



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – HIS**

AMANDA VITÓRIA DA SILVA

THE BURNING MONK:

A sobrevivência da imagem gestual de Thich Quang Duc por meio das reproduções,
incorporações e ressignificações artísticas

BRASÍLIA

2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – HIS

AMANDA VITÓRIA DA SILVA

THE BURNING MONK:

A sobrevivência da imagem gestual de Thich Quang Duc por meio das reproduções,
incorporações e ressignificações artísticas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas
da Universidade de Brasília como requisito parcial para a
obtenção do grau de licenciada/bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho

BRASÍLIA

2021

AMANDA VITÓRIA DA SILVA

THE BURNING MONK:

A sobrevivência da imagem gestual de Thich Quang Duc por meio das reproduções,
incorporações e ressignificações artísticas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas
da Universidade de Brasília como requisito parcial para a
obtenção do grau de licenciada/bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho

Data de defesa: 04/11/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho – Orientador
Departamento de História (UnB)

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres
Departamento de História (UnB)

Prof. Dr. Carlos Vinicius da Silva Taveira
Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é resultado de uma ampla rede de pessoas que me acolheram, apoiaram e me ajudaram durante toda minha trajetória pessoal e acadêmica, diretamente ou indiretamente. Não é possível listar todos os nomes em uma página, mas quero deixar registrado o reconhecimento da importância de todos, pois sem eles, o percurso seria muito mais árduo ou impossível.

Dedico primeiramente meus especiais e mais importantes agradecimentos à minha família. A minha querida mãe, Rosa Mary, que sempre acreditou e me apoiou em toda minha jornada de vida, depositando muito amor e confiança. Agradeço, ainda, por todo o esforço e dedicação pela nossa criação. Ao meu irmão Nathan Samuel, a quem divido momentos, enfrentando juntos todas as dificuldades diárias. E ao nosso doguinho caramelo, Bud, por me acompanhar em todos os dias e madrugadas de escritas, pela animação e alegria que transmite, tornando meus dias muito melhores.

Os meus mais carinhosos agradecimentos à mulher guerreira que é a minha avó, Maria Lady, que também é minha mãe. Por seu amor e zelo materno. Por ser a mulher que mais admiro. Pelo acolhimento, por ser presente, por me ajudar com estruturas e condições para estudar e por enfrentarmos juntas a quarentena do ano de 2020.

Aos meus companheiros de curso e amigos que estiveram comigo compartilhando momentos, vivências e por marcarem minha vida de alguma maneira. Obrigada Rebeca Sousa, Larissa Prestes, Bruno Rodrigues, Aline Oliveira, Letícia Rodrigues, Amanda Félix, Octavio Araújo, Neliana Cunha, Kairon Rodrigues, Luiz Eduardo, e muitos outros. Agradeço também ao meu namorado Giovanni Hillebrand por todo amor, apoio e incentivo, e ainda, por ter sido presente nos momentos mais difíceis dessa trajetória. Obrigada por me mostrar ser possível a realização e materialização deste trabalho e de todos os meus sonhos.

Ao meu orientador, Bruno Leal Pastor de Carvalho, que com suas indicações, incentivos e profissionalismo, me guiou durante a produção deste trabalho. Sem sua participação fundamental, esse trabalho não seria possível. E por último, mas não menos importante, dedico meus agradecimentos à Universidade de Brasília e a todos os professores e pesquisadores que me fizeram chegar até aqui, na concretização desse sonho.

RESUMO

Durante o governo repressivo de Ngo Dinh Diem no Vietnã, as pessoas budistas vietnamitas buscaram formas extremas e violentas de protestos para conquistar a atenção mundial e alcançar a liberdade de realizar seus ritos religiosos. A realização da prática inovadora de autoimolação como protesto político público foi uma dessas formas de protesto e ganhou ressonância internacional através das mídias de comunicação em âmbito mundial, ao ser fotografada pelo correspondente de guerra norte-americano Malcolm Browne. Desde então, o impacto visual da fotografia intitulada *The Burning Monk* continua a chocar o público e a circular por inúmeros meios e suportes de expressões, ganhando novos sentidos e significados. Por meio do método de revisão de literatura e da análise de três obras artísticas que transitaram nos Estados Unidos e outras representações, o presente trabalho tem como objetivo principal demonstrar as maneiras pelas quais a circulação da imagem gestual de Thich Quang Duc em diferentes meios e suportes contribuiu para a sobrevivência daquele icônico retratado ato até os dias atuais.

Palavras-chave: Imagem. Gesto. Autoimolação. Arte. Representação. Meios. Suportes.

ABSTRACT

During Ngo Dinh Diem's repressive government in Vietnam, Vietnamese Buddhist people sought extreme and violent forms of protest to engage world attention and achieve freedom to perform their religious rituals. The innovative practice of self-immolation as a public political protest gained international resonance through the media worldwide when it was photographed by the American war correspondent Malcolm Browne. Since then, the visual impact of the photograph, entitled *The Burning Monk*, continues to shock the public and circulate through countless media and supports, gaining new senses and meanings. Through the method of literature review and the analysis of three artistic works that have transited in the United States and other representations, this paper aims to demonstrate the ways in which the dissemination of the gestural image of Thich Quang Duc in different media and supports contributed to the survival of that iconic portrayal act until the present day.

Keywords: Image. Gesture. Self-immolation. Art. Representation. Media. Supports.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia <i>The Burning Monk</i> capturada por Malcom Browne em 1963.....	16
Figura 2 - Memes representando Thich Quang Duc.....	30
Figura 3 - Capa do álbum <i>Rage Against the Machine</i> (1992), da banda de rap metal norte-americana <i>Rage Against the Machine</i>	33
Figura 4 - Lego Fotografia representando a imagem <i>The Burning Monk</i> (1963).....	34
Figura 5 - <i>Enemy's Enemy: Monument to a Monument</i> (2009).....	38
Figura 6 - <i>The scroll of Thich Quang Duc</i> (2013).....	41
Figura 7 - <i>Emptiness Portrait of Thich Quang Duc</i> (2006).....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. A PRESENÇA DA IMAGEM-ÍCONE <i>THE BURNING MONK</i> (1963) NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	12
1.1 Motivações e objetivos da performance de autoimolação por Thich Quang Duc como protesto político público	12
1.2 Surgimento e ressonância da imagem-ícone <i>The Burning Monk</i> (1963) nos Estados Unidos	15
1.3 Consequências da ressonância da imagem nos EUA e rompimento cultural da prática de autoimolação da tradição budista	18
2. A REPRODUÇÃO GESTUAL DA IMAGEM DA AUTOIMOLAÇÃO DE THICH QUANG DUC.....	22
2.1 Apontamentos sobre história e imagem	22
2.2 Reprodução técnica da imagem	25
2.3 Sobrevivência do gesto através da imagem.....	28
2.4 Incorporação e circulação da imagem <i>The Burning Monk</i>	32
3. TRANSMUTAÇÕES DA IMAGEM EM DIFERENTES SUPORTES ARTÍSTICOS	36
3.1 Transmutações da imagem	36
3.2 Da fotografia para a escultura: <i>Enemy's Enemy: Monument to a Monument</i>	38
3.3 Da fotografia para o painel-pergaminho: <i>The scroll of Thich Quang Duc</i>	41
3.4 Da fotografia para a pintura-colagem: <i>Emptiness Portrait of Thich Quang Duc</i>	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
FONTES	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

INTRODUÇÃO

Ao longo da humanidade, o homem vem criando e assumindo em formas e representações sentidos simbólicos, tais como as pedras, plantas e animais, conferindo-lhes grandes significados (JUNG, 2016, p. 232). As imagens e representações visuais, como artefatos culturais e instrumentos que fornecem e orientam as interpretações históricas pelos sujeitos, selecionam, assim como a linguagem, de determinada maneira, o que será apreendido e visto. Assim, esse também será um espaço de memória capaz de rememorar acontecimentos históricos sensíveis para as vivências humanas e de resistir ao esquecimento. A memória incorporada e resgatada nessas representações visuais é o elemento indispensável para a construção de identidades e a externalização de vivências, e a arte é um dos meios pela qual ela se fará presente na sociedade, perdurando no tempo e circulando entre outras gerações (MELENDI, 2017, p. 18-19).

A imagem *The Burning Monk* (1963), fotografada por Malcolm Browne em 1963 em um protesto político público planejado na cidade de Saigon, no Vietnã do Sul, foi contentora de grande poder de ressonância em termos mundiais, devido, sobretudo, a seu conteúdo violento da ação de autoimolação do monge budista Thich Quang Duc e a seu elemento sensível relativo à emoção humana, chegando a ser classificada como imagem-ícone definidora de um dos momentos da Guerra do Vietnã por estudiosos. Nos Estados Unidos, a fotografia foi reproduzida em inúmeros meios de comunicação, como os jornais, sendo publicada no *New York Times*, *San Diego Union*, *Christian Science Monitor* e *Time*¹, causando grandes destabilizações sociais em razão do seu potencial de choque frente à prática extrema e violenta de autoimolação do monge vietnamita (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 395).

Dessa maneira, com a chegada da fotografia nos Estados Unidos, o conhecimento do público norte-americano mostrou-se insuficiente acerca da compreensão das motivações que levaram o monge budista a buscar um ato extremo e violento, cabendo assim à mídia impressa americana fornecer um contexto para a população. Diante disso, surgiu-se um palco de disputas de narrativas nas mídias de comunicação americana para a construção de significados retóricos que contextualizassem o real sentido da fotografia (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 396-397).

¹ Posteriormente, a Revista Time classificou a imagem *The Burning Monk* (1963) como uma das cem fotografias que influenciaram o rumo da história deste século. Ver mais em: <<http://100photos.time.com/>>. Acesso em: 02 de junho de 2021.

A ressonância da imagem nos Estados Unidos inspirou movimentos que protestavam contra a política externa americana, influenciando alguns sujeitos a replicarem a ação de autoimolação (BIGGS, 2003, p. 8-10). O envolvimento norte-americano com as políticas do Vietnã, por meio de ações como a guerra anticomunista e o apoio ao regime militar repressivo de Ngo Dinh Diem, foi colocado como pauta de movimentos sociais simpatizantes à luta das pessoas budistas do Vietnã, que recorriam a formas violentas de protestos para atrair a atenção mundial para as turbulências do pequeno país. Dessa forma, percebe-se que a fotografia foi reproduzida exponencialmente, circulando através de inúmeros meios de comunicação, adquirindo novos formatos e sentidos.

Atualmente, sua existência ainda é alvo de interrogações e discussões, pois, conforme aponta Yang (2011, p. 3), “a fotografia continua a chocar e afetar os espectadores porque perpetua o espetáculo de sua morte”², o que justifica a circulação através das mídias mesmo após mais de meio século. A quantidade de representações da ação de Thich Quang Duc ainda é massivamente multiplicada entre variados meios de comunicação, formatos e suportes, resultando em diferentes ressignificações e assimilações do acontecimento, incluindo críticas contemporâneas.

Diante dos apontamentos acima, busca-se compreender, neste trabalho, esse espaço de circulação, recepção, incorporação, reproduções e ressignificação da imagem, a partir do seguinte problema de pesquisa: De que maneira a fotografia *The Burning Monk* (1963), foi reproduzida, apropriada e ressignificada em diferentes meios e suportes, sobrevivendo até os dias atuais? Sugere-se inicialmente como hipótese, com base em leituras prévias à pesquisa, que a fotografia foi reproduzida, apropriada e ressignificada através da incorporação da imagem pelas pessoas e da sua migração para outras linguagens de expressão e naturezas diferentes, tais como vídeos, monumentos, pinturas, memes, entre outros, promovidas por diferentes artistas nos Estados Unidos. E ainda, tem-se como hipótese que a sobrevivência da imagem foi possível devido a sua grande circulação, fomentada pelo potencial de causar impacto e influência.

Assim, o objetivo geral do presente trabalho é desenvolver uma pesquisa acerca da circulação da imagem gestual *The Burning Monk* (1963) em diferentes representações, produzidas por diferentes artistas, meios e temporalidades, a fim de compreender como se deu a sobrevivência da imagem até os dias atuais e, ainda, examinar algumas das formas em que a imagem foi reproduzida, apropriada e ressignificada.

² Trecho original em inglês: “The photograph continues to shock and affect viewers because it perpetuates the spectacle of his death.”

Como objetivos específicos, pretende-se demonstrar o impacto e a importância da imagem *The Burning Monk* (1963), esclarecer a produção de sentidos e significados através das imagens, compreender os processos de hospedagem, veiculação, transposição e transformações da imagem em distintos suportes e linguagens e demonstrar algumas formas de incorporação das imagens pelos sujeitos.

Para atingir os objetivos apresentados, busca-se analisar algumas representações artísticas da imagem-ícone de Thich Quang Duc, produzidas principalmente nos Estados Unidos, que circulam na sociedade através de espaços culturais como galerias e museus, além de redes virtuais, até os dias de hoje. No tocante ao tratamento da imagem fotográfica, este trabalho compreenderá um estudo sobre a circulação, a recepção, as reproduções e as incorporações da imagem *The Burning Monk* (1963) em outros suportes, a partir dos olhares de diversos artistas nos Estados Unidos, desde seu surgimento até os dias atuais. Além disso, tem-se como ponto de partida conceitos formulados por diferentes intelectuais para a realização da análise das obras artísticas.

Justifica-se a escolha das imagens como objeto de investigação devido a sua abundância de possibilidades de pesquisas, visto que são objetos baseados em um dos sentidos da condição humana que abarca todos os grupos sociais. E ainda, como aponta Barbosa (2006, p. 54), as imagens também são um “meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos”. Da mesma maneira, Burke (2004) aponta para a importância de utilizar imagens como objeto de investigação por serem evidências históricas que registram atos de testemunho ocular e que também atuam na construção do conhecimento histórico, permitindo um melhor conhecimento da sociedade (2004, p. 17-18).

Dessa forma, a fotografia *The Burning Monk* (1963), produzida sob o contexto da Guerra do Vietnã e, a partir de um olhar macro, também da Guerra Fria, é um registro importante no que diz respeito às relações entre história, memória, temporalidade e imagem. Além disso, a imagem em análise se destaca em âmbito mundial devido aos seus desdobramentos, em que, perante sua potencialidade de impacto e influência, segundo Michael Biggs (2003), popularizou-se a prática de autoimolação como ato de protesto político público no repertório global, sobretudo devido a sua grande divulgação e a seu caráter modular. Assim, a partir da imagem e das percepções de diferentes artistas, através de suas interpretações da obra, é possível compreender alguns significados que a imagem assumiu a partir das interações socioculturais.

O presente trabalho é composto por três capítulos além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, será brevemente contextualizado o cenário e as motivações que engendraram o planejamento e a execução da autoimolação de Thich Quang Duc em um protesto político público, bem como o surgimento da fotografia *The Burning Monk* (1963), de Malcolm Browne, e sua ressonância e circulação nos meios de comunicação dos Estados Unidos. Serão demonstrados, ainda, o impacto, a influência e a replicação do ato de autoimolação para fins políticos, por sujeitos de diferentes culturas nos Estados Unidos, tornando-se, segundo Michael Biggs (2003), uma nova prática que ampliou o repertório global de protestos políticos públicos.

O segundo capítulo será dedicado a levantar alguns debates teóricos referentes ao tratamento da imagem como objeto de investigação. Serão examinados os desdobramentos da reprodução técnica das obras de artes, a definição de imagem e gesto, bem como os meios de circulação, incorporação, apropriação e sobrevivência da imagem. Também será feita uma breve análise de algumas representações da imagem gestual *The Burning Monk* (1963), tais como alguns memes, onde houve uma renovação das formas de expressão política devido ao caráter dinâmico da imagem, demonstrando como a imagem deste acontecimento continua sendo presente em diversas formas de expressões políticas atualmente. Entre as representações consideradas, destacam-se, ainda, a capa do álbum *Rage Against the Machine* (1992), da banda homônima, e uma representação lúdica feita com lego, como exemplos de maneiras como a imagem pode ser incorporada e animada pela sociedade.

No terceiro e último capítulo, o conceito de transposição será utilizado para analisar outras representações artísticas da fotografia de Malcolm Browne em diferentes meios, produzidas a partir dos processos de reinterpretação e transmutação de seu suporte original a outros suportes, tais como pinturas e monumentos. As representações aqui analisadas serão as obras *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (2009), *The scroll of Thich Quang Duc* (2013) e *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (2006).

Por fim, partindo dessa estrutura e das premissas apontadas, busca-se traçar a trajetória da imagem gestual *The Burning Monk* (1963), compreendendo algumas de suas formas de expressões e sentidos que foram articulados e remodelados ao longo do tempo em diferentes meios e suportes, devido, principalmente, ao seu caráter dinâmico e modular.

1. A PRESENÇA DA IMAGEM-ÍCONE *THE BURNING MONK* (1963) NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

A crescente replicação da prática de autoimolação, durante a década de 1960, foi resultado do intenso impacto retórico político e emocional que a imagem *The Burning Monk* (1963) evoca. A causa de sua ressonância possui centralidade nos debates acadêmicos e sociais sobre o tema, que, através de teorias fundamentadas no mapeamento histórico-cultural, em análises semióticas e em estudos iconográficos e imagéticos, constroem abordagens que visam compreender a força transformadora inerente a ela.

Sendo assim, além de traçar uma contextualização das motivações que levaram Thich Quang Duc a resgatar da tradição de autoimolação do budismo mahayana, uma prática extrema e violenta, é objetivo deste capítulo examinar a presença da imagem icônica em determinados meios públicos dos Estados Unidos, bem como as subseqüentes replicações e a adição dessa prática nos repertórios de protestos políticos globais que compuseram o cenário panorâmico do período da Guerra do Vietnã. Ademais, serão abordados diferentes debates e teorias acerca da ressonância e da influência imagética.

1.1 Motivações e objetivos da performance de autoimolação por Thich Quang Duc como protesto político público

O governo de Ngo Dinh Diem, do Vietnã do Sul, entre 1955 e 1963, é caracterizado pela literatura como um período de ocorrência de intensas manifestações por budistas vietnamitas, incluindo uso de práticas extremas e violentas, como é o caso da autoimolação, como parte do seu repertório retórico de protestos políticos no espaço público. A intensificação das manifestações se deu, sobretudo, à violência do regime de Diem em reação a qualquer forma de oposição ou discordância política ou religiosa, em uma sociedade composta até então por uma população de maioria budista.

Conforme aponta James A. Benn (2007, p. 8-10), o conceito de autoimolação em seu sentido estrito significa “auto-sacrifício”, derivado da palavra latina *imolat(us)*, que significa “a fazer um sacrifício de grãos”. Apesar de ser amplamente utilizada e entendida como sacrifício através do uso de fogo, originalmente seu sentido refere-se a qualquer forma de sacrifício, por meio de diversos métodos, tais como afogamento e fome, entre outros.

Apesar de haver precedência da prática de sacrifícios extremos na história e nas escrituras budistas antigas, inclusive com o uso de fogo, a autoimolação de Tich Quang Duc foi disseminada como um ato sem precedentes devido a uma mudança criativa de elementos preexistentes da prática de autoqueima (BIGGS, 2003, p. 6). Além de inspirar e influenciar pessoas, essa inovação cultural refere-se à combinação da autoimolação da tradição religiosa budista com tecnologias modernas – utilização de líquidos inflamáveis, como a gasolina com óleo diesel, e tecnologias de transmissão e reprodução das imagens para os meios de comunicação (BIGGS, 2005, p. 178). Os aspectos inovadores da prática podem ser observados, também, pela caracterização do ato como um aspecto performático e político, utilizando-se a exposição pública para reivindicar direitos e manifestar descontentamentos, visando benefícios à sociedade – ao contrário da maioria das autoimolações praticadas tradicionalmente pela predominante corrente entre a população do Vietnã, o budismo Mahayana, cujas motivações cultural-religiosas preconizavam o sentido da prática (BIGGS, 2003, p. 6).

Desde então, a performance de Thich Quang Duc foi seguida por outros budistas e, a partir de 1965, a prática rompeu barreiras culturais da tradição budista ao ser replicada nos Estados Unidos, pela primeira vez e sem precedência cultural, pela ativista da paz quaker, Alice Herz, em protesto contra a política externa americana no Vietnã (COBURN, 2018, p. 32).

Em junho de 1965, o monge budista vietnamita, escritor antibélico e fundador do *Order of Interbeing*, uma ordem do budismo engajado no ocidente, Thich Nhat Hanh, endereça uma carta ao revolucionário Dr. Martin Luther King Jr., visando esclarecer o significado dos protestos políticos públicos realizados pelos budistas no Vietnã contra o governo de Ngo Dinh Diem, conferindo distinção entre as práticas de autoimolação e de suicídio, conforme aponta no seguinte trecho:

A vida não está limitada ao seu corpo: a vida é universal. Expressar força de vontade ateando fogo a si mesmo, portanto, não é cometer um ato de autodestruição mas perpetuar um ato de construção, ou seja, sofrer e morrer pelo bem de seu povo. Isto não é suicídio (HANH, 1968, p. 134).

Apesar do ato ser entendido e interpretado por muitos como uma forma de suicídio, o termo “autoimolação” será referido neste trabalho no sentido defendido por lideranças budistas e pela maioria da literatura acadêmica pesquisada, isto é, entendendo-o como uma prática extrema e violenta de atear fogo no próprio corpo até a morte como auto sacrifício altruísta, sem causar dano a qualquer outro indivíduo, almejando benefícios à sociedade. Portanto, não

será referido a casos de autoimolação utilizados com fins escapistas, motivadas por questões psicológicas, como comumente entendemos pelo termo “suicídio”.

Nesse primeiro momento, é importante compreender o contexto político e religioso do Vietnã do Sul a partir do ano de 1955, com o recente fim da Guerra da Indochina, apoiada e largamente financiada pelos Estados Unidos, e com o estabelecimento do regime de Ngo Dinh Diem, que também contou com o apoio dos Estados Unidos. A divisão temporária do Vietnã a partir do *Acordo de Genebra*³ se tornou uma fronteira permanente após o primeiro-ministro do Vietnã, Diem, depor o regime do ex-imperador Bao Dai e recusar a realização das eleições e da unificação do país, conforme previa o acordo, tornando-se, assim, o primeiro presidente do Vietnã do Sul após a independência e impedindo uma possível vitória e unificação do país sob o governo de Ho Chi Minh (HANH, 1968, p. 67-71).

Com a assistência dos Estados Unidos, Diem instituiu um regime repressivo anticomunista, empreendendo violenta perseguição a qualquer forma de oposição ao seu governo, depositando confiança apenas aos membros de sua família e à Igreja católica como ferramenta de controle político e forma de fortalecer seu poder (HANH, 1968, p. 73). Em contrapartida, o governo implementou rígidas perseguições religiosas e limitações às crenças e práticas budistas, como aconteceu no dia 8 de maio de 1963. Ao promulgar uma lei proibindo a tradicional exibição de bandeiras religiosas na comemoração do 2.057º aniversário de Buda, as autoridades do país provocaram perseguições fatais a cerca de onze budistas que compunham algumas das marchas que foram feitas em protestos a essa lei (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 398).

Um mês depois, Thich Quang Duc buscou a forma mais extrema de protesto ao governo Diem, promovendo, com a ajuda de outros monges, o ato de auto sacrifício por fogo. Sua performance de autoimolação foi acompanhada de uma declaração traduzida para o inglês, impressa e entregue aos manifestantes presentes, contendo cinco pedidos dirigidos ao governo e ao público geral, esclarecendo suas intenções e os objetivos de seu protesto (NEVILLE-SHEPARD, 2014, p. 36):

1. Suspender a proibição de hastear a tradicional bandeira Budista.
2. Conceder ao budismo os mesmos direitos que ao catolicismo.
3. Parar de deter os budistas.
4. Dar aos monges e freiras budistas o direito de praticar e difundir sua religião.

³ O *Acordo de Genebra* foi realizado em uma conferência que ocorreu em Genebra, entre 26 de abril e 20 de julho de 1954. O acordo previa a divisão temporária do Vietnã, ficando a porção norte governada pelo Viet Minh, e a porção sul governada pelo ex-imperador Bao Dai, até que se realizasse a eleição geral sob supervisão internacional, prevista para 1956, para a unificação do Estado vietnamita.

5. Pagar indenizações justas às famílias das vítimas e punir os responsáveis por suas mortes⁴. (NEVILLE-SHEPARD, 2014, p. 36, tradução nossa)

Autoimolações por sujeitos que seguiram seu exemplo também foram acompanhadas de declarações e/ou cartas para que se transmitissem ao público as motivações e objetivos dessas ações. A replicação desse aspecto também ocorre porque a autoimolação é caracterizada como um protesto político público quando possui uma causa coletiva, e é considerada pública quando realizada em local público, ou acompanhada de uma declaração e/ou carta dirigida a figuras políticas ou ao público geral (BIGGS, 2003, p. 2).

É possível observar, também, que a performance de Thich Quang Duc não foi apenas um ato individual, pois envolveu um engajamento coletivo de pessoas e lideranças budistas ao planejá-lo e ajudá-lo na realização da ação na forma de um espetáculo público (KING, 2000, p. 134). Além disso, conforme destaca Michelle Murray Yang (2011, p. 3, tradução nossa), as “Autoimolações que são fotografadas, como a de Duc, são performances retóricas nas quais participam o imolador, o fotógrafo e o espectador”⁵. Dessa forma, a performance também envolve a participação do fotógrafo, que irá eternizar um quadrante da cena em uma imagem fotográfica, e do público, que irá animar e dar sentido à imagem.

1.2 Surgimento e ressonância da imagem-ícone *The Burning Monk* (1963) nos Estados Unidos

Na manhã do dia 12 de junho de 1963, ouviu-se a exclamação “Jesus Cristo!” do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, ao receber um dos jornais matinais que já circulavam pela imprensa e sociedade norte-americana (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 396). Não é possível comprovar que essa foi a verdadeira reação do presidente, mas certamente foi a reação de muitas pessoas ao se depararem com a imagem *The Burning Monk* (1963), contentora de grande poder de choque e de evocação emocional que viria definir um dos

⁴ Trecho original em inglês: “1. Lift its ban on flying the traditional Buddhist flag.

2. Grant Buddhism the same rights as Catholicism.

3. Stop detaining Buddhists.

4. Give Buddhist monks and nuns the right to practice and spread their religion.

5. Pay fair compensations to the victim’s families and punish those responsible for their Deaths.”

⁵ Trecho original em inglês: “Self-immolations that are photographed, like Duc’s, are rhetorical performances in which the immolator, photographer, and viewer all participate.”.

momentos da Guerra do Vietnã e ser classificada como imagem-ícone por diversos intelectuais (MURRAY YANG, 2011, p. 2).

A imagem foi produzida pelo correspondente de guerra da agência *Associated Press*, Malcolm Browne, ao ser contatado pelo monge budista fluente em inglês Thich Duc Nghiep, designado a comunicar aos jornalistas o evento da autoimolação que ocorreria em 11 de junho de 1963, em uma encruzilhada da cidade de Saigon em frente à embaixada do Camboja. Thich Quang Duc chegou ao local onde ocorria uma marcha com mais de 300 monges e freiras budistas contra o governo Diem em um carro, sentou-se em posição de lótus no meio de um círculo da manifestação e entrou em um estado de controle meditativo. A captura da performance que lhe rendeu o Prêmio Pulitzer foi feita desde a chegada de Quang Duc na cena. Porém, a imagem mais difundida nos meios de comunicação foi o momento intermediário da ação, quando as chamas tomaram metade de seu corpo.

Figura 1 - Fotografia *The Burning Monk* capturada por Malcom Browne em 1963



A cena marcou a memória das pessoas localmente e mundialmente ao ser intensamente disseminada através dos meios de comunicação midiáticos, tornando-se para muitas pessoas um quadro de referência dos acontecimentos que se desenrolavam no Vietnã do Sul. A imprensa foi a principal forma de disseminação, e o *Philadelphia Inquirer*, o primeiro jornal norte-americano a imprimir a imagem (MURRAY YANG, 2011, p. 2). O impacto estético da

fotografia possuiu grande potencial para promover agência e engajamento cívico, conforme apontado por Murray Yang:

A fotografia de Browne atraiu a atenção internacional para a difícil condição dos budistas, enfraqueceu o apoio americano ao Diem e ajudou a desencadear uma cadeia de eventos em movimento que culminou no golpe de Estado apoiado pelos norte-americanos e que pôs fim ao governo do líder do Vietnã do Sul (MURRAY YANG, 2011, p. 4, tradução nossa)⁶.

Entretanto, conforme argumenta Lisa M. Skow e George N. Dionisopoulos (1997, p. 396, tradução nossa), “coube à mídia impressa americana fornecer um contexto – ou uma estrutura abrangente – dentro do qual essas imagens dramáticas, mas exóticas, assumiriam um significado retórico”⁷. A ambiguidade da imagem para o público estadunidense, que desconhecia o seu real contexto nos primeiros contatos devido à falta de experiência ou conhecimento cultural acerca do país vietnamita, primeiramente tornou-a um campo de batalha na imprensa e na sociedade norte-americana para fornecer a interpretação correta dos acontecimentos.

Essa dialética ofereceu duas perspectivas opostas: uma que caracterizava os protestos dos monges vietnamitas devido à opressão religiosa pelo governo de Diem, como é o caso dos jornais *The New York Times*, *Christian Science Monitor*, *Christian Century* e *New Republic* (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 397); e a outra, com relação à guerra pela liberdade, é a perspectiva contra os comunistas, conforme preconizaram à época os jornais *Time*, *The San Diego Union*, *America*, *National Review*, e *Life* (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 401):

O primeiro os situava diante de um cenário de opressão religiosa e tirania no Vietnã do Sul. Ao fazer isso, levantou sérias questões sobre a natureza do envolvimento norte-americano naquele país. O segundo marginalizou as preocupações sobre a opressão religiosa e destacou a guerra contra os comunistas como a única batalha verdadeira naquela área do mundo (SKOW; DIONISOPOULOS, 1997, p. 405, tradução nossa)⁸.

A partir do exposto pelos autores, é possível perceber que, apesar de ser uma fotografia de autoimolação com um poderoso ato retórico, que “utiliza a violência auto-infligida como um

⁶ Trecho original em inglês: “Browne’s picture drew international attention to the Buddhists’ plight, it depleted American support for Diem, and it helped set a chain of events into motion which ultimately culminated in the American-backed coup that ended the South Vietnamese leader’s reign.”.

⁷ Trecho original em inglês: “Thus it fell to the American print media to provide a context — or encompassing structure — within which these dramatic, but alien, images would take on rhetorical meaning”.

⁸ Trecho original em inglês: “The first situated them against a backdrop of religious oppression and tyranny in South Vietnam. In so doing, it raised major questions about the nature of American involvement in that country. The second marginalized concerns about religious oppression and featured the war against the communists as the only real struggle in that area of the world”.

meio de realizar uma personificação visual da violência praticada por um ‘outro’” (YANG, 2011, p. 1, tradução nossa)⁹, ao ser disseminada a países e culturas distintas como a dos Estados Unidos, seu poder comunicativo do sofrimento passou por disputas de narrativas para contextualizar a imagem e elucidar o seu devido significado retórico.

1.3 Consequências da ressonância da imagem nos EUA e rompimento cultural da prática de autoimolação da tradição budista

Como dito anteriormente, além de monges e monjas budistas vietnamitas, a crescente disseminação da imagem *The Burning Monk* (1963) nos diversos meios de comunicação rompeu barreiras culturais da tradição budista, também levando diversos americanos a seguirem o exemplo de Thich Quang Duc. Conforme evidencia Sallie B. King, “Thich Quang Duc foi um modelo para todos os que seguiram” (2000, p. 143, tradução nossa)¹⁰. Estima-se que, durante a guerra do Vietnã, ao menos oito pessoas¹¹ se queimaram até a morte nos Estados Unidos em protesto político público, havendo, dentre eles, quakers, católicos, budistas e outros, além da ocorrência de várias outras tentativas de autoimolação (KING, 2000, p. 128).

O problema da imitação ocorrida no caso da prática performática de autoimolação, que utiliza o corpo como local de resistência, conforme apontado por Sallie B. King (2000), é somada ao repertório de ativistas religiosos, anti-guerras e entre o público geral devido ao conceito do “efeito recomendador da ação”, originalmente formulado por Jean Paul Sartre. Segundo King, esse conceito trata da ideia de que todas as nossas ações são recomendações mais sinceras que recomendações verbais, e ainda:

(...) esse efeito recomendador é, naturalmente, intensificado quando a ação recebe uma enorme atenção pública e é aprovada ou tacitamente tolerada pela instituição da qual o ator é um exemplo e na qual é ele próprio o guardião reconhecido dos valores éticos do povo (como é o caso quando um budista comete autoimolação) (KING, 2000, p. 143, tradução nossa)¹².

⁹ Trecho original em inglês: “...that utilizes self-inflicted violence as a means of performing a visual embodiment of violence done by an ‘other’”.

¹⁰ Trecho original em inglês: “Thich Quang Duc was a role model for all those who followed”.

¹¹ Segundo Sallie B. King (2000), foram eles: Norman Morrison, Alice Herz, Roger LaPorte, Hiroko Hayasaki, Erik Thoen, George Winne, Ronald Brazee e Florence Beaumont.

¹² Trecho original em inglês: “This recommending effect is, of course, intensified When the action receives tremendous public attention and is either approved or tacitly condoned by the institution of which the actor is an exemplar and which is itself the acknowledged guardian of the people’s ethical values (as is the case When a Buddhist commits self-immolation).”.

Assim, a partir da ideia de Sartre, a ressonância da imagem *The burning monk* (1963), amplamente divulgada, assumiu o papel de recomendação aos sujeitos que se sensibilizaram com os ocorridos no Vietnã do Sul. Esse conceito é fundamental para a compreensão da influência da ação e seu impacto perante o imaginário traumático coletivo.

Isabel Stein (2018, p. 10) também reforça essa linha de argumentação ao afirmar que as fotografias icônicas “tornam-se modelos para performances sociais e extrapolam sua própria existência, vazando, transbordando a si mesmos para fora de seus limites tangíveis”.

Nesse sentido, a partir de uma coleta de casos de autoimolações mundialmente ocorridas após a década de 1960, Biggs aponta que a prática entrou para o repertório global de protestos com motivações políticas a partir da ação de Thich Quang Duc. Isso acontece devido ao seu caráter modular, já que, apesar de ser uma inovação para diferentes culturas, ainda assim a prática é facilmente difundida.

(...) portanto, a autoimolação mostra claramente como a inovação pode ampliar o repertório de contendas – e como essa inovação pode ser disseminada em diferentes culturas, por todo o mundo... Mas a técnica é tão modular que nenhuma adaptação – nem reformulação cultural – foi necessária. No Ocidente, pode-se dizer que a autoimolação ainda carece de ressonância cultural. Ainda assim, isso não impediu que algumas pessoas a adotassem (BIGGS. 2003, p. 15, tradução nossa)¹³.

Entretanto, apesar das dezenas de replicações da prática de autoimolação, nem todas as autoimolações alcançam a ressonância como a de Quang Duc, com intenso impacto capaz de influenciar a opinião pública. Para que um ato de autoimolação ressoe, ganhando grande destaque e atenção entre o público nos meios de comunicação, Meredith Diane Neville-Shepard (2014) argumenta que há três condições que determinam o seu poder de influência. O primeiro fator é o reconhecimento da justificativa, devido a uma crise amplamente percebida. O segundo esclarece que o protesto deve ser enquadrado nos valores e crenças culturais do público, de modo a gerar identificação. E o último fator refere-se à natureza do sistema político, pois, em países democráticos, onde são possíveis formas menos extremas de protestos, a autoimolação carece de legitimidade, ao contrário de lugares ditatoriais e onde o governo exerce extremo controle sobre a população, em que a busca por formas de protestos extremos torna-se compreensível (NEVILLE-SHEPARD, 2014 p. 18-20).

¹³ Trecho original em inglês: “In conclusion, then, self-immolation clearly shows how innovation can extend the repertoire of contention—and how this innovation can be diffused across different cultures, throughout the world... But the technique is so completely modular that no adaptation—no cultural reframing—was required. In the West, it could be said that self-immolation still lacks cultural resonance. Yet that has not prevented some people from adopting it.”

Para Neville-Shepard (2014, p. 41), o caso de Thich Quang Duc atende aos três princípios, e “a angústia em relação à autoimolação desempenhou um papel na criação de pressão pública nos EUA”¹⁴, ao contrário de autoimolações replicadas nos Estados Unidos. Nos casos de Alice Herz e Morrison, por exemplo, no sentido contrário do que se almejava, os atos obtiveram reações negativas e resultaram no questionamento moral de suas capacidades psicológicas e de suas crenças.

De maneira geral, a narrativa sobre a autoimolação de Thich Quang Duc e dos outros monges budistas vietnamitas ressoaram porque preenchiavam as três condições discutidas anteriormente. Primeiro, a causa justificável da repressão religiosa era bem conhecida pelo povo do Vietnã do Sul e foi noticiada na imprensa norte-americana. Segundo o ato de autoimolação foi entendido dentro da comunidade budista no Vietnã como moralmente aceitável. As pessoas que tomaram esse caminho foram celebradas por muitos como mártires. Além disso, embora a mídia norte-americana tenha sido absorvida pelo espetáculo e pelo estranhamento de um ato tão radical, ela reconheceu também o vínculo religioso entre autoimolação e budismo. Finalmente, as políticas repressivas de Diem e as poucas respostas aos manifestantes budistas levaram a mídia norte-americana a criticar a crescente opressão dos budistas e difundir a preocupação com a imagem do governo dos Estados Unidos (NEVILLE-SHEPARD, 2014, p. 41, tradução nossa)¹⁵.

Assim, apesar de tornado uma prática no repertório global de protestos políticos públicos, nem todas as autoimolações adquiriram poder de ressonância e de influência na opinião pública. É o que acontece nos Estados Unidos, onde a autoimolação foi replicada por algumas pessoas, porém não sendo capaz de causar impacto e de promover mudanças, pois, conforme a teoria de Meredith, as ações reproduzidas não atenderam às três condições estabelecidas.

Portanto, conforme os apontamentos realizados no presente capítulo, foi possível identificar o potencial de impacto e de influência da imagem considerada icônica *The Burning Monk* (1963), contentora de um conteúdo extremo e violento da performance de autoimolação de Thich Quang Duc. Observou-se, assim, que, ao ser intensamente disseminada e divulgada

¹⁴ Trecho original em inglês: “...distress about self-immolation played a role in creating public pressure in the U.S.”

¹⁵ Trecho original em inglês: “Overall, the narrative about the self-immolation of Thich Quang Duc and other Vietnamese Buddhist monks resonated because it met the three conditions discussed earlier. First, the justifiable cause of religious repression was well known by the people within South Vietnam and was reported in the America press. Second, the act of self-immolation was understood within the Buddhist community in Vietnam as morally acceptable. The people who chose this path were celebrated by many as martyrs. Also, although the American media was caught up in the spectacle and strangeness of such a radical act, they simultaneously recognized the religious tie between self-immolation and Buddhism. Finally, Diem’s repressive policies and poor responses to the Buddhist protestors caused the American media to criticize the growing oppression of Buddhists and spread concern about the image of the U.S. government.”.

através dos meios de comunicação midiáticos, a imagem foi capaz de gerar uma série de desdobramentos sociais nos Estados Unidos e no mundo.

2. A REPRODUÇÃO GESTUAL DA IMAGEM DA AUTOIMOLAÇÃO DE THICH QUANG DUC

No capítulo anterior, acompanhamos o contexto socio-cultural-político do surgimento da imagem icônica através da performance de Thich Quang Duc, bem como sua ressonância e replicação em âmbito mundial. Juntamente com *The Burning Monk*, a década de 1960 foi um momento de intenso trânsito de imagens sobre a Guerra do Vietnã nos espaços públicos dos Estados Unidos. Com a cobertura fotográfica da guerra, explica Ana Maria Mauad, que “as imagens das mobilizações públicas criaram um espaço visual público de protesto composto por fotografias, objetos e registros fílmicos” (MAUAD, 2014, p. 112).

A partir da fotografia, o gesto de autoimolação de Thich Quang Duc foi registrado e tecnicamente reproduzido em distintas regiões, temporalidades e suportes, através de vídeos, pinturas, monumentos e outros, o que fez dessas representações parte estruturante desse cenário de disputas de narrativas visuais e processos de construção de significados.

Dessa forma, no presente capítulo, faz-se necessário compreender o conceito de *gesto*, seu caráter mutável, dinâmico e a incorporação da imagem pelos sujeitos, bem como demonstrar algumas pluralidades de suportes e meios em que a imagem existiu a partir do fenômeno da reprodução técnica da fotografia. Além disso, o tratamento do objeto levará em conta o pressuposto da natureza intangível da imagem, pois, de acordo com o historiador alemão Hans Belting (2014, p.10), ao contrário das obras artísticas que se encontram no plano tangível, podendo ser classificadas, datadas e exibidas, a imagem se apresenta no limiar entre as existências física, através de suportes, e mental. Portanto, busca-se levantar uma discussão teórica acerca do potencial imagético de um gesto, com ênfase naquele que é incorporado e reproduzido.

2.1 Apontamentos sobre história e imagem

De acordo com Paulo Knauss (2006, p. 99), as imagens são importantes por serem parte dos vestígios mais antigos da história da humanidade, além de ser um registro abrangente que, por ser baseado em um dos sentidos da condição humana, “pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade humana”, pois abarca todos os grupos da sociedade devido ao seu potencial de comunicação universal:

Não se pode deixar de reconhecer o potencial de comunicação universal das imagens, mesmo que a criação e a produção delas possam ser caracterizadas como atividade especializada. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão (KNAUSS, 2006, p. 99).

Dessa forma, Knauss aponta para as perdas de um desprezo de sua existência:

Desse modo, desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serve, assim, para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única (KNAUSS, 2006, p. 99-100).

Assim, as práticas historiográficas que tendem a reconhecer apenas o modelo da história científica consagrada no século XIX, definindo “o uso das fontes escritas como padrão geral de avaliação das práticas de investigação histórica” (KNAUSS, 2006, p. 101), desprezam o movimento erudito dos antiquários do classicismo europeu que se dirigiam aos diversos tipos de fontes, inclusive reivindicando a validade da imagem como fonte histórica. Dessa forma, essas práticas hegemônicas e desvalorizam a diversidade de experiências sociais e de formas de se pensar a História.

Há uma crítica na historiografia contemporânea que problematiza esse modelo científico, promovendo um reencontro com o estudo das imagens e da pluralidade das fontes. A utilização da imagem como objeto de estudo é efeito de uma renovação historiográfica ocorrida por volta dos anos 1970-1980 (MAUAD, 2016, p. 34), bem como da institucionalização do campo dos estudos visuais – que possui como objeto de estudo a cultura visual – nos Estados Unidos no final do século XX, em 1990, que foi possível devido ao interesse pelos estudos da imagem e da arte por diversos campos disciplinares (KNAUSS, 2006, p. 102).

O conceito de *pictorial turn* (virada pictórica) foi proposto por Willian Mitchell na obra *Picture Theory* para referir-se às discussões teóricas acerca da imagem, travadas nesse momento de definição do campo dos estudos visuais. A ideia de virada pictórica é inspirada na noção de virada linguística de Richard Rorty, que ocorreu a partir da década de 1950, quando “se passou a dar destaque aos diversos modelos de ‘textualidade’ de discursos” (KNAUSS, 2006, p. 106). Assim como a virada linguística foi um momento de discussões acerca dos estudos dos modelos de textualidades, a virada pictórica seria um momento em que ocorrem discussões teóricas que conferem maior destaque acerca das imagens e das “possibilidades para

se pensar além das limitações que a textualização atribui ao mundo visível e suas formas de representação não verbais” (MAUAD, 2016, p 36).

Como resume Knauss, (2006), Margaret Dikoviskaya assinala o campo dos estudos visuais, que se apresenta como um campo interdisciplinar de pesquisa, sendo estruturado pelo encontro da história da arte com os estudos culturais, formando, assim, o estudo da cultura visual. Dessa maneira:

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais, observa-se, portanto, que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que tem a história da arte como referência principal (KNAUSS, 2006, p. 106).

O campo dos estudos visuais e da cultura visual, com seu caráter interdisciplinar, promove uma aproximação entre as artes visuais e os diversos campos disciplinares. Porém, devido à cultura visual compreender a visualidade como um fenômeno social, ou seja, como resultado de uma prática social e cultural, Mauad (2016, p. 41-42) aponta para suas complexidades e desdobramentos que a levam a convocar o campo dos estudos históricos.

A historiadora ainda ressalta o pressuposto de que as imagens não possuem sentidos em si mesmas, mas que, como parte viva da sociedade, é a interação social que produz valores e dá significados a elas. Dessa forma, referente ao seu tratamento Meneses aponta:

Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Assim, a imagem será tratada não como um documento que carrega apenas um acontecimento, mas principalmente seus usos, funções e circulação na vida social, pois, “o que está em jogo, mais uma vez, é a superação de epistemologia da prova documental e a visão reducionista do documento histórico como fonte de informação sobre o passado” (MAUAD, 2016, p. 42).

Portanto, ressalta-se a necessidade em reconhecer o caráter histórico do estatuto artístico e a importância dos estudos imagéticos que lhe competem a função de compreender suas trajetórias, usos e funções no circuito social, político e cultural. Demonstra-se também, no tocante ao tratamento da imagem fotográfica, a compreensão de que as imagens são parte viva

da sociedade, que interagem com o meio sociocultural, sendo passível de adquirir diferentes sentidos e significados.

2.2 Reprodução técnica da imagem

Em meio a um cenário bombardeado de informações imagéticas em circulação através dos meios midiáticos, o sentimento de choque foi uma experiência cotidiana para os sujeitos durante o período da Guerra do Vietnã, conforme destaca Susan Sontag:

A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição. Desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico (SONTAG, 2003, p. 22).

Como dito anteriormente, a imagem *The Burning Monk* foi uma dentre as inúmeras que circularam através dos meios de comunicação na década de 1960. Dessa maneira, torna-se fundamental abordar no presente subitem alguns debates teóricos a respeito dos desdobramentos da reprodução técnica das obras de artes, bem como sua difusão nos meios de comunicação, a fim de introduzir as discussões a respeito do potencial imagético do gesto de autoimolação do monge em chamas e analisar alguns suportes em que a imagem foi reproduzida.

Para Walter Benjamin (2015), a obra de arte sempre foi reproduzível, apresentando as possibilidades de imitação para difusão das obras. Entretanto, segundo o autor, a reprodução técnica é um novo processo em desenvolvimento, que começa com a xilogravura ainda no período referente à Idade Média, desenvolvendo-se, em seguida, a litografia no início do século XIX, e, finalmente, a fotografia, que em seu surgimento proporciona uma aceleração do processo de reprodução das imagens (BENJAMIN, 2015, p. 48).

Com o advento da fotografia, há uma crise da pintura e uma mudança no modo de relação entre os sujeitos e a obra, trocando o valor de culto pelo valor de exposição. Ou seja, a obra de arte reproduzida de maneira tradicional perde o que Benjamin denomina como “aura”, que é seu valor único, autêntico e sagrado, e passa a ser tecnicamente reproduzida por aparelhos tecnológicos. Assim, a obra ganha maior exposição simultaneamente em que ocorre uma modificação da estrutura e do modo como é percebida pela sociedade (BENJAMIN, 2015, p. 50-52).

É um consenso entre a maioria dos estudiosos que essa difusão massiva das imagens nos meios de comunicação é o que proporciona a onipresença do choque na modernidade e, conseqüentemente, gera uma dessensibilização perante os acontecimentos representados, ou ainda, uma neutralização da potencialidade do choque, conforme explica Ruy Sardinha Lopes (1995):

Como consequência, o sistema de percepção-consciência, encarregado de interceptar e absorver o choque, expulsa-o da memória sem que este se sedimente em experiências coletivas. Trata-se da degradação da “experiência” em “vivência”, ou seja, da produção de uma sensibilidade concentrada na interceptação e neutralização do choque, de sua transformação em hábito, constituindo, desta forma, uma adaptação do homem moderno aos perigos de uma vida turbulenta (LOPES, 1995, p. 73).

Em razão da saturação de imagens nos meios de comunicação, diversos teóricos empreenderam debates a respeito dos desdobramentos das inovações tecnológicas de reprodução técnica das obras de arte. Segundo Lopes, autores como Theodor W. Adorno destacam uma visão negativa destas, argumentando que a arte foi mercadificada e absorvida pelo poder incorporador da indústria de comunicação, em contraponto aos autores como Benjamin (2015) e Hans Magnus Enzensberger, que acreditavam nas potencialidades emancipatórias dos novos meios tecnológicos de reprodução técnica (LOPES, 1995, p. 114).

Se Adorno via neste processo a marca da alienação das massas, apontando o lado negativo de uma arte que se comunica com a razão instrumental, a incipiência destas inovações tecnológicas fez com que Benjamin e diversos artistas e teóricos – à esquerda e à direita – apontassem também para a redenção, vendo-a como passível de ser politizada (LOPES, 1995, p. 73).

Dessa forma, Benjamin (2015) também aponta críticas perante a reprodução técnica das obras de arte devido a sua perda aurática e da difusão excessiva das imagens, tornando a relação de recepção pelos sujeitos em consumo ligeiro, ou ainda, sendo associado à uma linha marxista, preocupa-se com a expansão do fascismo e sua utilização das obras de arte como uma forma de controle e alienação das massas pelo que ele chama de “Estetização da política”. Apesar disso, Benjamin também se enquadra em meio a autores que apontam as possibilidades emancipatórias das obras de artes tecnicamente reproduzidas, no que ele denomina como “Politização da arte” como resposta do comunismo:

“Fiat ars – pereat mundus”, diz o fascismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É esta claramente a última instância do *l’art pour l’art*. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua

própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. *Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte* (BENJAMIN, 2015, p. 91).

Em uma proposta de leitura da expressão “politização da arte”, utilizada por Benjamin, André Piazero Zacchi (2017) enfatiza o valor de exposição:

“Politizar a arte” não passa por veicular nas obras uma tendência ideológica, mas dar atenção aos meios de sua produção, para que a obra de arte não seja mais um produto qualquer, apropriável pelo capitalismo, adulada com elogios de genialidade única do artista, mas um instrumento técnico ao alcance de todos (ZACCHI, 2017, p. 179).

A partir da compreensão desses autores, a *politização da arte* é um processo de restauração da aura nas obras artísticas, pois, a partir do seu valor de exposição, ou ainda, “o papel da arte como gesto revolucionário” (ZACCHI, 2017, p. 180), os sujeitos possuem a possibilidade de desenvolver uma consciência política, ao contrário do que ocorre quando consumida de forma ligeira, ou ainda, quando utilizada para controle e alienação das massas como o faz com a *estetização da política*.

Após realizar análises desse debate, Lopes cita possibilidades ao uso das inovações tecnológicas de reprodução a partir de uma ideia de refuncionalização das obras de arte, juntamente com uma mudança estrutural no sistema econômico e de sua lógica de consumo.

Na medida em que os criadores tomem consciência das limitações inerentes ao fazer artístico no mundo contemporâneo e se desfaçam do otimismo acrítico que cerca a utilização das novas tecnologias, talvez possam refuncionalizar seus meios, transformando-os em veículos produtores de novos sentidos e sensibilidades. Esta é no entanto, uma aposta que, coerentemente com as nossas análises a respeito da lógica cultural do Capitalismo avançado, deve obrigatoriamente vir acompanhada de uma mudança na configuração deste mesmo Capitalismo e de sua lógica (LOPES, 1995, p. 178).

Não será objetivo deste trabalho um aprofundamento desse debate em razão da delimitação temática proposta e, menos ainda, analisar se as reproduções artísticas do gesto de autoimolação de Quang Duc estavam comprometidas com uma transformação dos meios de produção. Entretanto, demonstra-se um caminho de possibilidades de produção e usos de obra de artes tecnicamente reproduzidas de maneira crítica e política, tornando acessível a tomada de consciência política social, ao contrário do período no qual as obras artísticas eram reproduzidas de maneira tradicional e com apenas o seu valor de culto, em que apenas os produtores ou os sujeitos privilegiados possuíam o acesso a elas.

Dessa forma, apesar da saturação de imagens nos meios de comunicação na década de 1960 até os dias atuais, como visto no primeiro capítulo, a imagem *The Burning Monk* (1963) é um registro de um gesto político de potência mobilizadora, que foi capaz de se destacar e causar comoção e mobilização coletiva, fazendo uso de seu valor de exposição um estimulador de reflexão e engajamento sócio-político. Além disso, identifica-se sua circulação em variados meios de reprodução e ressignificações de sentidos decorrentes do processo.

2.3 Sobrevivência do gesto através da imagem

Ao propor a pensar os significados do gesto a partir da experiência cinematográfica, Giorgio Agamben (2008) parte do conceito de *images-mouvement*¹⁶ utilizado por Gilles Deleuze para analisar a definição de imagem e gesto. Com um poder paralisante, a imagem é em sua natureza animada por uma polaridade antinômica, onde de um lado imobiliza um gesto de sua temporalidade e da história, e de outro, ao mesmo tempo, é um fragmento que o reconduz à lembrança de um todo, reinserindo-o no tempo histórico (AGAMBEN, 2008, p. 12). Em contraponto à imagem fotográfica, a imagem cinematográfica, para Agamben, liberta a imagem do efeito paralisante, reanimando-a e reconduzindo-a para a pátria do gesto, da imagem em movimento.

Partindo para o conceito de gesto, Agamben demonstra insatisfação com a definição de gesto pelos estudos históricos e antropológicos, que o definiam como qualquer movimento corpóreo, devido à derivação da palavra do termo latino *gestus* e do verbo *gero*, que pode significar qualquer atitude corporal humana. Dessa forma, Agamben parte de três termos latinos que distinguem três graus da atividade humana, sendo estes *facere* (fazer), *agere* (agir) e *gerere* (gerir), para responder à pergunta “o que é o gesto?” (AGAMBEN, 2018, p. 2).

Enquanto o verbo fazer é um meio para um fim – ou seja, produz-se algo para obter um produto –, e o verbo agir é um fim sem meio – ou seja, agir uma ação é uma finalidade em si –, o verbo gerir é um meio sem fim, um meio em si mesmo, ou nas palavras de Agamben: “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Assim, o gesto é a exibição e a suspensão da *medialidade* e de uma *comunicabilidade* derivada da relação fronteira entre natureza e cultura, entre reflexos biológicos e construções

¹⁶ Em português: Imagem-movimento.

simbólica e cultural, entre ação intencional e mera reação (DUARTE, 2018, p. 43). A medialidade do corpo humano, ao expressar um ato involuntário, gera a dimensão política do gesto, conforme demonstra Duarte:

Ou seja, o gesto aqui nasce como uma forma de expressão política. Na ausência de finalidade do gesto o corpo performa algo além do que o corpo conhece. A energia que eclode na forma torna o corpo desconhecido a ele mesmo pois não se trata de um movimento intencional, preso a uma meta. Trata-se de uma forma de libertação dos corpos que no gesto podem explorar, conhecer e mostrar do que são capazes, indo muito além do que foram acostumados ou submetidos a fazer. O gesto é então um acontecimento político, pois ele inaugura novas formas de expressão de posicionamentos no mundo. Formas que ainda não foram codificadas, portanto, não foram inclusas numa gramática de uso e compreensão objetivadas (DUARTE, 2018, p. 41).

Dessa forma, como uma imagem paralisante de um gesto, a pergunta que aqui se faz é: “Em meio a tantos gestos apreendidos através dos suportes, como a imagem *The Burning Monk* (1963) sobreviveu até os dias atuais?”. Segundo Erick Felinto (2015), a partir do conceito de *Pathosformel*, Aby Warburg buscava a forma expressiva e a potência da imagem que causava comoção interior, encontrada no gesto. Entretanto, através do termo alemão *Nachleben* (pós-vida), Warburg expressava sua crença na mutabilidade de sentidos dos gestos, conforme as situações e os contextos em que ela é resgatada, como diz Felinto:

Todavia, não se pode atribuir a essas fórmulas sentidos definidos e permanentes. É precisamente pelo fato de que as imagens têm uma vida e são dinâmicas – ou seja, têm mobilidade – que as sensações por elas produzidas dependem de contexto e situação específicos. Essa língua imagética da gestualidade (*Bildersprache der Gebärde*) têm conteúdo expressivo modificável e pode mesmo, num processo denominado por Warburg de “Inversion”, adquirir significados radicalmente opostos em diferentes ocasiões e concretizações. Desse modo, um gesto que antes indicava temor e medo pode, em outra manifestação imagética, indicar contemplação. (FELINTO, 2015, p. 22).

Warburg, conforme citado por Felinto (2015), demonstrou o caráter dinâmico e mutável do repertório gestual das imagens e da “sobrevivência de certas formas expressivas e gestuais ao longo da história da arte” (FELINTO, 2015, p. 22), através do atlas de imagens, um projeto que ele denominou de *Mnemosyne*.¹⁷ Nesse processo, o historiador também considerava como uma questão central o suporte midiático das imagens.

A imagem gestual do monge vietnamita em chamas “contaminou” lugares, culturas, gerações e contextos diferentes, resultando em ondas de indignação, solidariedade e

¹⁷ Trata-se de um vasto atlas de imagens em séries organizadas em grandes painéis de fundo negro, feito por Aby Warburg.

mobilizações populares. Ao analisar o caso de Mohamed Bouazizi – que, como Thich Quang Duc, também se utilizou da prática de autoimolação –, que desencadeia o que ficou conhecida como a Primavera Árabe,¹⁸ Eduardo Duarte (2018, p. 34-35) demonstra como esse gesto pode ser visto como uma espécie de “ato monumento”, conceito inspirado em uma ideia deleuziana “para a natureza expressiva da forma como força política”. Ao contrário da ideia de paralisação do momento para ser apenas lembrado, o monumento que aqui se fala se refere ao corpo que mobiliza o gesto, tornando-o definitivo pela sua potencialidade de desdobramento e sobrevivência, pois, “as gerações futuras não estão para serem lembradas de algo como um fato histórico, mas para serem contaminadas, acionadas por um Acontecimento, a vibração de um ato que se atualiza no tempo” (DUARTE, 2018, p. 36). Assim, o pós-vida de uma imagem é a sobrevivência de uma potencialidade na memória individual e coletiva, que foi ativada em um determinado momento e que reaparece de maneira dinâmica através de reproduções e apropriações.

Uma das formas de representações que circula através dos meios de comunicação virtuais são os memes. Como uma unidade mínima de sentido, geralmente são utilizados para fornecer informações com conotações de ironia e humor, mas que também podem carregar forte conotação política e crítica social. Na seguinte figura, pode-se perceber a conservação da imagem gestual de Thich Quang Duc em comparação com a imagem original do ano de 1963, a partir de uma renovação da forma de expressão política, sendo visível, nesses exemplos, a dinamicidade da imagem gestual.

Figura 2 - Memes representando Thich Quang Duc



¹⁸ A Primavera Árabe foi uma onda revolucionária de manifestações que ocorreram pelas regiões do Oriente Médio e Norte da África, desencadeada a partir do ato de autoimolação de Mohamed Bouazizi na Tunísia, em 2010.



Fontes: CORNELLÀ, Joan. Disponível em: <<https://bit.ly/3wTw3H7>>; MEME Center. Disponível em: <<https://bit.ly/3DsNHDR>>; REDDIT. Disponível em: <<https://bit.ly/3wTm4RY>>.

Os memes que representam Thich Quang Duc, fazem um imbricamento entre arte humorística e política, que apesar de modificar os elementos da fotografia, bem como também de articular com outras referências de desenhos animados – como ocorre no meme que utiliza a paisagem e um personagem do bob esponja –, o gesto de autoimolação de maneira serena e tranquila aqui é conservado remontando ao monge budista vietnamita. E como um *ato monumento*, o gesto foi atualizado ao contaminar também a forma expressiva da geração atual, a linguagem memética. Desta maneira, demonstra-se o reaparecimento da imagem gestual de maneira dinâmica, identificando sua potencialidade de sobrevivência na memória social.

O objeto do presente trabalho é, assim, um registro fotográfico de um gesto estético-político – o gesto de autoimolação do monge vietnamita Thich Quang Duc –, por ser referente a uma ação que se insere na relação fronteira entre uma performance política, simbólica e cultural planejada e uma reação no processo de queimação de maneira antinatural. A quietude e o silêncio de Quang Duc disposto em um estado moribundo de quase morte é uma espécie de não-reação, que se veicula com a ideia de enfrentamento à própria morte e que é conservada nas reproduções como o elemento fundamental de informação, como pode-se observar na **Figura 2**. Demonstram-se, através dos memes apresentados, a sobrevivência e a renovação da imagem em outra forma de expressão política. Portanto, seu gesto possui uma potencialidade que foi e continua sendo reproduzida em diversos suportes em seu pós-vida e que resistiu às temporalidades devido a sua capacidade de contaminação, dinamicidade e mutabilidade,

2.4 Incorporação e circulação da imagem *The Burning Monk*

Ao compreender a natureza, os processos de construção e mutabilidade de sentidos, e a capacidade de renovação e sobrevivência da gestualidade imagética pelos sujeitos, torna-se fundamental demonstrar a importância de sua relação com os aparatos técnicos, suportes e/ou meios, sobretudo devido a seu caráter impulsional e complementar de hospedagem, veiculação e transformação da imagem.

Nesse sentido, a distinção entre imagem e meio torna-se essencial para a compreensão e discussão da transmissão imagética de *The Burning Monk* (1963) nos meios de comunicação. Hans Belting (2014) é um dos principais teóricos que se dedica a aprofundar sobre a natureza da imagem a partir de uma abordagem antropológica. Ao propor a tríade imagem-meio-espectador, o autor demonstra os processos de produção, veiculação, recepção e incorporação das imagens pelos corpos em que acampam.

Sabendo-se que o corpo é um suporte para a imagem, como é para o gesto (ROMERO, 2009, p. 111), segundo Belting, a produção das imagens pode ser feita de maneira interna ou externa, sendo que “as primeiras podem descrever-se como imagens endógenas, ou próprias do corpo, enquanto as segundas necessitam sempre, primeiro, de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar” (BELTING, 2014, p. 32).

A visibilidade da imagem só é possível através de um meio, pois é neste onde ocorre o processo de materialização e construção de significado. Assim, como uma espécie de meio-suporte, o meio é definido por Belting (2014, p. 32) como “veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percebidas”. Assim, os meios podem ser desde antigas manufaturas até processos digitais, possuem características mediais entre a imagem e os corpos receptores, e representam a presença simbólica de uma ausência, conforme explica o autor:

Graças aos meios em que são produzidas, elas já possuem a presença efetiva do que pretendem transmitir. A pedra, o bronze ou a fotografia possuem já a única presença que é possível, que é certamente a ausência do objeto real. O paradoxo das imagens reside no facto de elas serem ou significarem a presença de uma ausência – e semelhante paradoxo é em parte um resultado da nossa capacidade de diferenciar entre imagem e meio. Com efeito, tendemos a reconhecer e a reservar para as imagens a representação da ausência, porque elas estão presentes em virtude do meio escolhido. Precisam da presença como meio para simbolizar a ausência daquilo que representam (BELTING, 2014, p. 15-16).

Dessa maneira, é possível perceber que, enquanto o meio possui um caráter material, a imagem possui uma qualidade mental, pela qual acampa no aparelho perceptivo do espectador, que a incorpora e a anima. Assim, “os nossos próprios corpos actuam como um meio vivo

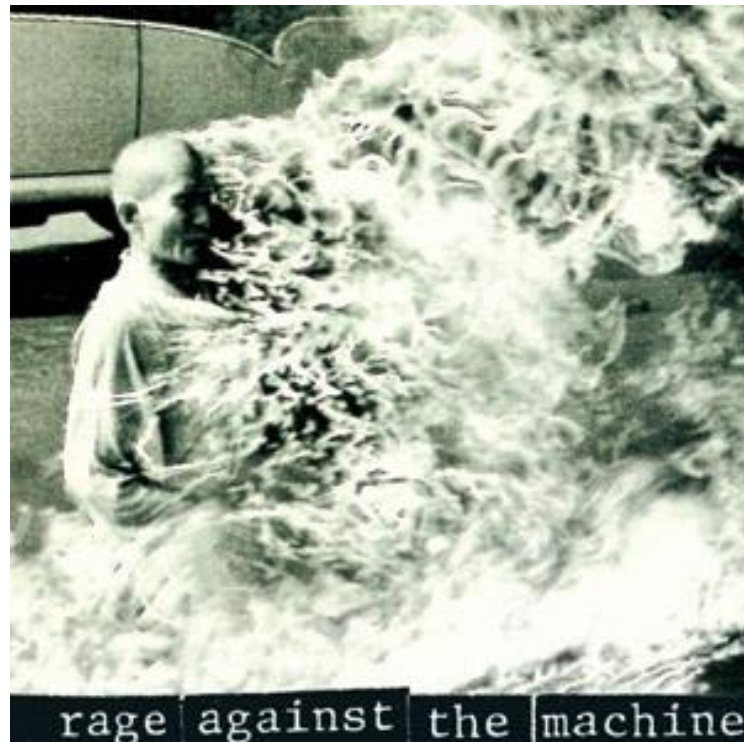
processando, recebendo e transmitindo imagens” (BELTING, 2014, p. 14), e mesmo que haja uma eliminação do suporte medial de uma imagem, ou seja, do seu aspecto material, a imagem persiste com o espectador (BELTING, 2014, p. 15).

Em *The Burning Monk* (1963), a imagem que originalmente surgiu do gesto de Quang Duc possuiu o próprio corpo como um meio condutor da imagem para outros meios, como inicialmente para a fotografia, para o aparelho perceptivo dos sujeitos presentes na cena ou aos que a visualizaram através da fotografia, espalhando-se assim, também, a outros múltiplos suportes representativos da presença simbólica do monge budista vietnamita.

Ana Maria Mauad (2014) questiona-se “Como nascem as imagens?” e analisa a trajetória de uma fotografia icônica feita por Marc Riboud em 1963, em uma manifestação contra a Guerra do Vietnã, a partir da teoria antropológica da imagem de Belting. Como na imagem analisada por Mauad, a imagem *The Burning Monk* (1963) foi reproduzida e circulada em meio ao espaço público. Entretanto, pergunto: “De que maneira a imagem gestual de Thich Quang Duc foi incorporada por diferentes sujeitos?”.

Mauad demonstra que, além de resultado de um dispositivo técnico, a fotografia é resultado de uma experiência vivencial, onde ocorrem a construção e as transmutações de sentidos, na medida em que as imagens são incorporadas através de práticas sociais pelos sujeitos. Desse modo, Mauad (2014, p. 115) enuncia “Assim, como nascem as imagens? Poderíamos dizer que da prática social de representar e simbolizar, pois nascem dos corpos que se projetam na imagem e das imagens que se animam nos corpos”. Assim, além das replicações do ato gestual abordadas no primeiro capítulo, a imagem também circulou na sociedade norte-americana devido à cultura visual através de pichações de muros, camisetas, bottons, desenhos, tatuagens, capas de álbuns musicais, entre outros, conforme demonstra a figura a seguir, que se refere à capa do álbum *Rage Against the Machine*, da banda *Rage Against the Machine*, lançada no ano de 1992.

Figura 3 - Capa do álbum *Rage Against the Machine* (1992), da banda de rap metal norte-americana *Rage Against the Machine*



A capa do álbum da banda norte-americana Rage Against the Machine reproduz a fotografia *The Burning Monk* (1963), dando enfoque ao ato de autoimolação de Thich Quang Duc. Como um suporte, a capa do álbum atua como um meio condutor da imagem gestual para o público e consumidores da banda. Esta circulação surge da prática de incorporação da fotografia em um diferente suporte que é utilizado no momento de lazer do cotidiano, quando os ouvintes consumirão as músicas do álbum *Rage Against the Machine* (1992), da banda.

A prática social de representar imagens se insere no cotidiano entre diversas possibilidades de suportes, como observa-se também na **Figura 4**, um jogo de lego em que “num jogo claro de entre imagens e entremeios, a intervenção lúdica da arte evidencia essas transmutações de sentido” (MAUAD, 2014, p. 127).

Figura 4 - Lego Fotografia representando a imagem *The Burning Monk* (1963)



Fonte: IMGUR. Disponível em: <<https://imgur.com/gallery/QCDka8p/comment/236396221>>.

A incorporação da imagem no cotidiano também pode ser possível em suportes lúdicos considerados infantis, como se demonstra na lego fotografia. Nesse caso, o jogo de lego foi utilizado para representar a fotografia de Thich Quang Duc, tornando-se também um suporte medial da imagem gestual.

Por fim, conforme os conceitos e discussões abordadas até o presente momento, constata-se a importância da imagem de *The Burning Monk* (1963), contidora de um gesto que possui uma potência transgressora e que sobreviveu através dos múltiplos meios técnicos de reprodução e em diferentes temporalidades. A imagem foi também incorporada pela sociedade norte-americana, sofrendo processos de renovações, transmutações de sentidos e formas devido à natureza mutável da imagem. Além disso, também produziu e continua até atualmente produzindo reflexão e engajamento dos sujeitos a partir de experiências vivenciais. Portanto, como aponta Mauad (2014, p. 114), “as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação, como objetos, marcas corporais e gestos”, demonstrando assim, a construção de sentidos e significados das imagens pelas pessoas, através das práticas sociais de incorporação.

3. TRANSMUTAÇÕES DA IMAGEM EM DIFERENTES SUPORTES ARTÍSTICOS

Após desenvolver o debate teórico acerca dos processos de produção, circulação, recepção e incorporação da imagem e, ainda, dos processos de construção e transmutação de sentidos, observou-se que a imagem gestual de Thich Quang Duc assumiu inúmeros formatos de representações visuais e significados. Foi possível constatar, também, que apesar da saturação de imagens nos meios de comunicação, a fotografia *The Burning Monk* (1963) foi capaz de se destacar e sobreviver até os dias atuais através de distintos espaços e temporalidades, sobretudo devido a seu caráter dinâmico e mutável.

Sabendo-se que a imagem possui a capacidade de assumir formas e sentidos de expressões diferentes, conforme as práticas sociais de incorporação, representação e simbolização, o presente capítulo será dedicado a analisar obras de diferentes artistas que, a partir de suas interpretações, traduziram e transpuseram a imagem de *The Burning Monk* (1963) a diferentes suportes e linguagens. Ou seja, partindo originalmente de uma comunicação gestual para o suporte fotográfico, o gesto de Thich Quang Duc foi posteriormente conduzido a outros suportes, formatos e linguagens.

Dessa forma, serão analisadas três obras artísticas, sendo elas: a escultura *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (Tuan Andrew Nguyen, 2012); o pergaminho *The scroll of Thich Quang Duc* (Dinh Q Le, 2013); e a pintura *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (Christopher Karl Wilde, 2006), a fim de demonstrar, a partir dos debates realizados no capítulo anterior, a natureza dinâmica da imagem, bem como o que contribuiu para sua sobrevivência até os dias atuais. Busca-se observar também suas possibilidades de usos e mudanças de expressões e de sentidos, conforme diferentes interpretações e contextos.

3.1 Transmutações da imagem

As variações de formatos e de linguagens, ou ainda, a releitura de uma obra artística original para outra linguagem de natureza distinta, podem ser entendidas como fenômenos de “transposição”, denominação ligada ao termo “tradução” (BRANDÃO, 2015, p. 67). Isso ocorre, por exemplo, com a imagem *The Burning Monk*, que, a partir da linguagem gestual de Quang Duc, foi transportada inicialmente para o suporte fotográfico e, posteriormente, para diferentes meios expressivos, sejam verbais ou outros tipos de representações visuais, tais como as artes plásticas.

O processo de tradução aqui referenciado diferencia-se das traduções entre formas verbais, que ocorrem em um mesmo sistema de signo verbal – a escrita –, porém em línguas distintas. A transposição, por sua vez, ocorre com base em formas de linguagens de expressões diferentes, podendo-se citar como exemplo uma ilustração visual de um texto. Segundo Helena Coimbra Meneghello (2014), o processo de tradução como transposição de um sistema de signos para outro foi pela primeira vez descrito em 1959, por Roman Jakobson:

O linguista Roman Jakobson foi o primeiro a descrever, em 1959, o fenômeno da tradução semiótica como transposição de signos de um sistema semiótico verbal para um outro sistema de natureza diferente. A tradução intersemiótica foi definida por Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (MENEGHELLO, 2014, p. 309).

Dessa forma, como também indica Ruth Silviano Brandão (2015), “há tradução nas artes em geral, quando se passa de um campo estético a outro, de uma linguagem para outra” (BRANDÃO, 2015, p. 67). Assim, evidencia-se a possibilidade de tradução e de intercambialidade entre diferentes sistemas de signos, como se faz quando há uma tentativa em representar, ou transpor, uma poesia em uma expressão diferente, como em um desenho.

Entretanto, a tradução de uma linguagem estética para outra apresenta inúmeros desafios de travessia devido a mudanças e adaptações que acontecem no processo de deslocamento do sentido, podendo implicar insuficiências. Para Meneghello (2014), um exemplo disso são os aspectos culturais, elemento que influencia na realização da tradução:

A tradução quando realizada entre sistemas de signos diferentes deve levar em conta, além dos diferentes códigos utilizados na relação intersemiótica, os aspectos culturais que são decisivos para a interpretação das diversas formas de arte responsáveis pela tradução. Deve ser considerada a capacidade de relacionar o signo com o seu significado (MENEGHELLO, 2014, p. 316).

Apesar dos desafios existentes no processo de tradução nas artes, a exemplo do processo de transcodificação, Meneghello (2014, p. 310-311) aponta para a possibilidade de as obras artísticas expressarem intenções e provocar efeitos análogos ao meio original. A autora também argumenta que a interação entre os diferentes sistemas de signos é capaz de criar novos sentidos:

O termo “transcodificação” é usado para indicar o processo de procura de elementos num determinado sistema semiótico que exerça função semelhante/equivalente em outro sistema de signos, dentro de uma dada cultura. Os diferentes sistemas de signos integram os aspectos intersemióticos da tradução que interagem reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos (MENEGHELLO, 2014, p. 312)

Nascido primariamente da linguagem gestual de Thich Quang Duc, a fotografia *The Burning Monk* (1963) também passou por processos de tradução e/ou transposição. É o caso das três representações a serem analisadas nas seções a seguir, que, sendo respectivamente uma escultura, um pergaminho e uma pintura, utilizaram-se de um corpo material para transpor a representação em diferentes meios expressivos, articulando e criando novos sentidos.

Dessa forma, a linguagem comunicativa do gesto transmutou-se na fotografia, e a linguagem visual fotográfica, por sua vez, transmutou-se em diversos meios expressivos, sejam eles artísticos, como as artes plásticas ou expressões verbais. E nesse sentido, através da exposição pública em termos de hipervisibilidade, sendo reproduzida e transmutada, a imagem sobreviveu para além de seu acontecimento.

3.2 Da fotografia para a escultura: *Enemy's Enemy: Monument to a Monument*

A escultura *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (2009)¹⁹ é uma obra que utiliza um taco de beisebol como base, produzida pelo artista vietnamita Tuan Andrew Nguyen. O taco de beisebol de madeira entalhada sob uma placa de base de metal cromado, faz referência à autoimolação de Thich Quang Duc e traz a ideia de envolvimento e corrosão da madeira pelas chamas do fogo, conferindo temporalidade à obra, como é possível observar na **figura 5**. A referência da obra trata-se de uma tentativa de reprodução fiel ao monumento *The Venerable Thich Quang Duc Monument*, erguido em Ho Chi Minh. Além disso, no processo de criação da peça em destaque, o artista fez outros dois protótipos antes de atingir o resultado final, que se encontra exposto em um museu dos Estados Unidos.

Figura 5 - *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (2009)

¹⁹ Foram encontradas divergências no site do museu onde a obra está exposta e outros sites de arte, que apontam a datação da obra artística para o ano de 2012.



Fonte: Imagem disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/enemy-s-enemy-monument-to-a-monument-tuan-andrew-nguyen/9AFq1AfCw4_-3Q>.

O artista e cineasta Tuan Andrew Nguyen nasceu em 1976, na cidade de Ho Chi Minh, capital do Vietnã, mas viveu e cresceu no Estados Unidos. Atualmente, é membro do coletivo de artistas *The Propeller Group*, com sedes na capital vietnamita e em Los Angeles, nos Estados Unidos. Além de participar e expor em exposições internacionais com o *The Propeller Group*, o artista possui obras que integram coleções no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova York, nos Estados Unidos, incluindo a escultura *Enemy's Enemy: Monument to a Monument*, que entrou para a coleção do museu em 2012.²⁰ Como na escultura em análise, Nguyen permeia temáticas de guerra e migração na maioria de suas obras, buscando materializar traumas nos objetos trabalhados.

Na descrição da escultura feita pelo próprio artista, a escolha do taco de beisebol *Louisville Slugger*²¹ como suporte deu-se devido à simbologia social desse esporte, inclusive no que se refere às relações entre Estados Unidos e Vietnã, especialmente no período da presença militar norte-americana no país. Ao detalhar a obra, Nguyen faz ainda uma comparação entre a prática do baseball e a violência da projeção de mísseis em ataques militares, ressaltando seu valor imagético e atribuindo a ela elementos de poder. Além disso, o modelo *Louisville Slugger* é fabricado pela empresa Hillerich & Bradsby Company (H&B), que, nos anos 1940, produzia estoques de rifles

²⁰ Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/31268>>. Acesso em 04 de out. de 2021.

²¹ Conhecido modelo norte-americano de tacos de beisebol.

para o exército dos Estados Unidos (GUGGENHEIM, 2013), sendo possível, também, refletir sobre o envolvimento militar estadunidense no Vietnã.

Tratando-se de uma representação de um ato feito em um contexto social-político-religioso, a obra de Nguyen também sinaliza uma hipocrisia do atual regime político comunista vigente no Vietnã. Segundo o artista, o memorial erguido no local de sacrifício de Quang Duc, na cidade de Ho Chi Minh²², faz com que o atual governo vietnamita seja visto como solidário às vítimas do governo Diem, assumindo um símbolo de luta contra a opressão, apesar de suas políticas também estabelecerem igualmente um nível de repressão. Assim, observa-se que, para o atual regime, a religião budista é reconciliável com o projeto político e ideológico ao tornar-se um instrumento de controle social.

A partir das referências feitas do símbolo social carregado pelo beisebol e da hipocrisia do governo em erguer um monumento em homenagem ao Thich Quang Duc e às vítimas, apesar de elementos de contextos diferentes imbricados em uma mesma obra, Nguyen aponta um paralelo semelhante entre eles:

O símbolo social do beisebol e o ato hipócrita de fazer um monumento à imolação de 1963 podem vir de contextos díspares, mas ambos passaram a servir a agendas específicas além da razão de sua ocorrência. O papel da religião e do esporte como fenômeno social que une uma comunidade é também o modo pelo qual uma grande divisão pode ser forjada (NGUYEN, 2009, tradução nossa)²³.

Nesse sentido, a partir da junção de dois elementos imbricados – a imagem do gesto de Quang Duc em chamas talhada no taco de beisebol –, o artista traça um paralelo entre a religião e o esporte, para convidar o espectador a uma crítica sobre os poderes unificadores e divisores compartilhados por ambos, tais como suas capacidades de gerar solidariedade e união e de instigar divisão, conflitos e/ou violência.

Em relação à imagem transposta para o taco de beisebol, identifica-se a priorização de Nguyen em evidenciar especificamente o gesto e as chamas do fogo, de modo que, ao reproduzir o monumento *The Venerable Thich Quang Duc Monument*, deixa de lado os demais elementos dispostos no cenário da fotografia *The Burning Monk* (1963), tais como o carro, o galão de gasolina, a multidão de pessoas manifestantes, dentre outros.

²² Um memorial foi erguido na mesma encruzilhada em que ocorreu o acontecimento da autoimolação, na cidade de Ho Chi Minh. Ele é composto por uma estátua de bronze de mais de seis metros de altura, representando Thich Quang Duc sentado em meio às chamas, e por placas esculpidas na parede de fundo, retratando toda a cena.

²³ Original em inglês: “The social symbol of baseball and the hypocritical act of making a monument to the 1963 immolation may come from disparate contexts, however both have come to serve particular agendas beyond the reason for their occurrence. The role of religion and sport as social phenomenon that bring a community together, is also the mode through which great divide can be wrought”.

A partir do gesto representado de maneira serena e tranquila, assim como ocorre na fotografia, o artista mantém o elemento fundamental de familiaridade no aparelho perceptivo do público e da potencialidade de comoção da imagem. Enquanto as chamas do fogo, como dito anteriormente, também conferem temporalidade à obra ao transparecer a continuidade de corrosão da madeira.

Dessa maneira, assim como defendido por Belting (2014), no debate teórico sobre veiculação das imagens, observa-se que o meio em que a imagem foi transposta e incorporada foi fundamental para a articulação e a construção de significados da obra, onde sua escolha atua diretamente em como a imagem é percebida pelo público.

Além disso, a presente obra artística combina elementos de culturas e significados diferentes, redefinindo-as. Portanto, apesar de não haver passado por um processo de total mutabilidade de sentido da imagem e do gesto, conforme expressava Aby Warburg, a imagem revela sua dinamicidade nessa obra artística ao demonstrar a possibilidade de mudança ou articulação de sentidos e veiculação em distintos meios expressivos. Assim, percebe-se a maneira em que o artista transforma um típico taco de beisebol em um suporte medial que projeta a imagem gestual de Quang Duc de maneira dinâmica, articulando com outras críticas e significados, contribuindo para sua circulação mobilizadora e, conseqüentemente, sua sobrevivência material e memorial.

3.3 Da fotografia para o painel-pergaminho: *The scroll of Thich Quang Duc*

O pergaminho *The scroll of Thich Quang Duc* (2013) é uma obra do artista Dinh Q Lê com cerca de 164 pés de comprimento – totalizando cerca de 50 metros – com a imagem *The Burning Monk* (1963) digitalmente ampliada e estampada, utilizando a técnica de impressão fotográfica tradicional, C-print²⁴. Na obra em formato de painel, as chamas do fogo ondulam do chão para a parede, trazendo a ideia de distorção do tempo, adicionando duração à fotografia enquanto conecta o acontecimento do passado ao presente.

Figura 6 - The scroll of Thich Quang Duc (2013)

²⁴ Impressão fotográfica tipo C.



Fonte: Imagem disponível em: < <https://www.ppowgallery.com/exhibition/2817/work/>>.

Dinh Q Lê nasceu em 1968, na cidade de Hà Tiên, no Vietnã. Ainda na infância, em 1978, Lê imigrou juntamente com sua família como refugiados para Los Angeles. Formou-se em fotografia na *University of California* e fez mestrado na *School of Visual Arts* de Nova York. Juntamente com outros artistas do coletivo *The Propeller Group*, Lê é cofundador do espaço de arte *Sàn Art*, localizado em Ho Chi Minh. Tornou-se conhecido pelos seus trabalhos em fotografia, vídeo, escultura e instalações. Ao permear questões de identidade, memória e história em suas obras, o artista explora a história cultural e política do Vietnã, principalmente imagens ícones que se cristalizaram na memória ocidental sobre a Guerra do Vietnã, dentre elas, fotos ganhadoras do Prêmio Pulitzer, como *The Burning Monk* (1963), *Execution of a Viet Cong Guerrilla* (1968), *The Terror of War* (1973), dentre outras.

Em 2014, a obra *The scroll of Thich Quang Duc* (2013) foi exibida na galeria PPOW, de Nova York, nos Estados Unidos. A exposição intitulada *Warf, Woof, Zero, One*, contou com nove obras de diferentes naturezas do artista.

Segundo a descrição da obra, no que se refere ao suporte escolhido, “o uso de um pergaminho por Lê evoca a tradição artístico-histórica das pinturas de paisagens chinesas, que

retratam a história cumulativa de um evento em virtude do comprimento do rolo em que foi pintado” (PPOW GALLERY, 2014, tradução nossa)²⁵.

Com a técnica de extensa ampliação utilizada por Lê, a imagem icônica de Quang Duc foi artificialmente tingida, visto que a fotografia original foi capturada em preto e branco, além de distorcida, tornando-a irreconhecível para o observador menos familiarizado, evidenciando-se as chamas do fogo na maior parte da obra. Além disso, como dito anteriormente, a distorção da imagem desperta uma noção de duração e expansão temporal da cena, de maneira que transmite uma ideia de suspensão da morte de Quang Duc no tempo, correspondendo ao que Murray Yang (2011, p. 3, tradução nossa) afirma sobre a ressonância da imagem e à sua concepção de que “Thich Quang Duc ainda está queimando”²⁶.

Em *The Scroll of Thich Quang Duc*, além das chamas, também é possível reconhecer, através das cores artificialmente tingidas, outros elementos da cena que foram preservados na obra pelo artista de maneira sutil, tais como o carro de cor azul que levou Quang Duc até o local da performance e que apareceu na fotografia.

Outra característica que também é possível observar na obra, é que, ao contrário da escultura *Enemy's Enemy: Monument to a Monument* (2009), o gesto não é conservado com evidência e nitidez nessa representação artística. Porém, não é totalmente correto dizer que o gesto perde força, pois, como debatido no presente trabalho, na medida em que os elementos da imagem ganham forma na memória individual e coletiva, o gesto, bem como o sentimento provocado por ele, pode ser lembrado e resgatado pelo aparelho perceptivo do espectador que a incorpora e a anima. Assim sendo, conforme a teoria de Hans Belting (2014), a eliminação do suporte material ou a ocultação dos elementos gestuais potencializadores de uma imagem não é o suficiente para a eliminação da imagem, visto que esta persiste com o espectador.

Dessa forma, destaca-se nessa obra artística a capacidade imagética de contaminação e sobrevivência, que ocorre devido seu caráter modular e dinâmico, que confere à imagem sua qualidade mental capaz de acampar no aparelho perceptivo da sociedade. Nesse sentido, em seu pós-vida, a imagem acampa na memória social, persistindo com o espectador que a relembra, resgata, incorpora e a anima, mesmo que haja a ocultação de elementos da imagem, como do gesto, ou a própria eliminação completa do suporte medial.

²⁵ Original em inglês: “Lê’s use of a scroll evokes the art-historical tradition of Chinese landscape paintings, which tells the cumulative story of an event by virtue of the length of the scroll on which it was painted”.

²⁶ Original em inglês: “Thich Quang Duc is still Burning”.

3.4 Da fotografia para a pintura-colagem: *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc*

A pintura *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (2006) é uma obra que também representa a imagem icônica *The Burning Monk* (1963), onde o artista norte-americano Christopher Karl Wilde utiliza a técnica de colagem de papel-moeda com adesivo de polivinil. Wilde utiliza cédulas reais de inúmeras regiões do mundo para ampliar a paleta de cores e designs da obra.

Figura 7 - *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (2006)



Fonte: Imagem disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ck-wilde-dazzles-with-cut-currency-20150601-story.html>>.

C.K. Wilde nasceu em 1972 e foi criado em Madison, nos Estados Unidos. Em 1995, formou-se na *University of Wisconsin* e tornou-se conhecido como artista pela utilização da técnica de colagens e livros feitos à mão. Em suas obras, Wilde explora temáticas que envolvem mitologias, lendas, figuras gregas, cavalos, mapas antigos, além de também retratar questões políticas globais. Além de papel-moeda, ele também utiliza outros itens de papel em suas colagens, como mapas, impressões de publicidade, entre outros.

Suas produções se encontram espalhadas em inúmeras coleções públicas em todo o mundo. Atualmente, o artista é representado pela *Rosamund Felsen Gallery*, em Los Angeles, galeria que, desde 2010, apresentou três exposições de C.K. Wilde, intituladas *C.K. Wilde* (2010), *C.K. Wilde: Sojourn* (2010) e *Temper* (2015). Nesta última, ocorrida em 2015, a pintura *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (2006) foi exposta.

A conciliação da imagem da autoimolação de Quang Duc e da técnica de colagem de dinheiro fomenta uma crítica sobre valor e poder. Nesse sentido, segundo Wilde, “cortar dinheiro é uma ruptura da narrativa de poder” (OLLMAN, 2015, tradução nossa)²⁷. Dessa maneira, o artista promove uma articulação entre uma imagem que referencia um contexto de repressão e autoritarismo por parte do governo vietnamita, além de também considerar um cenário de presença militar e de interesses norte-americanos na região, e o símbolo que representa poder na contemporaneidade – o dinheiro –, ressignificando o seu uso.

Materialidade, peso e textura são explorados, à medida que a desconstrução e recontextualização dos materiais concedem a Wilde liberdade para transformar símbolos de poder, ganância e colonialismo em objetos de narrativa e crítica. Os descartes do passado são desenterrados e, assim, ressignificados de novas maneiras e em novos contextos. Aqui, as erudições e as explorações abrem caminhos para um futuro baseado na compreensão e na compaixão humana (ROSAMUND FELSEN GALLERY, 2015, tradução nossa)²⁸.

Em *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc*, a interação entre duas representações – da imagem *The Burning Monk* e do dinheiro – e seus processos de transmutações permitiram a criação de novos sentidos, que articulam crítica e reflexão de acontecimentos passados com um sistema monetário que rege a sociedade atual, como bem se pode observar na obra, na qual em alguns momentos é possível perceber palavras legíveis, como “*dollar*”.

Apesar da somatória de novos sentidos, a representação não perde seu efeito original, mas também transpõe uma intencionalidade próxima ao do suporte original ao replicá-lo com semelhança. Ao observar a obra artística de Wilde, a imagem gestual da autoimolação de Quang Duc é facilmente projetada e percebida pelo espectador, devido à sua similitude. Porém, não é totalmente correto dizer que a obra seja idêntica à imagem original e que causa o mesmo impacto e comoção, visto que carece de alguns elementos estéticos que o suporte fotográfico proporciona.

²⁷ Original em inglês: “Cutting up money is a disruption of the narrative of power”.

²⁸ Original em inglês: “Materiality, weight & texture are explored, as the deconstruction & recontextualizing of the materials grant Wilde freedom to transform symbols of power, greed, and colony into objects of cautious storytelling and critique. The discards of the past are unearthed and thus repurposed in new ways and in new contexts. Here, eruditions and explorations give way for a future based on human understanding and compassion”.

Por se afastar do estilo realista, um dos elementos ausentes na representação artística *Emptiness Portrait of Thich Quang Duc* (2006) é a definição dos itens, como é o caso do galão de gasolina, dos monges budistas que assistiram a cena em círculo e suas expressões faciais, que se perdem na representação.

Contudo, ao contrário da obra *The scroll of Thich Quang Duc* (2013), o gesto de Quang Duc é preservado na obra de Wilde. Ao manter a principal característica de comoção, que é a expressão política do gesto sereno, a imagem gestual e os sentimentos podem ser ativados e potencializados na memória individual e coletiva do observador.

Assim, identifica-se, através da pintura, outra forma de expressão política que demonstra o caráter dinâmico, mutável e de desdobramento da imagem, onde o gesto de autoimolação de Quang Duc adquire potencialidade contaminação e sobrevivência. Além disso, a dinamicidade da imagem está vinculada também com a produção de novos sentidos e interpretações, como pode-se perceber com a articulação de representações, críticas e sentidos em uma mesma produção artística de reprodução, sendo possível observar um claro exemplo de ressignificação da imagem.

Dessa maneira, a partir da análise das três representações artísticas que circularam em museus e galerias nos Estados Unidos, observa-se, de maneira prática, o debate teórico sobre a reprodução das imagens. A partir da imagem da autoimolação de Thich Quang Duc, os artistas a animaram e reinterpretaram-na, promovendo uma manutenção, articulação e/ou criação de novos sentidos com base na reprodução da imagem em diferentes suportes. Além disso, também há outras especificidades que interferem no resultado da prática de reprodução e no significado da obra, tais como a combinação de culturas, nuances políticas e históricas, subjetividades de escolhas do artista, dentre outros. Assim, no processo de transmutação da imagem, ocorre uma intercambialidade de expressões, suportes, formas, sentidos e outras especificidades que dão vida à imagem, retroalimentando sua sobrevivência até os dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatou-se, no início do presente trabalho, que houve uma grande divulgação e circulação da imagem de autoimolação do monge budista vietnamita Thich Quang Duc nos meios de comunicação. Seu gesto foi replicado em âmbito mundial, causando inúmeras desestabilizações sociais e criando uma popularização da prática de autoimolação como protesto político público. Além disso, devido a sua grande circulação, a imagem assumiu outros formatos e significados, predominando sua potencialidade de impacto visual, tornando crucial o estudo do tema para a sua compreensão.

Diante disso, a análise das obras artísticas escolhidas teve como objetivo geral demonstrar as maneiras pelas quais a imagem gestual *The Burning Monk* (1963) circulou pela sociedade norte-americana até os dias atuais, sendo incorporada e assumindo inúmeros formatos de representações visuais e significados.

Como foi observado, além do suporte fotográfico original, a imagem assumiu diversas formas e suportes, tais como esculturas, pergaminhos e pinturas, como as obras analisadas. As transmutações da imagem em outras formas de expressões são acompanhadas de reinterpretações, ressignificações e articulação e/ou criação de novos sentidos, promovendo assim uma intercambialidade de elementos culturais.

A quantidade e a diversidade de meios e/ou suportes em que a imagem foi reproduzida, apropriada e ressignificada, conforme foi descoberto durante a pesquisa, se deram devido ao caráter contaminante, modular e dinâmico da imagem gestual. Assim, sua capacidade de circulação e transmutação contribuiu para sua preservação e sobrevivência até os dias de hoje, conforme se pressupunha no início da pesquisa.

Com o propósito de cumprir o primeiro objetivo específico deste trabalho, buscou-se demonstrar a importância e o impacto visual da imagem *The Burning Monk* nos Estados Unidos. Foi constatado que a fotografia circulou em diversos meios de comunicação, como na televisão e em jornais importantes. Além disso, sua potencialidade de impacto visual e influência foi determinante para a popularização da prática de autoimolação como protesto político público no repertório global, devido a sua ampla replicação.

Com base no segundo objetivo específico apresentado, procurou-se esclarecer a produção de sentidos e significados através das imagens a partir do debate teórico empreendido por autores da área, em especial Hans Belting (2014) e Ana Maria Mauad (2014). Discutiu-se que a percepção e a construção de sentidos e significados das imagens só é possível quando ocorre sua materialização em um suporte, seja material ou mental. Observou-se ainda que, além

de um resultado de um dispositivo técnico, a imagem é resultante de experiências vivenciais. Ou seja, o processo de criação de sentidos ocorre através das práticas sociais de representar e simbolizar, além da intercambialidade de projeções de sentidos e valores entre o sujeito e a imagem.

Buscou-se, também, compreender os processos de hospedagem, circulação, transposição e transformação da imagem em distintos suportes e linguagens de expressões, que, durante a pesquisa, foram abordados de maneira teórica e prática.

A partir do último objetivo específico proposto neste trabalho, pretendeu-se demonstrar algumas formas de incorporação da imagem gestual *The Burning Monk* (1963) pelos sujeitos. Foi identificado que, além dos suportes artísticos que circularam em espaços culturais e produzidos por artistas profissionais, a imagem foi ressignificada e incorporada no cotidiano pelas pessoas de outras maneiras, tais como através de camisetas, bottons, tatuagens, intervenções lúdicas, memes, capas de álbuns musicais, entre outros.

Para o problema de pesquisa levantado: “De que maneira a fotografia *The Burning Monk* (1963), foi reproduzida, apropriada e ressignificada em diferentes meios e suportes, sobrevivendo até os dias atuais?”, partiu-se da hipótese de que a fotografia foi incorporada pelas pessoas e migrou para outras linguagens de expressão e naturezas distintas, tais como vídeos, monumentos, pinturas, entre outros. Também foi sugerido que sua sobrevivência até os dias atuais foi possível devido a sua grande divulgação e circulação, fomentada por seu alto potencial de causar impacto e influência.

Como verificou-se durante a pesquisa, o problema levantado foi respondido através do debate teórico e do levantamento e análise das obras artísticas. Assim, concluiu-se que, além dos elementos sugeridos inicialmente, tanto sua sobrevivência quanto a maneira de sua reprodução, incorporação e ressignificação ocorreram devido ao caráter modular e dinâmico da imagem gestual. Esse elemento é fundamental, pois a intercambialidade de especificidades socioculturais, políticas e históricas soma-se às subjetividades dos artistas, como as memórias, traumas e outras preferências de escolhas, resultando em diferentes expressões, suportes e sentidos existentes nas representações. Todos esses componentes contribuem para a continuidade da imagem gestual de Quang Duc, ao mesmo tempo em que dão vida a novos significados, retroalimentando sua sobrevivência ao longo das temporalidades. Além disso, seu caráter modular e dinâmico confere à imagem uma qualidade mental, capaz de acampar, também, na memória social, resguardando-a do perigo de sua eliminação total mesmo que haja uma destruição de todos os seus suportes e meios materiais.

Para que se chegasse à resposta do problema indicado, foi realizada uma contextualização do cenário em que a fotografia surgiu, um debate teórico entre estudiosos do tema e o levantamento e análise de três obras artísticas de diferentes suportes de expressões, que circularam em museus e galerias nos Estados Unidos. O levantamento das obras artísticas foi feito de maneira virtual, por meio de pesquisas nos sites eletrônicos dos museus e galerias em razão da impossibilidade de visita física nos espaços devido a limitações geográficas, de recursos financeiros e pandêmicos.

A escolha de três obras artísticas se deu em razão das limitações de espaço e tempo na elaboração do trabalho. Além disso, a seleção das obras ocorreu a partir de uma filtragem, considerando a disponibilidade em meio virtual da imagem, de suas informações e demais elementos relevantes para que fossem possíveis as análises, resultando em três diferentes suportes analisados. Assim, a triagem permitiu um aprofundamento maior relativo a cada uma das obras e seus contextos e significados.

No tocante ao tratamento das imagens, seguiu-se a sugestão da historiadora Ana Maria Mauad (2016), tendo como pressuposto o fato de que as imagens não possuem sentidos em si mesmas, mas são as interações sociais que produzem seus valores e significados. Dessa forma, analisaram-se seus usos, funções e circulação na vida social, utilizando, também, os conceitos formulados pelos autores aqui abordados, como os de meios, suportes, gestos, transposição, entre outros.

Diante do exposto, percebe-se a possibilidade de realizar a pesquisa de maneira mais ampla, para analisar os aspectos das transformações, ressignificações, apropriações e produções de novos sentidos, entre outras características dos gestos e das imagens, em uma maior variedade de suportes. Mostra-se possível, ainda, analisar as transposições em diferentes expressões intersemióticas, utilizando obras que traduziram a fotografia e transpuseram em formatos textuais, como em poesias, o que não foi realizado devido às limitações mencionadas.

Além disso, também é possível empreender novas análises se guiando por conceitos de outros intelectuais e diferentes correntes de pensamentos, ou, ainda, por meio de outras metodologias, como através da semiótica ou de estudos iconográficos. Ainda, ao invés de utilizar objetos visuais para análise, é possível desenvolver pesquisas sobre o tema que utilizem como objeto de investigação a mídia impressa da época, por meio da qual seria possível analisar as disputas de narrativas existentes no momento da chegada da fotografia de Malcolm Browne nos Estados Unidos.

Dessa forma, observa-se a ampla variedade de possibilidades de pesquisas acerca do tema proposto, considerando que ainda há uma lacuna historiográfica da análise e de

investigações sobre a busca de práticas violentas para a condição humana em manifestações pelas pessoas, sobre o impacto da autoimolação de Thich Quang Duc ou a sobrevivência de imagens gestuais ao longo das temporalidades. E ainda, quanto ao segmento amplo de investigações, percebe-se a necessidade de pesquisas que contribuam com o diálogo interdisciplinar com os estudos visuais, sendo também possível aprofundamentos utilizando outras áreas de estudos.

Por fim, a partir do que foi discutido ao longo deste trabalho, pode-se concluir que as imagens, como parte viva da sociedade, são resultantes de experiências vivenciais e práticas sociais, que intercambiam influências socioculturais entre a imagem e os sujeitos que a percebem e a animam, através de reproduções, incorporações e ressignificações. E ainda, que, as imagens podem ser contedoras de potencialidades de sobrevivência devido a seu caráter modular e dinâmico.

FONTES

LE, Dinh Q. **The Scroll of Thich Quang Duc**. Nova York, Galeria PPOW do Chelsea: [s. n.], 2013. Impressões e múltiplos, pergaminho rolagem c-print de 150 pés e caixa de laca dourada. Arte Contemporânea do Sudeste Asiático.

GUYEN, Tuan Andrew. **Enemy's Enemy: Monument to a Monument**. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York Guggenheim UBS MAP Purchase Fund: [s. n.], [2009?]. Taco de madeira esculpido. 33,7 x 2 1/2 x 2 1/2 polegadas (85,7 x 6,4 x 6,4 cm).

WILDE, CK. **Emptiness Portrait of Thich Quang Duc**. Rosamund Felsen, Los Angeles.: [s. n.], [2006?]. Colagem de moeda; 23 1/2 x 23 5/8 pol. (59,69 x 60,0075 cm.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto. v. 3, n. 4, p. 9-14, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. **Caderno de leituras**, n. 76, p. 1-6, 2018.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. KKYM+ EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015. ISBN 978-85-254-3784-6.

BENN, James A. **Burning for the Buddha: self-immolation in Chinese Buddhism**. University of Hawaii Press, 2007.

BIGGS, Michael. Protest by Suicide: Self-Immolation in the Global Repertoire, 1963-2002. **Conference Papers -- American Sociological Association**, 2003.

BIGGS, Michael. Dying without killing: Self-immolations, 1963–2002. *In*: GAMBETTA, Diego. **Making sense of suicide missions**. Oxford University Press, 2005, p. 173-208.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Escritores-pintores: o processo de transposição. **Myriades, Minho**, p. 67-74, 2015.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CENTER, Meme. **Hot Monk**. Disponível em: <<https://www.memecenter.com/fun/2267861/hot-monk/comments>>. Acesso em 04/11/2021.

COBURN, Jon. “I Have Chosen the Flaming Death”: The Forgotten Self-Immolation of Alice Herz. **Peace & Change**, v. 43, n. 1, p. 32-60, 2018.

CORNELLÀ, Joan. **The reart**. Disponível em: <<http://thereart.ro/joan-cornella-spoke-art/joan-cornella-untitled-9/>>. Acesso em 04/11/2021.

DUARTE, Eduardo. O Gesto monumento, a essência do fazer político. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 3, p. 33-51, 2018.

FELINTO, Erick. Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação. **Revista ECO-Pós**, v 19, n 1, p. 20-28, 2016.

GUGGENHEIM, 2013. **Tuan Andrew Nguyen on Baseball and Wood Carving**. 12 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/video/tuan-andrew-nguyen-on-baseball-and-wood-carving>>.

HANH, Thich Nhat. **Vietnã flor de lotus em mar de fogo**. Paz e Terra, 1968.

IMGUR. **Thich Quang Duc**. 2014. Disponível em: <<https://imgur.com/gallery/QCDka8p/comment/236396221>>. Acesso em 04/11/2021.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Harper Collins, 2016.

KING, Sallie B. They Who Burned Themselves for Peace: Quaker and Buddhist Self-Immolators during the Vietnam War. *In: Buddhist-Christian Studies*, University of Hawaii Press, vol. 20, p. 127-150, 2000.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, 8/12, p. 97-115, 2006.

LOPES, Ruy Sardinha. **A imagem na era de sua reprodutibilidade eletrônica**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. Doi: 10.11606/D.8.1995.tde-03072002-101335.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, v. 61, n. 2, p. 105-132, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Cobogó, 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.”. Universidade de São Paulo. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, n. 45, jul./2003.

MENEGHELLO, Helena Coimbra. A transposição intersemiótica. **In-Traduções Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC**, v. 6, n. 10, p. 307-318, 2014.

NEVILLE-SHEPARD, Meredith Diane. **Fire, Sacrifice, and Social Change: The Rhetoric of Self-Immolation**. Tese de Doutorado. University of Kansas, 2014.

NGUYEN, Tuan Andrew. **Enemy's Enemy: a Monument to a Monument**. 2009. Disponível em: <<https://www.tuanandrewnguyen.com/enemysenemy>>. Acesso em: 23/10/2021.

NGUYEN, Tuan Andrew. **Enemy's Enemy: a Monument to a Monument**. Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation. In: Google Arts & Culture. 2012. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/enemy-s-enemy-monument-to-a-monument-tuan-andrew-nguyen/9AFq1AfCw4_-3Q>. Acesso em: 23/10/2021.

OLLMAN, Leah. Review: C. K. Wilde dazzles with cut currency. **Los Angeles Times**, 5 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ck-wilde-dazzles-with-cut-currency-20150601-story.html>>. Acesso em: 23/10/2021.

PPOW GALLERY, 2014. **Press Release**. Dihn Q Lê. Warp, Woof, Zero, One. 2014. Disponível em: <<https://www.ppowgallery.com/exhibition/2817/press-release>>. Acesso em: 23/10/2021.

PPOW GALLERY. **Dihn Q Lê. Warp, Woof, Zero, One**. 2014. Disponível em: <<https://www.ppowgallery.com/exhibition/2817/work/>>. Acesso em: 23/10/2021.

REDDIT. **Thich Quang Duc, Vietnamese monk who burned himself to death, 1963 colorized**. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/fakehistoryporn/comments/5x1m4z/th%C3%ADch_qu%E1%BA%A3ng_%C4%91%E1%BB%A9c_vietnamese_monk_who_burned/>. Acesso em 04/11/2021.

ROMERO, Elisabeth Leone Gandini. **O gesto como imagem e a imagem como gesto: a gestualidade das mãos na comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 199 p., 2009.

ROSAMUND FELSENGALLERY. **Press Release**. C. K. Wilde. Temper. 2015. Disponível em: <<http://www.rosamundfelsen.com/exhibitions/ck-wilde?view=slider#9>>. Acesso em: 23/10/2021.

SKOW, Lisa M.; DIONISOPOULOS, George N. A struggle to contextualize photographic images: American print media and the "Burning Monk". **Communication Quarterly**, v. 45, n. 4, p. 392-409, 1997. DOI: 10.1080/01463379709370073.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEIN, Isabel. **Foto-Ícones: da encarnação do Páthos à performance social**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro, 2018.

YANG, Michelle Murray. Still Burning: self-immolation as photographic protest. **Quarterly Journal of Speech**, v. 97, n. 1, p. 1-25, 2011.

ZACCHI, André Piazero. (O comunismo responde com a) Politização da arte. **outra travessia**, n. 23, p. 179-193, 2017.