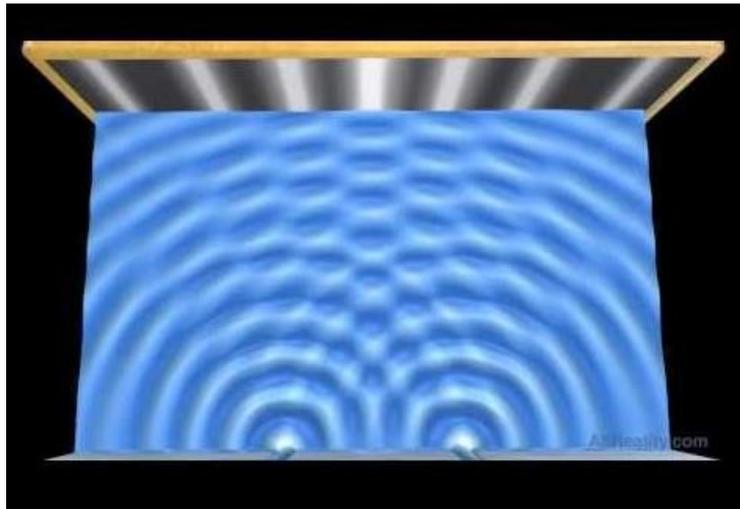


Figura 59: padrão de difração¹⁰⁹.

Desse modo, a matéria é um devir, uma prática em aberto, cujo significado é fruto de rearticulações dinâmicas. Nas palavras da autora: “A matéria é um devir intra-ativo dinâmico que nunca fica parado – uma reconfiguração contínua que excede qualquer concepção linear” (Barad, 2007, p. 170). Eis mais uma característica da imagem-aniquilação; sua violência cinematográfica é fruto da imagem em movimento que age e reage difratando (e não refletindo), as superfícies que ilumina. Portanto, um operador de *drone* e a imagem drônica refletida no ecrã performam uma “*constituição mútua de agências entrelaçadas*” (Barad, 2007, p. 33). A luz que gera a imagem em movimento é a matéria-prima tanto do cinema (de onde advém a escopofilia militar), quanto da violência drônica (violência cinematográfica no campo de batalha). A imagem-aniquilação advém da difração (agenciamento mútuo entre ambas imagens em movimento), como mostra a figura abaixo:

¹⁰⁹ Karen Barad utiliza esta imagem durante uma oficina na Cidade do Cabo em 2014. O vídeo completo do evento organizado pelo grupo *Decolonising Early Childhood project (2016-2018)*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IdMx5u0JjAU&t=388s>

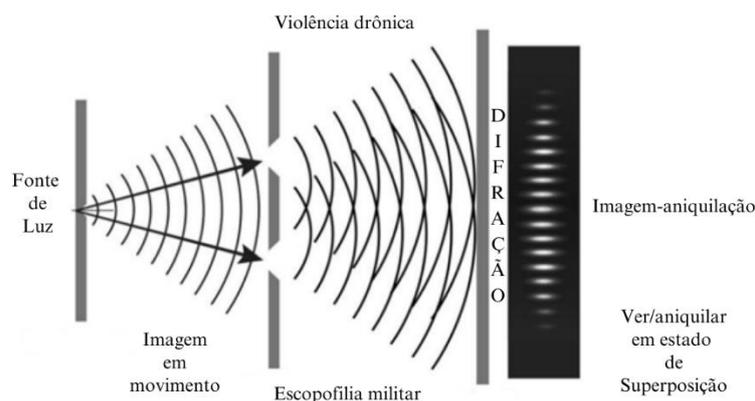


Figura 60: Imagem-aniquiração. Elaborado pelo autor.

Nesse sentido, o realismo agencial de Barad é tributário do princípio da superposição¹¹⁰. No mundo, coisas e eventos não são determinadas por limites, nem ocupam lugares fixos: “[e]ventos e coisas não ocupam posições particulares no espaço e no tempo; em vez disso, espaço, tempo e matéria são produzidos e executados iterativamente” (Barad, 2007, p. 393). Na guerra contemporânea, a imagem-aniquiração é dotada de uma agência que se reconfigura permanentemente e que difrata violentamente no mundo:

A matéria não é fixa e dada, nem é o mero resultado final de diferentes processos. A matéria é produzida e produtiva, gerada e generativa. A matéria é agente, não uma essência fixa ou propriedade das coisas. Importar é diferenciar, e quais diferenças passam a importar, importam na produção iterativa de diferentes diferenças (Barad, 2007, p. 137).

O estado de superposição tem sido um dos fenômenos mobilizados na disciplina de RI para explicar a emergência da guerra enquanto fenômeno quântico neste começo de século (Der Derian, 2013; Der Derian, 2017; Zanotti, 2018; Fierke & Mackay, 2020; McIntosh, 2020; Smith III, 2020; Der Derian & Wendt, 2022; Der Derian & Rollo, 2023). Considero que o conceito de imagem-aniquiração encontra morada nesse estado de superposição. Há uma década, Der Derian (2013), colocou a imagem no centro da discussão sobre as transformações sociotécnicas da

¹¹⁰ O princípio de superposição é central às discussões do campo da mecânica ondulatória e da teoria das ondas. Para compreendê-lo, Karen Barad (2007, p. 255), utiliza o exemplo das ondas do mar: “Por exemplo, quando duas ondas oceânicas se sobrepõem, a amplitude da onda resultante é a amplitude combinada das ondas componentes: a amplitude de uma onda é adicionada à amplitude da outra onda, e o resultado é uma onda com sua amplitude combinada. A onda resultante é considerada uma combinação linear ou uma superposição das ondas componentes. Assim como as ondas de água, as funções de onda de Schrödinger também podem ser somadas para formar superposições”. O princípio de superposição pode ser visualizado nas figuras 59 e 60.

guerra. Ele falou de uma violência superposicional em que, as imagens em múltiplos ecrãs, aparecem e desaparecem em ritmo acelerado “quantizando” (*quantized*) a guerra. Em outras palavras, uma imagem que pode estar em estado de superposição. Der Derian (2017), recorre ao experimento quântico do gato de Schrödinger para explicar esta condição.

A imagem em estado superposicional, é (in)visível, ou melhor, é visível e/ou invisível ao mesmo tempo. Nas palavras do autor, o estado de (in)visibilidade da guerra não é mais “discreto, híbrido ou metafórico, mas sim superposicional, no sentido de existir potencial e simultaneamente em ambos os estados, não muito diferente do famoso felino quântico de Schrödinger¹¹¹ que está morto e/ou vivo” (Der Derian, 2017, p.250). Da mesma forma que só descobrimos se o gato está vivo e/ou morto quando abrimos a caixa, a superposição de (in)visibilidade na guerra só é alterada a partir da intra-ação humano/imagem. Este humano pode ser alguém que ao tomar café pela manhã clica em um vídeo para assistir a um ataque de *drone*, ou mesmo um operador que aperta o botão para disparar um míssil.

De forma semelhante, quando clicamos na imagem de um ataque de drone, de uma decapitação terrorista ou de um atentado suicida, não estamos mais apenas observando ou testemunhando a guerra, mas nos tornamos participantes ativos (mesmo que não combatentes). Nesta nova forma de guerra, a violência de espectro total muda de fase, passando do código eletromagnético para o código cinético e para a imagem, do invisível para o visível, num piscar de olhos, literalmente, produzindo o que poderíamos chamar, à medida que o software e o hardware da guerra convergem, de um novo tipo de *warware* (Der Derian, 2017, p. 250).

Der Derian & Wendt (2022), falam sobre uma vindoura “Revolução em Assuntos Militares Quânticos”, já que há esforços em andamento, por parte do Pentágono, para dotar o sistema de inteligência, vigilância e reconhecimento (ISR) de inteligência artificial quântica. Segundo os autores: “Nas profundezas dos departamentos de defesa e sob a escuridão de programas confidenciais em agências de espionagem, provavelmente já estão circulando memorandos sobre a vindoura ‘RQMA’ ou ‘Revolução em Assuntos Militares Quânticos’” (Der Derian & Wendt, 2022, p. 6).

¹¹¹ Uma boa explicação sobre o paradoxo do gato de Schrödinger pode ser encontrada em Barad (2007, pp. 277-78).

Desse modo, tanto a intra-ação quanto a superposição, nos permitem negar supostas fronteiras e identidades fixas. Natureza, cultura, guerra, cinema, real, virtual existem (sem perder suas particularidades) em um emaranhado, ou como destacou Jane Bennett (2010, p. 3), em uma “agência de assemblages” em que as ações são distribuídas entre atores humanos e não humanos. Logo, é preciso reconhecer que a imagem-aniquilação, enquanto matéria de luz, “existe” como prática na ontologia da guerra: “Existir é habitar um meio dinâmico que vibra com questões e possibilidades que têm ressonância, primeiramente, para o corpo” (Coole, 2007, p. 106).

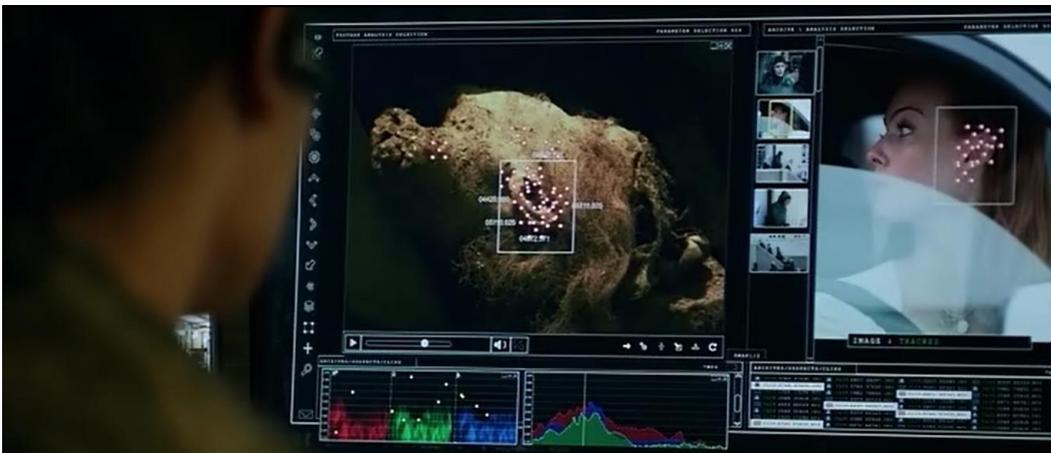


Figura 61: Reconhecimento de um corpo. *Eye in the Sky* (dir. Gavin Hood, 2015).

A ontologia destrutiva da imagem-aniquilação sugere que, tudo aquilo que está enquadrado, está potencialmente morto! Uma pessoa, um objeto, parte da ecologia do terreno, um modo de vida de uma comunidade política. Ao iluminar as coisas e os objetos, a imagem-aniquilação queima e desfigura a matéria, desmembra os corpos. A imagem-aniquilação vibra enquanto actante material-semiótico, como “eixo ativo e gerador de significado do aparato de produção [e destruição] corporal” (Haraway, 2001, p. 200). Seu excesso de actância advém de um emaranhado em que operadores, sensores, telas, imagens, vida, morte, céu e terra, não existem mais enquanto entidades fixas, posicionais ou isoladas no espaço-tempo da guerra. Trata-se de um mundo de ontologia plana, de radical intra-ação, de agenciamentos sociotécnicos em que, tanto o *drone* pode ser “insuportavelmente humano” (Shaw & Akhter, 2012, p. 13), quanto um militar pode ser friamente maquínico.

Portanto, a imagem-aniquilação coloca a imagem, enquanto matéria luminosa, no centro das transformações ontológicas da guerra contemporânea. Der Derian (2013, p. 574), defendeu que essa transformação é a passagem da guerra clássica e roteirizada (War 1.0), para uma guerra baseada e imagem (War 2.0), e finalmente, desta para uma guerra quantizada, “indeterminada e probabilística [...] que desafia fixação de palavras, números e imagens”. Com o conceito de imagem-aniquilação, defendo que a guerra 2.0, que chamei de escopofilia militar, é inseparável da face quântica e sua violência superposicional. Na imagem-aniquilação, a luz das imagens nos ecrãs militares, é a condição de possibilidade para a aniquilação dos corpos e da ecologia do terreno.

7

Conclusão

Pensar a imagem. Este foi o objetivo mais amplo desta tese. Pensei a imagem a partir de suas múltiplas potências. Desde o seu simbolismo representacional, faceta amplamente estudada no mais diversos campos disciplinares, até sua força ontológica, de onde tem emergido debates recentes focados no poder de agência material da imagem no mundo. Este trabalho cobriu este arco a partir da relação entre Washington e Hollywood, abordando os acordos, as intrigas, as perseguições, bem como os momentos de colaboração mútua entre as “capitais gêmeas do império americano e sedes da economia política internacional” (Rogin, 1998, p. 09).

A escolha de ambos os polos de poder se deve ao fato de que a imagem é uma matéria-prima elementar, tanto para o cinema, quanto para a guerra. Embora a relação entre o cinema e a guerra remonte ao começo do século XX (Virilio, 2005), não se pode negar que este emaranhado sofra atualizações constantes. Entendo que a aproximação entre a indústria cinematográfica e a geopolítica se confundem ao ponto de impedir a identificação de posições fixas que atestem que Washington e Hollywood cumpram funções diferentes. Em outras palavras, defendo que, tanto a geopolítica é cinemática, quanto o cinema é uma arte marcial.

Para avançar uma compreensão sobre como esta relação se manifesta no começo do século XXI, escolhi o *drone armado militar* como objeto que nasce, como argumento, do casamento entre Washington e Hollywood. O *drone* é uma arma imagem-centrada, produtora de uma violência cinemática. Sua violência é cinemática e, por isto, abro este trabalho convocando leitoras e leitores a “abrirem os olhos à violência contida nas imagens”. No começo do século passado, como mostro no capítulo 3, o Futurismo italiano revelava sua violência ao mundo a partir de manifestos e imagens. A *Aeropintura*, mostrava a ilusão de Marinetti e seus seguidores, com a máquina voadora que subjugava o tempo e o espaço. Portanto, a vanguarda mais violenta da Europa destilava sua violência por meio de formas representacionais.

Um século depois, a relação entre uma máquina voadora no céu e a imagem, mudou completamente (e para pior). A imagem, como sintoma dos rearranjos sociotécnicos da guerra, vem adquirindo camadas cada vez mais espessas de

agência. Como se chegou a esta premissa? A resposta vem na esteira de um exercício de inovação analítica (onto-epistêmo-metodológica), aberto por esta tese. Foi a partir da combinação entre fontes primárias, literatura especializada e imagem cinematográfica, que se levantou a premissa de que a imagem, na guerra, adquiriu um “excesso de actancia”. É dizer, além de o cinema ter sido parte fundamental na epistemologia deste trabalho, também foi central para a criação imaginativa de estratégia analítica. Nesse sentido, foi a partir do filme *Eye in the Sky* (2015), do diretor Gavin Hood, que se extraiu o argumento central desta tese.

O filme, amplamente aclamado pela crítica, como mostro no capítulo 2, foi fundamental para criação do conceito de imagem-aniquilação. A escolha por elaborar um conceito se deve ao fato de que, no Sul Global, enterramos nossa criatividade em detrimento da circulação e legitimidade da teorização política proveniente do Ocidente, do chamado “Norte Global” eurocêntrico. Ou seja, devemos parar de “aceitar” os conceitos que nos são “dados” para somente “limpá-los e fazê-los reluzir”; devemos “criá-los e persuadir as pessoas a “utilizá-los” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 12). Deste incômodo surge a ideia de combinar a perspectiva filosófica de Gilles Deleuze com o convite de “pensar e escrever cinematicamente” de Michael Shapiro (2020, p. 1). O primeiro entende a filosofia como a criação de conceitos (Deleuze & Guattari, 1992), já o segundo nos provoca a extrair teoria política da potência ontológica da imagem em movimento do cinema. Foi este o caminho trilhado para a fabricação de imagem-aniquilação.

Com este conceito, quero dizer que as funções de ver e aniquilar, mais que se confundirem, estão em estado de superposição. De forma transdisciplinar, busquei no trabalho de Donna Haraway (1992) e Karen Barad (2007), a compreensão de fenômenos ópticos como reflexão e difração. Ambas as teóricas defendem que a imagem não é apenas o reflexo da realidade, mas uma intrusão no real. Ou seja, a imagem participa ativamente da (des)construção do mundo.

Desse modo, a imagem drônica não é apenas a representação daquilo que está enquadrado no terreno. Esta imagem é performativa e conduz a um estado de violência superposicional em que tudo aquilo que é visto está potencialmente aniquilado. Em outras palavras, ao enquadrar corpos e objetos no terreno, cria-se um estado de violência superposicional em que se está vivo, mas virtualmente morto. Esta argumentação, que bebe, ao mesmo tempo, na estética, no novo materialismo, bem como na recente compreensão da violência quântica por parte

das RI (Der Derian & Wendt, 2022), deve passar por um amplo escrutínio coletivo, a fim de compreender suas potencialidades e fraquezas. Logo, esta tese contribui para abrir discussões que levem em conta a condição material da imagem para além de sua histórica função representacional.

Além disso, compreendo que esta tese abre caminho para novas pesquisas sobre a imagem nas RI, mais especificamente em áreas envolvendo guerra e novas tecnologias. A imagem, por exemplo, é central para compreender o papel da Inteligência Artificial (IA) nos conflitos em curso. Tanto a imagem quanto a IA podem ser observados como elementos que adquirem autonomia excessiva na guerra. Tal poder de agência pode ser compreendido como um possível rompimento da imagem ou da arma como uma extensão do corpo humano.

Por fim, espera-se que a tese tenha contribuído para mostrar o quanto as fronteiras são problemáticas para compreender questões delicadas como a guerra. A imagem-aniquilação nos provoca a pensar uma guerra em que não há posições fixas, mas superpostas. Ou seja, os rearranjos sociotécnicos da guerra nos mostram quão frágil são as dicotomias que separam natureza e cultura, cinema e guerra, humano e não-humano, visível e invisível. A guerra tornou-se um fenômeno em que todos os atores e objetos agem e reagem mutuamente em um processo constante de devir. Este fato, devemos atentar, impede as respostas simples, as conclusões fechadas e as narrativas prontas.

Referências bibliográficas

ABATE, Gregg; SHYY, Wei. Bio-Inspiration of Morphing for Micro Air Vehicles. In: Valasek, John (Ed.). **Morphing Aerospace Vehicles and Structures**. John Wiley & Sons, p. 41-53, 2012.

ABRAHAM, Raphael. Eye in the Sky — film review: 'Tension and moral uncertainty'. **Financial Times**, 2016. Acessado em: [https://www.ft.com/content/6d6ab56c-022b-11e6-99cb-83242733f755]. Disponível em: 12 jul. 2023.

ABRAHAMIAN, Ervand. The US media, Huntington and September 11. **Third World Quarterly**, v. 24, n. 3, p. 529-544, 2003.

ACKERMAN, Spencer. How the CIA Became 'One Hell of a Killing Machine'. **Wired**, 2011. Disponível em: [https://www.wired.com/2011/09/cia-killing-machine/]. Acessado em 11 set. 2021.

ADELMAN, Rebecca A. Security Glitches: The Failure of the Universal Camouflage Pattern and the Fantasy of "Identity Intelligence". **Science, Technology, & Human Values**, v. 43, n. 3, p. 431-463, 2018.

ADEY, Peter; WHITEHEAD, Mark; WILLIAMS, Alison. **From Above**. London: Hurst, 2013.

ADLER, Elena. Screen: 'Green Berets' as Viewed by John Wayne: War Movie Arrives at the Warner Theater. **The New York Times**, 1968. Disponível em: [https://www.nytimes.com/1968/06/20/archives/screen-green-berets-as-viewed-by-john-waynewar-movie-arrives-at-the.html]. Acessado em: 30 ago. 2022.

AL-BULUSHI, Samar. #SomeoneTellCNN: Cosmopolitan militarism in the East African warscape. **Cultural Dynamics**, v. 31, n. 4, p. 323-349, 2019.

AHMED, Akbar. **The Thistle and the Drone: How America's War on Terror became a Global War on Tribal Islam**. Rowman & Littlefield, 2013.

ALFORD, Matthew; SECKER, Tom. **National Security Cinema: The Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

ALLEN, Gregory. Project Maven brings AI to the fight against ISIS. **Bulletin of the Atomic Scientists**, 2017. Acessado em: [https://thebulletin.org/2017/12/project-maven-brings-ai-to-the-fight-against-isis/]. Disponível em: 01 mar. 2023.

ALTER, Jonathan. **The defining moment: FDR's hundred days and the triumph of hope**. Simon and Schuster, 2006.

AMOOORE, Louise. Vigilant visualities: The watchful politics of the war on terror. **Security Dialogue**, v. 38, n. 2, p. 215-232, 2007.

AMOORE, Louise; HALL, Alexandra. The clown at the gates of the camp: Sovereignty, resistance and the figure of the fool. **Security Dialogue**, v. 44, n. 2, p. 93-110, 2013.

ANDERSON, Amanda. **Bleak Liberalism**. University of Chicago Press, 2016.

ANDERSON, Amanda. **Character and ideology: The case of Cold War liberalism**. *New Literary History*, v. 42, n. 2, p. 209-229, 2011

ARADAU, Claudia. Security that matters: Critical infrastructure and objects of protection. **Security Dialogue**, v. 41, n. 5, p. 491-514, 2010.

ARADAU, Claudia; Huysmans, Jef. Critical methods in International Relations: The politics of techniques, devices and acts. **European Journal of International Relations**, v. 20, n. 3, p. 596-619, 2014.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução: José Rubens Siqueira, 1999.

ARMITAGE, John (Ed.). **Virilio Dictionary**. Edinburgh University Press, 2013.

ARNOLD, Hap. H. **Global Mission (Blue Ridge Summit, PennTab Books Inc, 1989**.

ARON, Raymond. **The Opium of the Intellectuals**. New Brunswick. 2011.

ARTZ, Frederick, B. **Reaction and Revolution, 1814-1832**. New York: Harper & Brothers, 1934.

ASHLEY, Richard K.; WALKER, R.B.J. Introduction: Speaking the language of exile: Dissident thought in international studies. **International Studies Quarterly**, v. 34, n. 3, p. 259-268, 1990.

BACHMANN, Jan; BELL, Collen; HOLMQVIST, Caroline (Eds.). **War, Police and Assemblages of Intervention**. Routledge, 2014.

BACHMANN, Jan; HÖNKE, Jana. 'Peace and security' as counterterrorism? The political effects of liberal interventions in Kenya. **African Affairs**, v. 109, n. 434, p. 97-114, 2010.

BAELE, Stephane J.; BETTIZA, Gregorio. 'Turning' everywhere in IR: on the sociological underpinnings of the field's proliferating turns. **International Theory**, p. 1-27, 2020.

BAIN, William. Continuity and change in international relations 1919–2019. **International Relations**, v. 33, n. 2, p. 132-141, 2019.

BAKER, Catherine. 'A Different Kind of Power'? identification, stardom and embodiments of the military in Wonder Woman. **Critical Studies on Security**, v. 6, n. 3, p. 359-365, 2018.

BAKER, Catherine. **Sounds of the borderland: Popular music, war and nationalism in Croatia since 1991**. Routledge, 2016.

BALAKIAN, Sophia. "Money Is Your Government": Refugees, Mobility, and Unstable Documents in Kenya's Operation Usalama Watch. **African Studies Review**, v. 59, n. 2, p. 87-111, 2016.

BALDWIN, Hanson. The "drone": Portent of push-button war; Recent operations point to the pilotless plane as a formidable weapon in war's new armory. **The New York Times**, 1946. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/1946/08/25/archives/the-drone-portent-of-pushbutton-war-recent-operations-point-to-the.html>]. Acessado em: 25 ago 2021.

BANDURA, Albert. **Moral Disengagement: How People do Harm and Live with Themselves**. New York: Worth Publishers, 2016.

BARKAWI, Tarak; LAFFEY, Mark. The Postcolonial Moment in Security Studies. **Review of International Studies**, p. 329-352, 2006.

BANERJEE, Jasodhara. I took the picture that changed the war: Nick Ut. **Forbes India**, 2018. Disponível em: [<https://www.forbesindia.com/article/recliner/i-took-the-picture-that-changed-the-war-nick-ut/51441/1>]. Acessado em: 31 ago. 2022.

BARABANTSEVA, Elena; LAWRENCE, Andy. Encountering Vulnerabilities through 'Filmmaking for Fieldwork'. **Millennium**, v. 43, n. 3, p. 911-930, 2015.

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. Duke University Press, 2007.

BARAD, Karen. Diffracting Diffraction: Cutting Together-apart. **Parallax**, 20 (3), 168-187. 2014.

BARNETT, Thomas PM. **The Pentagon's new map: War and peace in the twenty-first century**. Penguin, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **The Illusion of the End**. Translator: Chris Turner. Polity Press, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **The Gulf War did not take place**. Indiana University Press, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **The Spirit of Terrorism**. Translator: Chris Turner. London UK: Verso, 2003.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** UBU Editora, 2018.

BEISER, Frederick C. **The romantic imperative: The concept of early German romanticism**. Harvard University Press, 2003.

BELL, Daniel. **The end of ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties: with "The resumption of history in the new century"**. Harvard University Press, 1988.

BELTING, Hans. **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**. University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Medea. **Drone warfare: Killing by remote control**. Verso Books, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Reply to Oscar AH Schmitz. Em: JENNINGS, Michael; EILAND, Howard; SMITH, Gary. **Selected Writings** v. 2, n. Part 1, p. 1927-1930, 1927. Belknap Press of Harvard University Press, pp. 16-19, 1999.

BENJAMIN, Walter. The Destructive Character. JENNINGS, Michael; EILAND, Howard; SMITH, Gary. **Selected Writings** v. 2, n. Part 2, p. 1931-1934, 1927. Belknap Press of Harvard University Press, pp. 541-542, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk. 2012.

BENNETT, Jane. **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. Duke University Press, 2010.

BENNETT, M. Todd. **One World, Big screen: Hollywood, the Allies, and World War II**. Univ of North Carolina Press, 2012.

BERARDI, Franco. The image dispositive. **Cultural Studies Review**, v. 11, n. 2, p. 64-68, 2005.

BERARDI, Franco. **After the future**. AK press, 2011.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Companhia das Letras, 2013.

BERGHAUS, Günter. **Critical Writings**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação Corpo Espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERLIN, Isaiah. **Liberty, Incorporating Four Essays on Liberty**. (Ed.) Henry Hardy, New York, 2002.

BERLIN, Isaiah. **The roots of romanticism**. Princeton University Press, 1999.

BESCHLOSS, Michael. **Mayday: Eisenhower, Khrushchev, and the U-2 Affair**. Harper & Row, 1986.

BIEGON, Japhet; SONGA, Andrew. Kenya: The impact of counter-terrorism measures on police reform. Em: ALEMIKA, E. E., RUTEERE, M; HOWELL, S. (Eds.). **Policing Reform in Africa: Moving Towards a Rights-Based**

Approach in a Climate of Terrorism, Insurgency and Serious Violent Crime. APCOF, pp. 197-220, 2018.

BIGO, Didier. (In) segurança globalizada: o campo e o ban-opticon. In: Amaral, Augusto Jobim; Pereira, Henrique. M.K; Cabellero, Francisco. S; Sabariego, Jesús. **A cidade como máquina biopolítica.** Tirant lo Blanch, 2022. p. 116-155.

BIGO, Didier; WALKER, Rob BJ. Political Sociology and the Problem of the International. **Millennium**, v. 35, n. 3, p. 725-739, 2007.

BILBAO, Horacio. "Enemigo invisible": Moral del dron. **Clarín**, 2016. Acessado em: [https://www.clarin.com/cine/enemigo-invisible-moral-dron_0_4k2kQwneW.html]. Disponível em: 11 jul. 2023.

BIRDWELL, Michael. Technical fairy first class? Is this any way to Run an Army? Private Snafu and World War II. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 25, n. 2, p. 203-212, 2005.

BLANEY, David L.; Inayatullah, Naeem. The Westphalian Deferral. **International Studies Review**, v. 2, n. 2, p. 29-64, 2000.

BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political theory. **Millennium**, v. 30, n. 3, p. 509-533, 2001.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics.** Editorial Board, 2009.

BLEIKER, Roland. In search of thinking space: Reflections on the aesthetic turn in international political theory. **Millennium**, v. 45, n. 2, p. 258-264, 2017.

BLEIKER, Roland (Ed.). **Visual Global Politics.** Routledge, 2018.

BLEIKER, Roland. Writing visual global politics: in defence of a pluralist approach- a response to Gabi Schlag, "thinking and writing visual global politics". **International Journal of Politics, Culture, and Society**, v. 32, n. 1, p. 115-123, 2019.

BOGGS, Carl; POLLARD, Tom. **The Hollywood war machine: US militarism and popular culture.** Routledge, 2017.

BOGUE, Ronald. **Deleuze on Cinema.** Routledge, 2003.

BOGUE, Robert. Miniature and microrobots: a review of recent developments. **Industrial Robot: An International Journal**, v. 42, n. 2, p. 98-102, 2015.

BOOTH, Ken. International relations: The story so far. **International Relations**, v. 33, n. 2, p. 358-390, 2019.

BOOTH, Ken. What's the Point of IR? The international in the invention of humanity. Em: Dyvik, Synne L.; Selby, Jan; Wilkinson, Rorden (Ed.). **What's the point of international relations?** London: Routledge, pp. 21-33, 2017.

BOSCOV, Isabela. Decisão de Risco. **Veja**, 2016. Acessado em: https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/decisao-de-risco#google_vignette. Disponível em: 12 jul. 2023.

BOUSQUET, Antoine. **The scientific way of warfare. Order and Chaos on the Battlefields of Modernity.** New York: C Hurst & Co., 2009.

_____. Antoine. **The Eye of War: Military perception from the Telescope to the Drone.** 2018.

BOYER, Paul S. **Fallout: A Historian Reflects on America's Half-Century Encounter with Nuclear Weapons.** The Ohio State University Press, 1998.

BOYER, Paul. **By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the dawn of the Atomic Age.** New York: Pantheon Books, 1985.

BOYLE, Michael J. **The Drone Age: How Drone Technology Will Change War and Peace.** Oxford University Press, 2020.

BRADSHAW, Peter. Rambo: Last Blood review – Stallone storms Mexico in a laughable Trumpian fantasy. **The Guardian**, 2019. Disponível em: [[https://www.theguardian.com/film/2019/sep/19/rambo-last-blood-review.](https://www.theguardian.com/film/2019/sep/19/rambo-last-blood-review)] Acessado em: 02 set. 2022.

BRAUN, Liz. Movie review: Eye in the Sky is a good thriller based on reality. **National Post**, 2016. Acessado em: [<https://nationalpost.com/entertainment/movies/movie-review-eye-in-the-sky-is-a-good-thriller-based-on-reality>]. Disponível em: 11 jul. 2023.

BREDEKAMP, Horst. **Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency**, trans. E. Clegg, Berlin and Boston: Walter De Gruyter, 2018.

BRODESSER, Claude. Feds seek H'wood's help. **Variety**, 2001. Disponível em: [<https://variety.com/2001/biz/news/feds-see-h-wood-s-help-1117853841/>]. Acessado em: 01 mar. 2023.

BURCHETT, George; Shimmin, Nick. (Ed.). **Rebel Journalism: The Writings of Wilfred Burchett.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BURSTON, Jonathan. War and the Entertainment industries: new research priorities in an Era of Cyber-patriotism. In: Thussu, Daya; Freedman, Des (Ed.). **War and the Media: Reporting conflict 24/7.** Sage, p. 163-175, 2003.

BUTLER, Judith. Torture and the Ethics of Photography. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 25, n. 6, p. 951-966, 2007.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Frames of War: When is life Frievable?** Verso Books, 2016.

BUZAN, Barry; HANSEN, Lene. **A Evolução dos Estudos de Segurança Internacional.** São Paulo: UNESP, 2012.

BUZAN, Barry; LAWSON, George. **The Global Transformation: History, Modernity and the Making of International Relations**. Cambridge University Press, 2015.

BUZAN, Barry; LITTLE, Richard. Why International Relations has failed as an intellectual project and what to do about it. **Millennium**, v. 30, n. 1, p. 19-39, 2001.

BYRNES, Paul. Eye in the Sky review: Helen Mirren conniving in smart and disturbing thriller on modern warfare. **The Sydney Morning Herald**, 2016. Acessado em: [<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/eye-in-the-sky-review-helen-mirren-conniving-in-smart-and-disturbing-thriller-on-modern-warfare-20160323-gnp3n6.html>]. Disponível em: 14 jul. 2023.

CAETANO, Gabriel F. Pluralismo epistêmico nas Relações Internacionais: A emergência de novos saberes. Em: Rocha De Siqueira, Isabel e Lacerda, Ana Carolina. **Metodologia e Relações Internacionais: Debates Contemporâneos**. Editora Puc Rio, p. 103 - 117, 2021.

CALLAHAN, William A. **Sensible politics: Visualizing International Relations**. Oxford University Press, 2020.

CALLAHAN, William A. The visual turn in IR: Documentary filmmaking as a critical method. **Millennium**, v. 43, n. 3, p. 891-910, 2015.

CAMPBELL, David. Geopolitics and visibility: Sighting the Darfur conflict. **Political Geography**, v. 26, n. 4, p. 357-382, 2007.

CAMPBELL, David. Horrific blindness: Images of death in contemporary media. **Journal for Cultural Research**, v. 8, n. 1, p. 55-74, 2004.

CAMUS, Albert. Ni Victimes, ni Bourreaux. **Combat**, 1948. Acessado em: [<https://inventin.lautre.net/livres/Camus-Ni-victimes-ni-bourreaux.pdf>]. Disponível em: 10 abr. 2022.

CAMUS, Albert. **The Rebel: An Essay on Man in Revolt**. Translated by Anthony Bower. New York: Vintage, 1991.

CANNON, Lou. **President Reagan: The Role of a Lifetime**. New York: Public Affairs Edition, 2000.

CARNAGEY, Nicholas L.; Anderson, Craig A. Changes in attitudes towards war and violence after September 11, 2001. **Aggressive Behavior: Official Journal of the International Society for Research on Aggression**, v. 33, n. 2, p. 118-129, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

CARR, Edward H. **What is History?** New York: Penguin Books, 1987.

CARR, Edward H. **Vinte anos de crise: 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais**. Ed. Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2001.

CARVER, Terrell. Cinematic ontologies and viewer epistemologies: knowing international politics as moving images. **Global Society**, v. 24, n. 3, p. 421-431, 2010.

CAVALLARO, James; KNUCKEY, Sarah; SONNENBERG, Stephan. **Living Under Drones: Death, Injury, and Trauma to Civilians from US Drone practices in Pakistan**. International Human Rights and Conflict Resolution Clinic, 2012.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY (CIA). Insectothopter. **CIA**, 2019. Disponível em: [https://documents2.theblackvault.com/documents/cia/insectothopter-cia1.pdf]. Acessado em: 20 ago. 2023.

CHAMAYOU, Grégoire. **A Theory of the Drone**. New Press, 2015.

CHAMPLIN, Charles. 'Rambo's' Right-Wing Revisions. **Los Angeles Times**, 1985. Disponível em: [https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-07-14-ca-6307-story.html]. Acessado em: 01 set. 2022.

CHANDLER, David; REID, Julian. Becoming Indigenous: the 'speculative turn' in anthropology and the (re) colonisation of indigeneity. **Postcolonial Studies**, v. 23, n. 4, p. 485-504, 2020.

CHANDLER, Katherine. **Unmanning: How Humans, Machines and Media Perform Drone Warfare**. Rutgers University Press, 2020.

CHAPA, Joseph O. Remotely piloted aircraft, risk, and killing as sacrifice: the cost of remote warfare. **Journal of Military Ethics**, v. 16, n. 3-4, p. 256-271, 2017.

CHAPPELLE, W; GOODMAN, T; REARDON, L; THOMPSON, W. An analysis of post-traumatic stress symptoms in United States Air Force drone operators. **Journal of Anxiety Disorders**, v. 28, n. 5, p. 480-487, 2014.

CHAPPELLE, W; GOODMAN, T; REARDON, L; PRINCE, L. Combat and operational risk factors for post-traumatic stress disorder symptom criteria among United States air force remotely piloted aircraft "Drone" warfighters. **Journal of Anxiety Disorders**, v. 62, p. 86-93, 2019.

CHINA DAILY. Drone-driven warfare keeps viewers on edge. **China Daily**, 2016. Acessado em: [http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2016-03/10/content_23806209.htm]. Disponível em: 14 jul. 2023.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. Columbia University Press, 1999.

CHRISTIANS, Clifford G. Ethics and Politics in Qualitative Research. In: Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE Handbook of Qualitative Research**, pp. 142-171, 2018.

CHRISTIANSEN, Steen. **Drone Age Cinema**. Bloomsbury Publishing, 2016.

CHRISTOPHER, Nicholas. **Somewhere in the Night: Film Noir and the American City**. New York and London: Free Press, 1997.

CLARKE, Donald. Eye in the Sky review: Rickman and Mirren caught in the moral crosshairs of drone warfare. **The Irish Times**, 2016. Acessado em: [<https://www.irishtimes.com/culture/film/eye-in-the-sky-review-rickman-and-mirren-caught-in-the-moral-crosshairs-of-drone-warfare-1.2610496>]. Disponível em: 13 jul. 2023.

CLAUSEWITZ, Carl von. **Da Guerra**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COCKBURN, Andrew. **Kill Chain: The rise of the high-tech assassins**. Henry Holt and Company, 2015.

COHEN, William. Secretary Cohen presents a framed citation to Steven Spielberg. **U.S Department of Defense**, 2001. Disponível em: [<https://www.defense.gov/Multimedia/Photos/igphoto/2002018234/>]. Acessado em: 12 set. 2022.

COLL, Steve. The Unblinking Stare: The drone war in Pakistan. **The New Yorker**, 2014. Disponível em: [<https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/unblinking-stare>]. Acessado em: 10 set. 2021.

COLLINS, Shannon. Artful Patriotism: DOD and Dinsney. **U.S Department of Defense**, 2018. Disponível em: [<https://www.defense.gov/News/Feature-Stories/story/Article/1648430/artful-patriotism-dod-and-disney/>]. Acessado em: 15 fev. 2023.

CONLEY, Tom. Faciality. Em: Parr, Adrian (Ed.). **Deleuze Dictionary: revised edition**. Edinburgh University Press, p. 101-103, 2010.

CONNOLLY, William E. **Neuropolitics: Thinking, culture, speed**. University of Minnesota Press, 2002.

COOLE, Diana. **Merleau-Ponty and Modern Politics after anti-humanism**. Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

COOLE, Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics**. Duke University Press, 2010.

CRALI, Tullio. **Paitings**. Acessado em: [<https://www.tulliocrali.com/en/>]. Disponível em: 21 jun. 2022.

CREUTZ, Norbert. Guerre moderne, guerre d'images. **Le Temps**, 2016. Acessado em: [<https://www.letemps.ch/culture/ecrans/guerre-moderne-guerre-dimages>]. Disponível em: 13 jul. 2023.

CROWTHER, Bosley. 'The Red Menace', Dealing With Communist Party in U.S., Shown at the Mayfair. **The New York Times**, 1949. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/1949/06/27/archives/the-red-menace-dealing-with-communist-party-in-u-s-shown-at-the.html>]. Acessado em: 19 ago. 2022.

CUMMINGS, Mary L. Automation and accountability in decision support system interface design. **Journal of Technology Studies**, 32-01, 23-31, 2006.

CURRIER, Cora. Drone Warfare's Ethical Dilemmas are Focus of Film "Eye in The Sky". **The Intercept**, 2016. Acessado em: [https://theintercept.com/2016/03/19/drone-warfares-ethical-dilemmas-are-focus-of-film-eye-in-the-sky/]. Disponível em: 17 ago. 2023.

DANCHEV, Alex. Art and International Relations. **E-International Relations**. 2014. Acessado em: [https://www.e-ir.info/2014/05/20/art-and-international-relations/]. Disponível em: 30 mar. 2023.

DANCHEV, Alex; LISLE, Debbie. Introduction: Art, politics, purpose. **Review of International Studies**, v. 35, n. 4, p. 775-779, 2009.

DANIELS, Josephus. Secretary of The Navy Josephus Daniels To Thomas A. Edison. **Naval History and Heritage Command**. 1915. Disponível em: [https://www.history.navy.mil/research/publications/documentar-histories/wwi/1915/secretary-of-the-nav/_jcr_content.html]. Acessado em: 15 ago. 2021.

DASO, Dik. **Architects of American Air Supremacy; Gen Hap Arnold and Dr. Theodore von Karman**. Air University Maxwell AFB AI, 1997.

DAUPHINÉE, Elizabeth. The politics of the body in pain: Reading the ethics of imagery. **Security Dialogue**, v. 38, n. 2, p. 139-155, 2007.

DAVIES, David. *The Problem of the twentieth century*. 1930.

DAVIES, Philip John; Wells, Paul (Ed.). **American Film and Politics from Reagan to Bush Jr**. Manchester University Press, 2002.

DEBRUGE, Peter. Film biz, military unite for mutual gain. **Variety**, 2009. Acessado em: [https://variety.com/2009/digital/features/film-biz-military-unite-for-mutual-gain-1118005186/]. Disponível em: 07 mar. 2023.

DEFENSE INTELLIGENCE AGENCY. DIA's role during the Cuban Missile Crisis. **DIA**, 2014. Disponível em: [https://www.dia.mil/News/Articles/Article-View/Article/567027/dias-role-during-the-cuban-missile-crisis/]. Acessado em 28 ago. 2021.

DEIANA, Maria-Adriana. Undoing EU Security Through the Art of Failure: Cinematic Imaginations in/from the post-Yugoslav Space. **Critical Studies on Security**, p. 1-16, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche a e Filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, G. **Proust e os Signos**. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Editora Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Two Regimes of Madness**. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. New York: Semiotext (e), 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DEPARTMENT OF DEFENSE. Contracts For Aug. 31, 2018. **DoD**, 2018. Disponível em: [<https://www.defense.gov/Newsroom/Contracts/Contract/Article/1618359/>]. Acessado em: 10 set. 2021.

DER DERIAN, James. Imaging terror: Logos, Pathos and Ethos. **Third World Quarterly**, v. 26, n. 1, p. 23-37, 2005.

DER DERIAN, James. In terrorem Before and after 9/11. Em: Booth, Ken; Dunne, Tim. **Worlds in Collision: Terror and the Future of Global Order**, pp. 101–116, 2002.

DER DERIAN, James. Now we are all avatars. **Millennium**, v. 39, n. 1, p. 181-186, 2010.

DER DERIAN, James. **Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network**. Routledge, 2009.

DER DERIAN, James. From war 2.0 to Quantum War: The superpositionality of global violence. **Australian Journal of International Affairs**, v. 67, n. 5, p. 570-585, 2013.

DER DERIAN, James. War in the Twenty-First Century: Visible, Invisible, or Superpositional? Em: SIMONS, Jon; LUCAITES, John. **In/Visible war: The culture of war in twenty-first-century America**. Rutgers University Press, p. 249-264, 2017.

DER DERIAN, James; WENDT, Alexander (Ed.). **Quantum International Relations: A Human Science for World Politics**. Oxford University Press, 2022.

DER DERIAN, James; ROLLO, Stuart. Quantum Warfare. En: GRUSZCZAK, Artur; KAEMPF, Sebastian **Routledge Handbook of the Future of Warfare**. Routledge, 2023. p. 319-329.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Editora Iluminuras Ltda, 2005.

DERRIDA, Jacques. **On Grammatology**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

DICKSON, Paul. **The Electronic Battlefield**. Takoma Park: FoxAcre Press, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Editora 34, 2013.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Kkym, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 119, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cómo abrir los ojos. FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, p. 13-35, 2015.
- DIEKHAUS, Christopher. EYE IN THE SKY (2015). **Kino Zeit**, 2016. Acessado em: [<https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/eye-in-the-sky-2015>]. Disponível em: 14 jul. 2023.
- DIRECTORY OF U.S. MILITARY ROCKETS AND MISSILES. **Teledyne Ryan Q-2/KDA/xQM-34/BGM-34 Firebee**, 2009. Disponível em: [<http://www.designation-systems.net/dusrm/m-34.html>]. Acessado em: 28 ago. 2021.
- DODDS, Klaus. Hollywood and the Popular Geopolitics of the War on Terror. **Third World Quarterly**, v. 29, n. 8, p. 1621-1637, 2008.
- DOHERTY, Thomas. **Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II**. New York: Columbia University Press, 1993.
- DOHERTY, Thomas. Reflections on Hollywood's Infamous Blacklist 70 Years Later (Guest Column). **The Hollywood Reporter**, 2017. Disponível em: [<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/reflections-hollywoods-infamous-blacklist-70-years-guest-column-1060628/>]. Acessado em: 19 ago. 2022.
- DOHERTY, Thomas. **Show trial: Hollywood, HUAC, and the birth of the blacklist**. Columbia University Press, 2018.
- DYSON, Stephen Benedict. **Otherworldly Politics: The International Relations of Star Trek, Game of Thrones, and Battlestar Galactica**. JHU Press, 2015.
- EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Zahar, 1993.
- EBERT, Roger. Brilliant 'Strangelove' worth another look. **Roger Eber.com**, 2004. Disponível: [<https://www.rogerebert.com/reviews/dr-strangelove-restored-version-2004>]. Acessado em: 27 ago. 2022.
- EBERT, Roger. The Green Berets. **Roger Ebert.com**, 1968. Disponível em: [<https://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968>]. Acessado em: 30 ago. 2022.
- EDELMAN, Murray. **From art to politics: How artistic creations shape political conceptions**. University of Chicago Press, 1995.
- EDKINS, Jenny. **Face Politics**. Routledge, 2015.
- EDWARDS, Paul. **The Closed World: Computers and the politics of discourse in Cold War America**. MIT Press, 1996.

EHRHARD, Thomas. **Air Force UAV's: The Secret History**. Mitchell Inst for Airpower Studies Arlington VA, 2010.

ELKINS, Caroline. **Imperial Reckoning: The untold story of Britain's Gulag in Kenya**. Macmillan, 2005.

ELLISON, Michael. Pentagon award for Private Ryan. **The Guardian**, 1999. Disponível em: [https://www.theguardian.com/world/1999/aug/12/michaelellison]. Acessado em: 12 set. 2022.

ENEMARK, Christian. **Armed Drones and the Ethics of War: Military Virtue in a Post-Heroic Age**. Routledge, 2014.

ERICKSON, Christian W. Counter-Terror Culture: Ambiguity, Subversion, or Legitimization? **Security Dialogue**, v. 38, n. 2, p. 197-214, 2007.

ESPOSITO, Fernando. **Fascism, Aviation and Mythical Modernity**. Springer, 2015.

EUN, Yong-Soo. Calling for "IR as becoming-rhizomatic". **Global Studies Quarterly**, v. 1, n. 2, p. ksab003, 2021.

EVANS, Brad; REID, Julian. **Deleuze & Fascism: Security: War: Aesthetics**. Abingdon: Routledge, 2013.

EVANS, Joyce. **Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and Atomic Bomb**. Westview Press, 1998.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2015.

FIERKE, Karin M.; MACKAY, Nicola. To 'see' is to break an entanglement: Quantum measurement, trauma and security. **Security Dialogue**, v. 51, n. 5, p. 450-466, 2020.

FINLEY, Susan. Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics. In: Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE Handbook of Qualitative Research**, pp. 561-575, 2018.

FINN, Peter. **Rise of the drone: From Calif. garage to multibillion-dollar defense industry**. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/national/national-security/rise-of-the-drone-from-calif-garage-to-multibillion-dollar-defense-industry/2011/12/22/gIQA8UEP_story.html>. Acesso em: 11 ago. 2021.

FOREIGN POLICY. **Drones: A Photo History**. 2012. Disponível em: [https://foreignpolicy.com/slideshow/drones-a-photo-history/]. Acessado em: 15 ago. 2021.

FOUCAULT, Michael. **Em Defesa da Sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michael. **Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews**. Cornell University Press, 1977.

FREEDBERG, David. **The power of images: Studies in the history and theory of response**. University of Chicago press, 2013.

FREUD, Sigmund. **Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente (1905)**. Trad: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006a

FREUD, Sigmund. **Um Caso de histeria, Três Ensaio sobre a Sexualidade (1901-1905)**. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

FRYE, Northrop. **A study of English Romanticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

GALILEI, Galileo. **Sidereus Nuncius, or the Sidereal Messenger**. University of Chicago Press, 2016.

GALLAGHER, Tag. **John Ford: The man and his films**. Univ. of California Press, 1986.

GAMMON, Earl. Oedipal Authority and Capitalist Sovereignty: a Deleuzoguattarian Reading of IR Theory. **Journal of International Relations and Development**, v. 13, p. 354-377, 2010.

GAO. **Defense Acquisition: Advanced Concept Technology Demonstration Program Can Be Improved**. 1998. Disponível em: [<https://www.gao.gov/assets/nsiad-99-4.pdf>]. Acessado em: 08 set. 2021.

GAROIAN, Charles R. Performing the Refrain of Art's Prosthetic Pedagogy. **Qualitative Inquiry**, v. 21, n. 6, p. 487-493, 2015.

GAROIAN, Charles R. **The Prosthetic Pedagogy of Art: Embodied Research and Practice**. Suny Press, 2013.

GASS-POORE. From toys to tags and terror: Children as young as six were forced to prepare for nuclear Armageddon during the Cold War. **Daly Mail**. 2017. Disponível em: [<https://www.dailymail.co.uk/news/article-4776328/US-pupils-wore-dog-tags-ID-bodies-Cold-War.html>]. Acessado em: 11 set. 2021.

GIBBON, Jill; SYLVESTER, Christine. Thinking like an artist-researcher about war. **Millennium**, v. 45, n. 2, p. 249-257, 2017.

GIBSON, James William. **The Perfect War: Technowar in Vietnam**. Atlantic Monthly Press, 2000.

GIKANDI, Simon. **Slavery and the Culture of Taste**. Princeton University Press. 2011.

GIROUX, Henry A. **The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine**. City Lights Publishers, 2014.

GIROUX, Henry. Beyond the Spectacle of Neoliberal Misery and Violence in the Age of Terrorism. **CounterPunch**, 2014. Disponível em: [<https://www.counterpunch.org/2014/08/25/beyond-the-spectacle-of-neoliberal-misery-and-violence-in-the-age-of-terrorism/>]. Acessado em: 20 dez. 2020.

GLOVER, Jonathan. **Humanity: A Moral History of The Twentieth Century**. Yale Nota Bene 2001.

GONZÁLEZ, Roberto J. **War Virtually: The Quest to Automate Conflict, Militarize Data, and Predict the Future**. Univ of California Press, 2022.

GÖRAL, Burak. Bir Vicdan Meselesi. **Sözcü Gazetesi**, 2016. Acessado em: [<https://www.sozcu.com.tr/2016/yazarlar/burak-goral/bir-vicdan-meselesi-1173795/>]. Disponível em: 13 jul. 2023.

GORODEISKY, Keren. 19th Century Romantic Aesthetics. **Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2016.

GRAAE, Andreas. **The Cruel Drone: Imagining Drone Warfare in Art, Culture, and Politics**. Odense, Dinamarca, 2019. 219p. PhD Dissertation. The Faculty of Humanities, Syddansk Universitet.

GRAYSON, Kyle. **Cultural politics of targeted killing: On drones, counter-insurgency, and violence**. Routledge, 2016.

GREENE, Vivien (Ed.). **Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe**. Solomon R. Guggenheim Foundation, 2014.

GREGG, Robert W. **International Relations on Film**. Lynne Rienner Publishers, 1998.

GREGORY, Derek. Drone geographies. **Radical Philosophy**, n. 183, p. 7-19, 2014.

GREGORY, Derek. Matters of definition. **Geographical Imaginations**, 2015b. Disponível em: [<https://geographicalimagination.com/2015/12/14/matters-of-definition/>]. Acessado em 10 set. 2021.

GREGORY, Derek. Moving targets and violent geographies. Em: Merrill, Heather; Hoffman, Lisa. **Spaces of Danger: Culture and Power in the Everyday**, University of Georgia Press, p. 256-296, 2015a.

GREGORY, James P. **Unraveling the Myth of Sgt. Alvin York: The Other Sixteen**. Texas A&M University Press, 2023.

GROVE, Jairus Victor. **Savage ecology: War and geopolitics at the end of the world**. Duke University Press, 2019.

- GROSSMAN, Dave. **On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society**. New York: Back Bay Books, 1995.
- GUBERN, Román. **Historia del Cine: Vol. 2**. Ediciones Danae, 1971.
- GUÉNOUN, Solange; KAVANAGH, James. H. Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement. **SubStance**, 29(2), 3–24, 2000.
- GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. NAU editora, 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. São Paulo, Editora da Unesp, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Making sense in life and literature**. Univ. of Minnesota Press, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto. Editora Puc-Rio, 2010.
- HALL, Stuart. **Representations: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.
- HALLIN, Daniel C. **The Uncensored War: The media and Vietnam**. Oxford University Press, 1986.
- HAMILTON, Caitlin; SHEPHERD, Laura (Ed.). **Understanding popular culture and World Politics in the digital age**. Routledge, 2016.
- HANSEN, Lene. Theorizing the image for security studies: Visual securitization and the Muhammad cartoon crisis. **European Journal of International Relations**, v. 17, n. 1, p. 51-74, 2011.
- HANSEN, Miriam B. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. Univ. of California Press, 2012.
- HARAWAY, Donna. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. Em: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula (Ed.). **Cultural Studies**. Routledge, pp. 295-337, 1992.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial. **CadernosPagu**, v.5. Campinas: Ed. Unicamp, p. 7-41, 1995.
- HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature**. Routledge, 2013.
- HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. Editora Companhia das Letras, 2016.
- HARMAN, Sophie. **Seeing Politics: Film, Visual Method, and International Relations**. McGill-Queen's Press-MQUP, 2019.
- HASIAN, Marouf. **Drone Warfare and Lawfare in a post-heroic age**. University of Alabama Press, 2016.

HAST, Susanna. **Sounds of war: Aesthetics, emotions and Chechnya.** E-International Relations. England: Bristol. 2018.

HAWKER, Philippa. Ender's Game review: Tech kids take over in game of drones. **The Sydney Morning Herald**, 2013. Acessado em: [<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/enders-game-review-tech-kids-take-over-in-game-of-drones-20131204-2yqxf.html>]. Disponível em: 27 jul. 2023.

HAYS, Will H. Ultimatum by to Purify Movies. **The New York Times**, 1922. Acessado em: [<https://www.nytimes.com/1922/06/05/archives/ultimatum-by-hays-to-purify-movies-producers-and-distributors-join.html>]. Disponível em: 05 mai. 2022.

HECK, Axel; SCHLAG, Gabi. Securitizing images: The female body and the war in Afghanistan. **European Journal of International Relations**, v. 19, n. 4, p. 891-913, 2012.

HELLMICH, Christina; PURSE, Lisa. **Disappearing War: Interdisciplinary Perspectives on Cinema and Erasure in the Post 9/11 World.** Edinburgh University Press, 2017.

HENNEBERGER, Melinda. From Pakistan, family comes to tell of drone strike's toll. **Washington Post**, 2013. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/world/national-security/from-pakistan-family-comes-to-tell-of-drone-strikes-toll/2013/10/29/453fb990-4025-11e3-a751-f032898f2dbc_story.html]. Acessado em: 10 set. 2021.

HEREMANS, Tom. Vechten tegen de clichés. **De Standaard**, 2021. Acessado em: [https://www.standaard.be/cnt/dmf20210114_98151834]. Disponível em: 13 jul. 2023.

HERMAN, Elizabeth. The Greatest War Photographer You've Never Heard Of. **The New York Times**, 2017. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/interactive/2017/03/28/opinion/vietnam-leroy-photoessay.html>]. Acessado em: 29 ago. 2021.

HERMAN, Jan. **A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler.** New York: G. P. Putnam's Sons, 1995.

HIRSCHBERG, Michael. To Boldly Go Where No Unmanned Aircraft Has Gone Before: A Half-Century of DARPA's Contributions to Unmanned Aircraft. Em: **48th AIAA Aerospace Sciences Meeting Including the New Horizons Forum and Aerospace Exposition.** 2010.

HITLER, Adolf. **Mein Kampf.** Translated by Ralph Manheim. Houghton Mifflin Company. 1998.

HOBERTMAN, James. **Make My Day: Movie culture in the age of Reagan.** The New Press, 2019.

HOLDEN, Gerard. Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art. **Millennium**, v. 34, n. 3, p. 793-818, 2006.

HOLDEN, Stephen. Review: 'Eye in the Sky,' Drone Precision vs. Human Failings. **The New York Times**, 2016. Acessado em: [https://www.nytimes.com/2016/03/11/movies/review-eye-in-the-sky-drone-precision-vs-human-failings.html]. Disponível em: 11 jul. 2023.

HORNADAY, Ann. 'Eye in the Sky' is a 'Fail Safe' for the drone generation. **The Washington Post**, 2016. Acessado em: [https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/eye-in-the-sky-is-a-fail-safe-for-the-drone-generation/2016/03/17/16257aa6-ead1-11e5-a6f3-21ccdbc5f74e_story.html]. Disponível em: 11 jul. 2023.

HOZIĆ, Aida. **Hollywood: Space, Power and Fantasy in the American Economy**. Cornell University Press, 2001.

HUCK, Peter. Hollywood goes to war. **The Age**, 2002. Disponível em: [https://www.theage.com.au/entertainment/hollywood-goes-to-war-20020916-gdulbh.html]. Acessado em: 01 mar. 2023.

HUMAN RIGHTS WATCH. Kenya: Security Tramples Basic Rights. **Human Rights Watch**, 2014. Acessado em: [https://www.hrw.org/news/2014/12/13/kenya-security-bill-tramples-basic-rights]. Disponível em: 04 out. 2023.

HUNTINGTON, Samuel. The United States. In: Crozier, Michel; Huntington, Samuel P.; Watanuki, Joji. **The Crisis of Democracy: Report on the Governability of Democracies to the Trilateral Commission**. New York: New York University Press, 1975.

HUTCHISON, Emma. **Affective Communities in World Politics: Collective Emotions After Trauma**. Cambridge University Press, 2016.

HUTCHISON, Emma; BLEIKER, Roland. Theorizing Emotions in World Politics. **International Theory**, v. 6, n. 3, p. 491-514, 2014.

JAFFE, Greg. A decade after the 9/11 attacks, Americans live in an era of endless war. **Washington Post**, 2011. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/world/national-security/a-decade-after-the-911-attacks-americans-live-in-an-era-of-endless-war/2011/09/01/gIQARUXD2J_story.html]. Acessado em: 20 dez. 2020.

JACKSON, Robert H. **Quasi-States: Sovereignty, International Relations and The Third World**. Cambridge University Press, 1993.

JASMIN, Marcelo. Efeitos de uma intensa presença. Em: Gumbrecht, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, pp. 7-12, 2010.

JEFFORDS, Susan. **Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era**. Rutgers University Press, 1994.

JOINT TASK FORCE ONE. **Operation Crossroads: The Official Pictorial Record**. WH Wise & Company, Incorporated, 1946.

Jones, Howard. **Crucible of Power: A History of American Foreign Relations from 1945**. Rowman & Littlefield, 2008.

KAEMPF, Sebastian. 'A relationship of mutual exploitation': the evolving ties between the Pentagon, Hollywood, and the commercial gaming sector. **Social Identities**, v. 25, n. 4, p. 542-558, 2019.

KAHLER, Miles. Inventing international relations: international relations theory after 1945. In: Doyle, Michael; Ikenberry, John (eds.). **New Thinking in International Relations Theory**, Boulder, CO: Westview Press, pp. 20-53, 1997.

KALDOR, Mary. **New and Old Wars: Organized Violence in the Globalized Era**. Polity Press, 2012.

KELLEY, Kevin. Nairobi reality distorted in fiction film about drone attack on Shabaab. **The Daily Nation**, 2016. Acessado em: [https://nation.africa/kenya/news/nairobi-reality-distorted-in-fiction-film-about-drone-attack-on-shabaab-1184980#google_vignette]. Disponível em: 14 jul. 2023.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Edusc, 2001.

KELLNER, Douglas. **Herbert Marcuse: Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 1**. Routledge, 2004.

KENYATTA, Uhuru. Ulinzi Unaanza na Mimi, Ulinzi Unaanza na Wewe. **Uhuru Kenyatta TV (YouTube)**, 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2X6xFNwjaSk].

KINDERVATER, Garnet. Interference: Between Political Science and Political Philosophy. **Journal of International Relations and Development**, v. 13, p. 452-472, 2010.

KINDERVATER, Katharine Hall. The emergence of lethal surveillance: Watching and killing in the history of drone technology. **Security Dialogue**, v. 47, n. 3, p. 223-238, 2016.

KING, Gary; KEOHANE, Robert O.; VERBA, Sidney. **Designing social inquiry: Scientific inference in qualitative research**. Princeton university press, 1994.

KLEE, Paul. **The Diaries of Paul Klee, 1898-1918**. University of California Press, 1964.

KLEIN, Michael. Historical Memory, file, and the Vietnam Era. In: Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Ed.). **From Hanoi to Hollywood: the Vietnam war in American film**. Rutgers University Press, p. 19-40, 1990.

KLEIN, Uri. Not Even Helen Mirren Could Save 'Eye in the Sky' War Thriller. **Haaretz**, 2016. Acessado em: [https://www.haaretz.com/israel-news/culture/movies/2016-03-31/ty-article/.premium/not-even-helen-mirren-could-save-eye-in-the-sky/0000017f-e3dc-d7b2-a77f-e3df2ce60000]. Disponível em: 23 jul. 2023.

KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Nova York: The Free Press, 1987.

KOPPEL, Clayton R.; BLACK, Gregory D. What to show the world: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945. **The Journal of American History**, v. 64, n. 1, p. 87-105, 1977.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Jorge Zahar, 1988.

KRUSE, J. The French Revolution and the German Romanticists. Em: Bahr, E; Saine, T.P. (eds). **The Internalized Revolution: German Reactions of the French Revolution, 1789–1799**. New York: Garland Publishing, 1992.

KUUS, Merje. Cosmopolitan militarism? Spaces of NATO expansion. **Environment and Planning A**, v. 41, n. 3, p. 545-562, 2009.

LACAN, Jacques. **Écrits: A Selection**. Translated by: Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977.

LACY, Mark J. War, Cinema, and Moral Anxiety. **Alternatives**, v. 28, n. 5, p. 611-636, 2003.

LADIN, Dror. Pulling the Trigger: An Interview With the 'Eye in the Sky' Filmmaker Gavin Hood. **American Civil Liberties Union**, 2016. Disponível em: [<https://www.aclu.org/news/national-security/pulling-trigger-interview-eye-sky-filmmaker-gavin-hood>]. Acessado em: 09 set. 2023.

LAIST, Randy. **Cinema of simulation: hyperreal Hollywood in the long 1990s**. Bloomsbury Publishing USA, 2015.

LATOURETTE, Bruno. **Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory**. Oup Oxford, 2007.

LE BRETON, David. **Rostos: Ensaios de Antropologia**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2019.

LEDBETTER, James. **Unwarranted Influence Dwight D. Eisenhower and the Military Industrial-Complex**. Yale University Press, 2011.

LERNER, Preston. The First Drone Strike—in 1944. 2017. **Air & Space Magazine** Oct/Nov. 2017. Disponível em: [<https://www.airspacemag.com/military-aviation/drone-strike-180964753/>]. Acessado em: 20 ago. 2021.

LEVIDOW, Les; ROBINS, Kevin (Ed.). **Cyborg Worlds: The Military Information society**. Free Association Books, 1989.

LIBICKI, Martin C. Information and Nuclear RMAs Compared. **Strategic Forum 82**. (Washington, D.C.: Institute for National Strategic Studies, National Defense University Press, 1996. Acessado em: [<https://apps.dtic.mil/sti/tr/pdf/ADA394184.pdf>]. Disponível em: 30 set. 2023.

LIFTON, Robert; MITCHELL, Greg. **Hiroshima in America: A half century of denial**. Harper Collins, 1996.

LINDEN, Sheri. Review: Tension-filled 'Eye in the Sky' offers close-up, chilling look at moral quandaries posed by drone strikes. **Los Angeles Times**, 2016. Acessado em: [https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-eye-in-sky-review-20160311-story.html]. Disponível em: 11 jul. 2023.

Ling, Lily HM. Decolonizing the international: Towards multiple emotional worlds. **International Theory**, v. 6, n. 3, p. 579-583, 2014.

LINKLATER, Andrew. **Critical theory and world politics: citizenship, sovereignty and humanity**. Routledge, 2007.

LIPSCHUTZ, Ronnie D. **Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy**. Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

LISLE, Debbie. The surprising detritus of leisure: Encountering the late photography of war. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 29, n. 5, p. 873-890, 2011.

LISLE, Debbie; PEPPER, Andrew. The New Face of Global Hollywood: Black Hawk Down and the Politics of Meta-Sovereignty. **Cultural Politics**, v. 1, n. 2, p. 165-192, 2005.

LISLE, Debbie. The art of International Relations. Em: Edkins, Jenny (Ed.). **Routledge handbook of critical international relations**. Routledge, pp. 91-104, 2019.

LOCKWOOD, Jeffrey A. **Six-Legged Soldiers: Using Insects as Weapons of War**. Oxford University Press, 2008.

LÖFFLMANN, Georg. Hollywood, the Pentagon, and the Cinematic Production of National Security. **Critical Studies on Security**, v. 1, n. 3, p. 280-294, 2013.

LORENZ, Konrad. **Sobre la Agresión: el Pretendido Mal**. Buenos Aires: Siglo xxi, 2005.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2009.

MANIFESTO DELL'AEROPITTURA. Publicado na Gazzetta del Popolo de 22 de setembro de 1929. Acessado em: [https://web.archive.org/web/20131102004449/http://www.culturaservizi.it/vrd/files/VN1931_manifesto_aeropittura.pdf]. Disponível em: 21 jun. 2022.

MANUFACTURERS AIRCRAFT ASSOCIATION. **Aircraft Year Book For 1919**. New York, 1919.

MARINETTI, Filippo T. **La Nuova Religione-Morale della Velocità: Manifesto futurista pubblicato nel 1o numero del giornale "L'Italia futurista"(via Ricasoli, 23-Firenze)**. Direzione del Movimento futurista, 1916. Acessado em:

[<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/81.pdf>].
Disponível em: 17 jun. 2022.

MARINETTI, Filippo T. We Renounce our Symbolist Masters, the Last of All Lovers of the Moonlight.” In BERGHAUS, Günter. **Critical Writings**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

MARINETTI, Filippo. The Founding and Manifesto of Futurism. Em: Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura (eds.) **Futurism: An Anthology**. New Haven and London: Yale University Press, 2009a.

MARINETTI, Filippo. The New Religion-Morality of Speed. Em: Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura (eds.) **Futurism: An Anthology**. New Haven and London: Yale University Press, 2009b.

MARKOV, Vladimir. **Russian Futurism: A History**. Univ of California Press, 1968.

MASLOWSKI, Peter. **Armed with cameras**. New York: Free Press, 1993.

MAY, Lary. **Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry**. University of Chicago Press, 1983.

MBURU, Nene. **Bandits on the border: The Last Frontier in the Search for Somali Unity**. Trenton, N.J.; Red Sea Press . 2005.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. N-1 edições. 2020.

, Melani. **Epic Encounters: Culture, Media, and US Interests in the Middle East since 1945**. Univ of California Press, 2005.

Mcbride, Joseph. **Searching for John Ford**. Univ. Press of Mississippi, 2011.

MCENANEY, Laura. **Civil War Defense begins at Home: Militarization meets Everyday life in the fifties**. Princeton University Press, 2000.

MCINTOSH, Chris. Writing Quantum Entanglement into International Relations: Temporality, Positionality, and the Ontology of War. **Millennium**, v. 49, n. 1, p. 162-174, 2020.

MCKINNON, Garrett. **The Birth of a Drone Nation: American Unmanned Aerial Vehicles Since 1917**. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Louisiana. 2014.

MCNALLY, Karen. ‘Sinatra, Commie Playboy’: Frank Sinatra, Postwar Liberalism and Press Paranoia. **Film Studies**, v. 7, n. 1, p. 43-53, 2005.

MACNAIR, Rachel. **Perpetration-Induced Traumatic Stress: The Psychological Consequences of Killing**. United States: Praeger, 2002.

MEHTA, Aaron. Experiment over: Pentagon’s tech hub gets a vote of confidence. **DefenseNews**, 2018. Acessado em: [<https://www.defensenews.com/pentagon/2018/08/09/experiment-over->

pentagons-tech-hub-gets-a-vote-of-confidence/]. Disponível em: 01 mar. 2023.

MEIERHENRICH, Jens; SIMONS, Oliver (Ed.). **The Oxford Handbook of Carl Schmitt**. Oxford University Press, 2016.

MICHEL, Arthur, H. How Rogue Techies Armed the Predator, Almost Stopped 9/11, and Accidentally Invented Remote War. **Wired**, 2015. Disponível em: [<https://www.wired.com/2015/12/how-rogue-techies-armed-the-predator-almost-stopped-911-and-accidentally-invented-remote-war/>]. Acessado em: 13 out. 2014.

MICHEL, Arthur. Some Cautionary Notes on the New 'Knife Missile'. **Defense One**, 2019. Disponível em: [<https://www.defenseone.com/ideas/2019/05/some-cautionary-notes-new-knife-missile/156943/>]. Acessado em: 10 set. 2021.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis decolonial. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MIGNOLO, Walter; VÁSQUEZ, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial wounds/decolonial healings. **SocialText** (Retrieved December) 15. 2013. Acessado em: [https://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/]. Disponível em: 01 abril 2022.

MILBURN, Colin. **Mundo Nano: Fun and Games in the World of Digital Matter**. Duke University Press, 2015.

MILLER, Matt. Eye in the Sky Places You at the Controls of Drone Warfare. **Esquire**, 2016. Disponível em: [<https://www.esquire.com/entertainment/movies/news/a40978/eye-in-the-sky-gavin-hood-interview/>]. Acessado em: 11 set. 2023.

MILLS, Mark. P; Huber, Peter. W. How Technology Will Defeat Terrorism At home and abroad, digital wizardry will keep us safe. **City Journal**, v. 12, n. 1, p. 24-33, 2002.

MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy W. (Ed.). **Hollywood's America: twentieth-century America through film**. John Wiley & Sons, 2010.

MIRRLEES, Tanner. Transforming transformers into militainment: interrogating the DoD-Hollywood complex. **American Journal of Economics and Sociology**, v. 76, n. 2, p. 405-434, 2017.

MIRZOEFF, Nicholas. **Watching Babylon: The war in Iraq and global visual culture**. Routledge, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look: A Counter History of Visuality**. Duke University Press, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to See the World: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more**. Hachette UK, 2016.

MITCHELL, W.J.T. **Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T. Interdisciplinarity and Visual Culture. **The Art Bulletin**, v. 77, n. 4, p. 540, 1995.

MITCHELL, W.J.T. **Image science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics**. University of Chicago Press, 2015.

MÖLLER, Frank. Photographic interventions in post-9/11 security policy. **Security Dialogue**, v. 38, n. 2, p. 179-196, 2007.

MOLLOY, Seán. From the Twenty Years' Crisis to Theory of International Politics: A Rhizomatic Reading of Realism. **Journal of International Relations and Development**, v. 13, p. 378-404, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

MOROZOV, Evgeny. **Big Tech**. Ubu Editora, 2018.

MOROZOV, Evgeny. **To save everything, click here: The folly of technological solutionism**. Public Affairs, 2013.

MORRIS, Nigel. **The cinema of Steven Spielberg: Empire of light**. Columbia University Press, 2007.

MORROW, John. Romanticism and political thought in the early nineteenth century. Em: Jones, G. S.; Claeys, G. (ed.). **The Cambridge history of nineteenth-century political thought**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 39-76, 2011.

MORTENSEN, Mette. **Journalism and eyewitness images: Digital media, participation, and conflict**. Routledge, 2014.

MÜLLER, Jan. Carl Schmitt's method: Between ideology, demonology and myth. **Journal of Political Ideologies**, v. 4, n. 1, p. 61-85, 1999.

MUNN, Michael. **John Wayne: The Man behind the Myth**. Penguin, 2005.

MURRIS, Karin; Bozalek, Vivienne (Ed.). In Conversation with Karen Barad: Doings of Agential Realism. Taylor & Francis, 2022.

NAAHAR, Rohan. Eye in the Sky review: Seek out this near-perfect anti-war thriller. **Hindustan Times**, 2016. Acessado em: [<https://www.hindustantimes.com/movie-reviews/eye-in-the-sky-review-a-near-perfect-anti-war-thriller-seek-it-out/story-9PXrmYbqpgDF4ijgE5O09M.html>]. Disponível em: 14 jul. 2023.

NANDY, Ashis. **The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under colonialism**. Delhi: Oxford University Press, 1983.

NATIONAL MUSEUM OF THE US AIR FORCE. **Planes without Pilots: SAC Remotely Piloted Aircraft (RPA)**. 2015. Disponível em: [<https://www.nationalmuseum.af.mil/Visit/Museum-Exhibits/Fact->

Sheets/Display/Article/579666/planes-without-pilots-sac-remotely-piloted-aircraft-rpa/]. Acessado em: 28 ago. 2021.

NATIONAL RESEARCH COUNCIL. **Modeling and Simulation Linking Entertainment and Defense**. Washington DC: The National Academies Press, 1997.

NEWCOME, Laurence. **Unmanned Aviation: A Brief History of Unmanned Aerial Vehicles**. AIAA, 2004.

NEXON, Daniel; NEUMANN, Iver. **Harry Potter and International Relations**. Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

NIEBUHR, Reinhold. **The Irony of American History**. University of Chicago Press, 2010.

NOTHIAS, Toussaint; CHERUIYOT, David. A “hotbed” of digital empowerment? Media criticism in Kenya between playful engagement and co-option. **International Journal of Communication**, v. 13, p. 24, 2019.

OBAMA, Barack. Remarks by the President at the National Defense University. **White House**, 2013. Disponível em: [https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2013/05/23/remarks-president-national-defense-university]. Acessado em: 10 set. 2023.

OBSERVATÓRIO DE CINEMA. Crítica | Decisão de Risco. **UOL**, 2016. Acessado em: [https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/critica-decisao-de-risco]. Disponível em: 12 jul 2023.

OCAÑA, Javier. Drones de Guerra y Paz. **El País**, 2016. Acessado em: [https://elpais.com/cultura/2016/05/12/actualidad/1463061104_285660.html?rel=buscador_noticias]. Disponível em: 12 jul. 2023.

ODINGA, Raila. Stop targeting the Somalis, says Raila. **Daily Nation**, 2014. Disponível em: [https://nation.africa/kenya/news/politics/stop-targeting-the-somalis-says-raila-971748].

Odom, William. **Fixing Intelligence: For a more secure America**. Yale University Press, 2002.

OFFICE OF WAR INFORMATION E BUREAU OF MOTION PICTURES (OWI/BMP). **Government Information Manual for the Motion Picture Industry**, 1942. Acessado em: [https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi]. Disponível em 12 mai. 2022.

OFFICE OF WAR INFORMATION. **America's Youth Mobilizes ... Children's Army: Fact Sheet No. 12**, 1942. Acessado em: [http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs12.pdf]. Disponível em 12 mai. 2022.

OFFICE OF WAR INFORMATION. **Blood for Freedom! ... The Red Cross Blood Donor Service: Fact Sheet No. 9**, 1942. Acessado em: [http://bl-

libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs9.pdf].
Disponível em 12 mai. 2022.

OFFICE OF WAR INFORMATION. **Wanted -- 50,000 Nurses: Fact Sheet No. 3**, 1942. Acessado em: [<http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs3.pdf>]. Disponível em 12 mai. 2022.

OPONDO, Sam Okoth; SHAPIRO, Michael J. **Introduction: The New Violent Cartography: Geo-Analysis after the Aesthetic Turn**. In: *The New Violent Cartography*. Routledge, 2012. p. 15-26.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAVIČIĆ, Jurica. 'POGLED S NEBA' Tehno-triler s Helen Mirren otvara ozbiljna politička pitanja odnosa Sjevera i Juga. **Jutarnji list**, 2016. Acessado em: [<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/techo-triler-s-helen-mirren-otvara-ozbiljna-politicka-pitanja-odnosa-sjevera-i-juga-3732070>]. Disponível em: 13 jul. 2023.

PARKS, Lisa; KAPLAN, Caren. **Life in the age of Drone Warfare**. Durham, 2017.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEARSON, Lee. Developing the flying bomb. In: VAN WYEN, Adrian. **Naval Aviation in World War I**, p. 70-73, 1969.

PERON, Alcides Eduardo dos Reis. **American Way of War: o reordenamento sociotécnico dos conflitos contemporâneos e o uso de drones**. Tese de Doutorado em Políticas Científicas e Tecnológicas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2016.

PERON, Alcides Eduardo dos Reis; DIAS, Rafael de Brito. 'No Boots on the Ground': Reflections on the US Drone Campaign through Virtuous War and STS Theories. **Contexto Internacional**, v. 40, p. 53-71, 2018.

PERRY, John. **Sgt. York: His Life, Legend & Legacy: The Remarkable Untold Story of Sergeant Alvin C. York**. B&H Books, 1997.

PETERS, Raphael. The Age of Fatal Visibility. **Military Review**. v. 68, n. 8, p. 50-54, 1988.

PIEL, Gerard. The Treason of the Clerks. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 109, n. 5, p. 259-266, 1965.

PIZZI, Katia. **Italian Futurism and the Machine**. Manchester University Press, 2019.

POAGUE, Leland (org). **Frank Capra Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

POLITKOVSKAYA, Anna. **A small corner of hell: Dispatches from Chechnya**. University of Chicago Press, 2008.

POLLARD, Tom. **Hollywood 9/11: Superheroes, supervillains, and super disasters**. Routledge, 2015.

PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite (Ed.). **Postcolonial Cinema Studies**. Routledge, 2012.

PORTER, Brian. Lord Davies, EH Carr and the spirit ironic: A comedy of errors. **International Relations**, v. 16, n. 1, p. 77-96, 2002.

PREMARATNA, Nilanjana. **Theatre for Peacebuilding: The Role of Arts in Conflict Transformation in South Asia**. Cham: Palgrave Macmillan. 2019.

PRYER, Douglas. Moral Injury: What Leaders Don't Mention When They Talk of War. **Association of the United States Army**, 2014. Disponível em: [\[https://www.ousa.org/articles/moral-injury-what-leaders-don%E2%80%99t-mention-when-they-talk-war\]](https://www.ousa.org/articles/moral-injury-what-leaders-don%E2%80%99t-mention-when-they-talk-war). Acessado em 15 ago. 2023.

PROZOROV, Sergei. How to Criticize Without ever Becoming a Critic. Em: Edkins, Jenny (Ed.). **Routledge handbook of critical international relations**. Routledge, pp. 23-33, 2019.

PETTEGREW, John. **Light it Up: The Marine Eye for Battle in the War for Iraq**. JHU Press, 2015.

PUCCI, Kimberly. **Prince of Drones: The Reginald Denny Story**. BearMenor Media, 2019.

RAJAH, Jothie. A minor jurisprudence of Spectacular War: Law as Eye in the Sky. **Law Text Culture**, 21:252, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

RANCIERE, Jacques. **A Partilha do sensível: Estética e Política**. São Paulo: editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. **Art and Research**, v. 2, No. 01, 2008. Disponível em: [\[https://aesthetics.umwblogs.org/files/2012/04/Ranciere-Aesthetic-Separation.pdf\]](https://aesthetics.umwblogs.org/files/2012/04/Ranciere-Aesthetic-Separation.pdf). Acessado em: 30 mar. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **Disagreement: Politics and philosophy**. University of Minnesota Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **Figures of History**. Polity Press, 2014.

RANCIERE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. Londres: Verso, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics**. London: Bloomsbury Publishing, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. **Parrhesia**, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2006.

REAGAN, Ronald. Address to the Nation on Defense and National Security. **Donald Reagan Presidential Foundation & Institute**, 1983. Disponível em: [<https://www.reaganfoundation.org/ronald-reagan/reagan-quotes-speeches/address-to-the-nation-on-defense-and-national-security/>]. Acessado em: 06 de set. 2022.

REAGAN, Ronald. **An American Life: The Autobiography**. Simon and Schuster, 1990.

RICHARDS, Olly. Eye In The Sky Review. **Empire**, 2016. Acessado em: [<https://www.empireonline.com/movies/reviews/eye-sky-review/>]. Disponível em: 23 jul. 2023.

RODOWICK, David N. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Duke University Press, 1997.

ROGERS, Ann; Hill, John. **Unmanned: Drone Warfare and Global Security**. Between the Lines, 2014.

ROGIN, Michael. **Independence Day, or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Enola Gay**. British Film Inst, 1998.

ROGIN, Michael. **Ronald Reagan, the Movie: And Other Episodes in Political Demonology**. University of California Press, 1987.

ROHDE, David. The Drone Wars. **Reuters Magazine**, 2012. Disponível em: [<https://jp.reuters.com/article/us-david-rohde-drone-wars-idUKTRE80P11I20120126>]. Acessado em: 08 set. 2023.

ROOSEVELT, Franklin D. Carta de Roosevelt para William Randolph Hearst, 1º de abril de 1933. **President's Official and Personal Files**. Acessado em: [<http://www.fdrlibrary.marist.edu/archives/pdfs/dictatorship.pdf>]. Disponível em: 12 de mai. 2022.

ROOSEVELT, Franklin D. Executive Order 9182 Establishing the Office of War Information. **The American Presidency Project**. Disponível em: [<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/executive-order-9182-establishing-the-office-war-information>]. Acessado em: 17 ago. 2022.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials**. Sage, 2016.

ROTHCHILD, Donald; KELLER, Edmund (Eds.). **Africa-US relations: Strategic Encounters**. Lynne Rienner Publishers, 2006.

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, tempo e movimento: os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl**. Editora Humanitas, 2005.

SAID, Edward. **Beginnings: Intention and Method**. Columbia University Press, 1985.

SAID, Edward. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SAIF, Atef Abu. **The drone eats with me: A Gaza diary**. Beacon Press, 2016.

SAINI, Kumar; RAJU, M. S. V. K.; CHAIL, Amit. Cry in the sky: psychological impact on drone operators. **Industrial Psychiatry Journal**, v. 30, n. Suppl 1, p. S15, 2021.

SALARIS, Claudia. The Invention of the Programmatic Avant-Garde. Em: GREENE, Vivien (ed.). **Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe**. New York: Guggenheim Museum Publications, 2014.

SAN DIEGO AIR AND SPACE MUSEUM ARCHIVES. F-0683 Nobody's Perfect. **YouTube**, 2011. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=CpK8CeNAzRI>]. Acessado em: 04 set. 2021.

SANGER, David E. **Confront and conceal: Obama's secret wars and surprising use of American power**. Crown, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Editora COD3S, 2017.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze and Art**. Tradução: Samantha Bankston. London: Bloomsbury, 2013.

SCAN, Brian. The dronefather. **The Economist**, 2012. Disponível em: <<https://www.economist.com/technology-quarterly/2012/12/01/the-dronefather>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SCHANKWEILER, Kerstin; STRAUB, Verena; WENDL, Tobias. **Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media**. Routledge, 2018.

SCHLAG, Gabi. Thinking and Writing Visual Global Politics—a Review of R. Bleiker's *Visual Global Politics* (2018, Abingdon and New York: Routledge). **International Journal of Politics, Culture, and Society**, v. 32, n. 1, p. 105-114, 2019.

SCHLAG, Gabi; GEIS, Anna. Visualizing violence: aesthetics and ethics in international politics. **Global Discourse**, 7:2-3, 193-200, 2017.

SCHLESINGER JR, Arthur M. **The Vital Center: The Politics of Freedom**. (1949) New Brunswick. 1998.

SCHMIDT, Brian C. (Ed.). **International Relations and the first great debate**. London: Routledge, 2012.

SCHMITT, Carl. **Political Romanticism**. Routledge, 2017.

SCHMITT, Carl. **The “Nomos” of the Earth in the International Law of the “Jus Publicum Europaeum.”** New York: Telos Press, 2003.

SCHMITT, Carl. **The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol**. Westport: Greenwood Press, 1996.

SCHMITT, Eric; COOPER, Helene. Pentagon acknowledges Aug. 29 drone strike in Afghanistan was a tragic mistake that killed 10 civilians. **The New York Times**, 2021. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2021/09/17/us/politics/pentagon-drone-strike-afghanistan.html>]. Acessado em: 06 out. 2021.

SECK, Hope H. Why the Military Helps Hollywood Make Movies. **Military.com**, 2020. Acessado em: [<https://www.military.com/podcasts/left-of-boom/2020/09/17/why-military-helps-hollywood-make-movies.html>]. Disponível em: 08 mar. 2023.

SHAHEEN, Jack G. **Guilty: Hollywood's verdict on Arabs after 9/11**. Interlink Publishing, 2012.

SHANE, Scott. C.I.A. Is Disputed on Civilian Toll in Drone Strikes. **The New York Times**, 2011. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2011/08/12/world/asia/12drones.html>]. Acessado em: 10 set. 2021.

SHAPIRO, Michael J. **The Politics of Representation: Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis**. University of Wisconsin Press, 1988.

SHAPIRO, Michael. **Violent Cartographies: Mapping Cultures of War**. University of Minnesota Press, 1997.

SHAPIRO, Michael. The new violent cartography. **Security Dialogue**, v. 38, n. 3, p. 291-313, 2007.

SHAPIRO, Michael. **Cinematic Geopolitics**. Routledge, 2008.

SHAPIRO, Michael. **Studies in Trans-disciplinary Method: After the aesthetic turn**. Routledge, 2013.

SHAPIRO, Michael J. **The Cinematic Political: Film Composition as Political Theory**. Routledge, 2020.

SHAW, Ian. **Predator Empire: Drone warfare and full spectrum dominance**. University of Minnesota Press, 2016.

SHAW, Ian. **The Rise of the Predator Empire: Tracing the History of U.S. Drones**. 2014. Disponível em: <<https://understandingempire.wordpress.com/2-0-a-brief-history-of-u-s-drones/>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

- SHAW, Tony. **Hollywood's Cold War**. Edinburgh University Press, 2007.
- SHILLIAM, Robbie. **German Thought and International Relations: The Rise and Fall of a Liberal Project**. Springer, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e Representação**. Cosac Naify, 2006.
- SHURCLIFF, William A. **Bombs at Bikini: The Official Report of Operation Crossroads**. WH Wise, 1947.
- SILVA, Rafael Cordeiro. Notas sobre Esclarecimento e Arte Contemporânea em Marcuse e Adorno. Em: Duarte, Rodrigo e Figueiredo, Virginia (eds.). **Mimesis e Expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 315-326, 2001.
- SLOGGETT, Dave. **Drone warfare: The development of unmanned aerial conflict**. Pen and Sword, 2014.
- SMITH III, Frank L. Quantum Technology hype and National Security. **Security Dialogue**, v. 51, n. 5, p. 499-516, 2020.
- SMITH, Alison. **Georges Didi-Huberman and Film: The Politics of the Image**. Bloomsbury Publishing, 2020.
- SMITH, Steve. Positivism and beyond. Em: Smith, Steve; Booth, Ken; Zalewski, Marysia. **International Theory: Positivism and Beyond**. Cambridge University Press, pp. 11- 46, 1996.
- SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. Macmillan, 2003.
- SPARK, Nick. T. The Secret Arsenal: Advanced American Weapons of WWII. **Wings Magazine**. 2004. Disponível em: [<https://web.archive.org/web/20080511070349/http://www.mugualumni.org/secretarsenal/index.html>]. Acessado em: 20 ago. 2021.
- SPARROW, Robert. War without virtue? Em: Strawser, Bradley Jay (Ed.). **Killing by Remote Control: The Ethics of an Unmanned Military**. Oxford University Press, USA, p. 84-105, 2013.
- SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? Em: Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (Ed.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. University of Illinois Press, p. 271-313, 1988.
- SPOTTS, Frederic. **Hitler and the Power of Aesthetics**. New York: The Overlook Press, 2009.
- SRAGOW, Michael. Deep Focus: Eye in the Sky. **Film Comment**, 2016. Acessado em: [<https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-eye-sky/>]. Disponível em: 23 jul. 2023.
- STAHL, Roger. **Militainment, Inc.: War, media, and popular culture**. Routledge, 2010.

STEEL, Ronald. **Walter Lippmann and the American century**. Toronto: Atlantic Monthly Press, 1980.

STEIMATSKY, Noa. **The Face on Film**. Oxford University Press, 2017.

STOHL, Rachel; DICK, Shannon. A New Agenda for US Drone Policy and the use of Lethal Force. **Stimson Center**, 2021.

STRATHAUSEN, Carsten. Nazi aesthetics. **Culture, Theory and Critique**, v. 42, n. 1, p. 5-19, 1999.

STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David. Never having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War. In: Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Ed.). **From Hanoi to Hollywood: the Vietnam war in American film**. Rutgers University Press, p. 101-112, 1990.

SULLIVAN, Michael. P. Revolution in Military Affairs: Operational Fires on the Future Battlefield. Strategy Research Report, Carlisle Barracks, PA: **U.S. Army War College**, 5 April 1996. Acessado em: [https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/ADA309098.pdf]. Disponível em: 30 set. 2023.

SYLVESTER, Christine. **Art/museums: International relations where we least expect it**. Routledge, 2015.

SZALAY, Michael. **New Deal Modernism: American Literature and the Invention of the Welfare State**. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

TALBOTT, Strobe. **The Master of the Game: Paul Nitze and the Nuclear Peace**. Alfred A. Knopf Incorporated, 1988.

TAUBMAN, Philip. **Secret empire: Eisenhower, the CIA, and the hidden story of America's space espionage**. Simon and Schuster, 2003.

TERRY, Clifford. A Complex War in Simple Terms. **Chicago Tribune**, 1968. Disponível em: [https://www.newspapers.com/clip/38444361/clifford-terry-movie-reviewthe-green/]. Acessado em: 30 ago. 2022.

TESCHKE, B. Carl Schmitt's Concepts of War: A Categorical Failure. Em: Meierhenrich, Jens; Simons, Oliver (Ed.). **The Oxford Handbook of Carl Schmitt**. Oxford University Press, p. 367- 400, 2016.

THE NEW YORK TIMES. **'DRONES' WILL DIVE INTO ATOMIC BLAST; Blandy Reports Navy-AAF Plan to Use Robot Planes to Get Data in Pacific Test**. 1946. Disponível em: [https://www.nytimes.com/1946/02/16/archives/drones-will-dive-into-atomic-blast-blandy-reports-navyaaf-plan-to.html]. Acessado em: 20 ago 2021.

THOMPSON, Vincent B. The Phenomenon of Shifting Frontiers. **Journal of Asian and African Studies**, v. 30, n. 1-2, p. 1-40, 1995.

THOMPSON, Kenneth. **F-16 Uninhabited Air Combat Vehicles**. Air Force Academy Colorado Springs Co, 1998.

TIME. **Reconnaissance: Cameras Aloft: No Secrets Below.** 1962. Disponível em: [http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,827960,00.html]. Acessado em 28 ago. 2021.

TLOSTANOVA, Madina. La Aesthesis Trans-moderna en la zona fronteriza Eurasiática y el anti-sublime decolonial. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte** 5(6), pp. 10-31, 2011.

TOMES, Robert R. **US Defence Strategy from Vietnam to Operation Iraqi Freedom: Military Innovation and the New American War of War, 1973-2003.** Routledge, 2006.

TOULMIN, Stephen. **Cosmopolis the Hidden Agenda of Modernity.** University of Chicago Press, 1990.

TRACY, Tony; Flynn, Roddy (Ed.). **John Huston: essays on a restless director.** McFarland, 2014.

TRALAU, Johan (Ed.). **Thomas Hobbes and Carl Schmitt: The Politics of Order and Myth.** Routledge, 2013.

TREASURE, Joe. Drone strikes and authorial intentions. **The Daily Star**, 2016. Acessado em: [https://www.thedailystar.net/literature/drone-strikes-and-authorial-intentions-1241359]. Disponível em: 14 jul. 2023.

TRESTER, Delmer. Thermonuclear weapon delivery by unmanned B-47: Project Brass Ring. **The Center for The Study of the Drone**, 1953. Disponível em: [https://dronecenter.bard.edu/files/2016/02/afd-091021-052.pdf]. Acessado em: 25 ago. 2021.

TROTSKY, Léon. **Literatura e Revolução.** Tradução: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.

TUCHMAN, Barbara Wertheim. **The Zimmermann Telegram.** Random House Trade Paperbacks, 1985.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada: filosofia da sensação.** Editora Unicamp, 2010.

UNITED STATE AIR FORCE. MQ-9 Reaper takes flight with 8 Hellfire missiles. **USAF**, 2020. Disponível em: [https://www.af.mil/News/Article-Display/Article/2367554/mq-9-reaper-takes-flight-with-8-hellfire-missiles/]. Acessado em: 11 set. 2021.

Urwand, Ben. **A colaboração: o pacto entre Hollywood e o nazismo.** Leya, 2013.

USAF Rotorheads. Buffalo Hunter-Combat Dawn. 2020. Disponível em: [https://usafrotorheads.com/operations/]. Acessado em: 02 set. 2021.

Valenti, Jack. LBJ Distinguished Lecture. **Texas State University**, 1997. Disponível em: [https://www.txst.edu/lbj-lecture-series/speakers/transcripts/1997-jack-valenti-lecture.html]. Acessado em: 19 set. 2022.

- VAN VLECK, Jenifer. **Empire of the Air**. Harvard University Press, 2013.
- VAVRUS, Mary D. Lifetime's Army Wives, Or I Married the Media-Military-Industrial Complex. **Women's Studies in Communication**, v. 36, n. 1, p. 92-112, 2013.
- VIETNAM WAR COMMEMORATION. Army Security Agency Arrives in Vietnam. 2021. Disponível em: [https://www.vietnamwar50th.com/1945-1964_the_road_to_war/Army-Security-Agency-Arrives-in-Vietnam/]. Acessado em: 02 set. 2021.
- VINER, Brian. Eye in The Sky review: Dame Helen Mirren is convincing as a tough old soldier in tense intelligent thriller. **Daily Mail**, 2016. Acessado em: [<https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-3541644/Eye-Sky-review-Dame-Helen-Mirren-convincing-tough-old-soldier-tense-intelligent-thriller.html>]. Disponível em: 12 jul. 2023.
- VIRILIO, Paul; ZURBRUGG, N. 'Not Words but Visions!'. Em Armitage, J. (ed.), **Virilio Live: Selected Interviews**. London: Sage, pp. 154–63, 2001a.
- VIRILIO, Paul. **Popular Defense and Ecological Struggles**. Translated by: Mark Polizzotti. Semiotext[e] Foreign Agents Series. 1990.
- VIRILIO, Paul. From modernism to hypermodernism and beyond: an interview with Paul Virilio. 2001b. Em ARMITAGE, J. (ed.), **Virilio Live: Selected Interviews**. London: Sage, pp. 25-56, 2001b.
- VIRILIO, Paul. **Ground Zero**. New York: Verso, 2002.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: Logística da Percepção**. Trad: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.
- VIRILIO, Paul. **Speed and Politics: An Essay on Dromology**, Tradução de M. Polizzotti. New York: Semiotext(e), 2006.
- VIRILIO, Paul. **Virtuous war: Mapping the military-industrial-media-entertainment-network**. Em: Der Derian, James. **Virtuous war: Mapping the military-industrial-media-entertainment-network**. Routledge, 2009.
- VIRILIO, Paul. **The Administration of Fear**. Semiotext(e). 2012.
- VOELZ, Johannes. Cold War Liberalism and the Problem of Security. **Post-Exceptionalist American Studies: REAL-Yearbook of Research in English and American Literature**, v. 30, p. 255-81, 2014.
- VOELZ, Johannes. **The Poetics of Insecurity: American Fiction and the Uses of Threat**. Cambridge University Press, 2018.
- VUORI, Juha; Saugmann, Rune (Ed.). **Visual security studies: sights and spectacles of insecurity and war**. Routledge, 2018.
- WALKER, R.B.J. **Inside/outside: Relações Internacionais como Teoria Política**. Tradução de Luis Carlos Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2013.

WALKER, Rob. B.J. **Out of Line: Essays on the Politics of Boundaries and the Limits of Modern Politics**. Routledge, 2016.

WALSH, Declan. Obama's enthusiasm for drone strikes takes heavy toll on Pakistan's tribesmen. **The Guardian**, 2010. Disponível em: [<https://www.theguardian.com/world/2010/oct/07/pakistan-drone-missile-obama-increased>].

Acessado em: 11 set. 2023.

WEART, Spencer R. **Nuclear fear: A History of Images**. Harvard University Press, 1988.

WEART, Spencer R. **The Rise of Nuclear Fear**. Harvard University Press, 2012.

WEBER, Cynthia. **I am an American: Filming the Fear of Difference**. Intellect Books, 2011.

WEBER, Cynthia. **Imagining America at war: Morality, politics, and film**. Routledge, 2020.

WEBER, Cynthia. **International Relations Theory: A Critical Introduction**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005.

WEBER, Cynthia. Popular Visual Language as Global Communication: The Remediation of United Airlines Flight 93. **Review of International Studies**, v. 34, n. S1, p. 137-153, 2008.

WEBERMAN, David. The Matrix simulation and the postmodern age. Em: Irwin, William (Ed.). **The Matrix and philosophy**, p. 225-239, 2002.

WELDES, Jutta. Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture. **Millennium**, v. 28, n. 1, p. 117-134, 1999.

WELDES, Jutta. **To Seek out New Worlds: Science Fiction and World Politics**. Palgrave Macmillan, 2003.

WENDT, Alexander. Social theory of international politics. Cambridge University Press, 1999.

WERRELL, Kenneth. **The Evolution of the Cruise Missile**. Air University Maxwell AFB AL, 1985.

WHITAKER, Beth Elise. Exporting the Patriot Act? Democracy and the 'war on terror' in the Third World. **Third World Quarterly**, v. 28, n. 5, p. 1017-1032, 2007.

WHITFIELD, Stephen J. **The culture of the Cold War**. JHU Press, 1991.

WHITTLE, Richard. **Predator's Big Safari**. Mitchell Institute Press, 2011.

WHITTLE, Richard. **Predator: The Secret Origins of the Drone Revolution**. Macmillan, 2014.

WHITTLE, Richard. Hellfire meets Predator. **Air & Space Magazine**, March, 2015.

WILLIAMS, Juan. Writers of Speeches for President Claim Force Is with Him. **The Washington Post**, 1983. Disponível em: [<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1983/03/29/writers-of-speeches-for-president-claim-force-is-with-him/aead753c-165f-4b4c-a7f2-13be934efc10/>]. Acessado em: 06 set. 2022.

WILLIAMS, Michael C. Words, images, enemies: Securitization and international politics. **International Studies Quarterly**, v. 47, n. 4, p. 511-531, 2003.

WILLIAMS, Michael C. In the beginning: The International Relations Enlightenment and the ends of International Relations Theory. **European Journal of International Relations**, v. 19, n. 3, p. 647-665, 2013.

WILLIAMS, Michael C. International Relations in the Age of the Image. **International Studies Quarterly**, v. 62, n. 4, p. 880-891, 2018.

WINKLER, Allan M. **Home Front USA: America During World War II**. Wiley-Blackwell, 2012.

WOODWARD, Bob. CIA Told to Do 'Whatever Necessary' to Kill Bin Laden. **Washington Post**, 2001. Disponível em: [<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/10/21/cia-told-to-do-whatever-necessary-to-kill-bin-laden/19d0e8f1-dbe5-4b07-9c47-44c5b4328f1f/>]. Acessado em: 10 set. 2021.

WOOLF, Amy. **Russia's Nuclear Weapons: Doctrine, Forces, and Modernization**. Congressional Research Service. Washington United States, 2020.

YEHYA, Naief. **Drone Visions: A Brief Cyberpunk History of Killing Machines**. San Diego University Press and Hyperbole Books, 2020.

YENNE, Bill. **The Complete History of US Cruise Missiles: from Kettering's 1920s' Bug & 1950's Snark to today's Tomahawk**. Specialty Press, 2018.

ZALOGA, Steven. **American Guided Missiles of World War II**. Bloomsbury Publishing, 2020.

ZANELLA, Cristine Koehler, NEVES JR., Edson José. (Org.). **As Relações Internacionais e o Cinema: Espaços e Atores transnacionais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

ZANELLA, Cristine Koehler, NEVES JR., Edson José. (Org.). **As Relações Internacionais e o Cinema: Estado e Conflitos Internacionais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

ZANELLA, Cristine Koehler, NEVES JR., Edson José. (Org.). **As Relações Internacionais e o Cinema: Organizações Internacionais e Governança Global**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.

ZANOTTI, Laura. **Ontological entanglements, agency and ethics in international relations: exploring the crossroads**. Routledge, 2018.

ZINE, Jasmin. Between orientalism and fundamentalism: Muslim women and feminist engagement. Em: RYGIEL, Kim; HUNT, Krista. (Eds.). **(En)gendering the War on Terror: War stories and camouflaged politics**. Routledge, pp. 27-49, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj et al. **Welcome to the desert of the real!: five essays on September 11 and related dates**. Verso, 2002.

ZUEV, Dennis; BRATCHFORD, Gary. **Visual Sociology: Practices and Politics in Contested Spaces**. Springer Nature, 2021.