



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht

Yuri Flores Machado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0001-9542-8277>
yurifloresmachado@gmail.com

Resumo

O presente artigo apresenta uma análise de duas obras de Vera Chaves Barcellos (1938-), *No a la guerra* (2007) e *Menexene* (1992/1993), e da obra *Kriegsfibel* (1955), livro escrito por Bertolt Brecht (1898-1956). Ambos os trabalhos apresentam em suas constituições diversas imagens apropriadas de jornais, nas quais aparecem cenas de algumas guerras ocorridas nos séculos XX e XXI. Durante a leitura das obras referidas, demonstramos as similitudes temáticas das obras citadas, bem como a contextualização histórica de cada uma delas. O objetivo é desenvolver algumas ponderações acerca do processo de apropriação que foi colocado em prática pela artista brasileira e pelo poeta alemão, culminando em uma reflexão crítica sobre os diferentes modos de apropriação de imagens de guerra e seus usos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Vera Chaves Barcellos. Bertolt Brecht. Apropriação em arte. Arte e mídia. Arte e guerra.

Abstract

This article presents an analysis of two works by Vera Chaves Barcellos (1938-), *No a la guerra* (2007) and *Menexene* (1992/1993), and also *Kriegsfibel* (1955), a book written by Bertolt Brecht (1898-1956). Both works present several appropriate images of newspapers in their constitutions, in which appear scenes of some wars in the 20th and 21st centuries. During the reading of these works, we demonstrate thematic similitudes of the mentioned works and the historical contextualization of each of them. The goal is to develop some considerations about the process of appropriation that was put into practice by the Brazilian artist and the German poet, culminating in a critical reflection on the different modes of appropriation of images of war and their uses in contemporary times.

Keywords: Vera Chaves Barcellos. Bertolt Brecht. Appropriation in art. Art and media. Art and war.

Desde priscas eras, a guerra faz parte dos interesses, entre aspas, estéticos dos seres humanos que produzem imagens e cantavam as inúmeras batalhas que compõem o mosaico universal da barbárie humana. Tanto no ocidente como no oriente, de Homero a Tolstói, de um cerco militar representado no *Templo de Ramesseum* no Período Protodinástico no Egito (3000 a. C) ao conjunto de gravuras *Os Desastres da Guerra*, de Goya, a impressão que nós espectadores e leitores temos ao vislumbrarmos a aurora belicosa que emerge no século XXI, é de que a guerra é mesmo uma atividade humana cotidiana na história das civilizações. Pelo menos em duas tradições literárias temos heróis que possuem o poder da ubiquidade muito desenvolvido, o que nas guerras modernas se traduz pela capacidade logística de antecipação no tempo, para melhor conquistar o espaço. A tradição grega considerava a guerra, “[...] como uma atividade rotineira, natural, como colher ou falar [...]” (MAXIMO, 2018, p. 103). Também na tradição literária coreana narrada na obra de formação *A história de Hong Gildong* (1612), escrita por Heo Gyun (1569-1618), onde Hong Gildong utiliza a sua fabulosa “técnica de compactar distâncias”. E como anteriormente na tradição grega com Aquiles, que saqueia várias cidades em um tempo diminuto, no desenrolar dos acontecimentos da Guerra de Troia descritas por Dícus Cretense: “[...] ataca Lesbos, tomando-a sem dificuldade e mata Forbas, rei da localidade, [...]” (CRETENSE, 2016, p.85), a guerra aparece enquanto um atributo “natural”, que irá exigir do guerreiro, habilidades e competências, tal qual, outros afazeres cotidianos também reclamam. A guerra pode ser entendida como uma intensidade humana incontrolável, constituinte de nossas existências, que extravasa as possibilidades do entendimento diplomático entre os povos, impondo o terror e a destruição material em todas as épocas históricas. Essa onipresença da guerra não passou despercebida por artistas do século XX, e que na contemporaneidade adicionaram ainda mais um componente em seus trabalhos, oferecendo uma crítica à espetacularização da guerra que vem ocorrendo via tecnologias de transmissão de imagens, imagens essas, capazes de presentificar para o espectador, as batalhas mais distantes, seja por meio da televisão no século XX ou da internet no século XXI.

Aqui trataremos de duas obras da artista brasileira Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) e de um livro onde podemos encontrar pequenos poemas de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898 – Berlim Leste, 1956). No primeiro exemplo oferecido, a videoperformance de Vera Chaves, *No a la guerra* (2007), há uma íntima ligação entre a recepção da própria artista enquanto espectadora das barbaridades presentes na Segunda Guerra do Golfo (2003) contra a população civil, com a apropriação de imagens desse conflito na criação da sua obra. Já nos outros dois casos analisados, há uma relação dialógica entre a palavra escrita e a imagem, desencadeando uma difusão sofisticada da guerra enquanto memória coletiva, como no caso do livro *Kriegsfibel* (1955), de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht, e também no *Menexene* (1992/1993), de Vera Chaves, onde aparece a “condição civilizatória da guerra”, tendo em vista que o ato de guerrear é

também uma forma ancestral de relação humana, que tanto artistas como escritores têm tentado decifrar por meio de suas obras.

No a la guerra (2007)

Ao aceitarmos o convite crítico de Vera Chaves Barcellos e espiarmos o uso das imagens de uma guerra contemporânea que é transmitida em horário nobre pela televisão, o que essa obra nos comunica? A videoperformance¹ *No a la guerra* (Figura 1) focaliza em uma questão fundamental: a utilização das fotografias que apresentam imagens de guerras e conflitos armados na contemporaneidade, dado o bombardeio de imagens brutais a que estamos submetidos, dada a velocidade e a onipresença das tecnologias da informação em uma escala nunca antes experimentada. A artista deixa claro em seu trabalho, que tais imagens lhe agridem, o título do trabalho se levanta contra essa violência, aponta que é necessário insistirmos na negação dessa barbárie histórica chamada guerra. Contudo, ao analisarmos o trabalho do ponto de vista da sua dinâmica poética, verificaremos que ela parece tratar também de algo mais que dos bofetões que artista simula receber no rosto. Chamo a atenção aqui, para a crescente desumanização do olhar no que tange ao sofrimento daqueles que sucumbem à força destrutiva da guerra, ao que poderíamos também somar, à ascensão de uma forma de curiosidade comum em meios virtuais, que encontra prazer em assistir ao vivo o extermínio de outro ser humano. Essa força imagética poderosa, presente em *No a la guerra*, estabelece uma reflexão crítica com vídeos que circulam na web, com registros perpetrados por soldados estadunidenses que de seus helicópteros gravam os assassinatos de civis e guerrilheiros em aldeias remotas do oriente médio. Vídeos secretos que acabam vasando para web possuem a sua razão de existir: tais imagens ultrapassam a casa das centenas de milhares de visualizações no youtube. Temos aqui uma longa e insistente evidência daquilo que podemos nomear como um *voyeurismo mórbido virtual*, que inicia na gravação de um espetáculo brutal e termina no espectador que sacia a sua curiosidade, ao apreciar guerrilheiros e civis tombando metralhados sem chance de defesa. Em um assassinato perpetrado remotamente, por meio de uma avançada tecnologia óptica de guerra, o sujeito aparenta desaparecer na prestidigitação virtual, apartando o indivíduo da própria realidade, ao mesmo tempo, que lhe oferece outra. Por meio da apresentação da dor que os frames do vídeo nos trazem e da encenação dos golpes que recebe em sua face, Vera Chaves Barcellos alerta do perigo da banalização da experiência atroz a que as vítimas inocentes de conflitos armados são submetidas, bem como, a circulação indiscriminada dessas mesmas imagens.

¹ Na videoperformance o corpo é agente do gesto performático, que está em contato ininterrupto com a câmera num embate não hierárquico, mas híbrido de corpo e tecnologia.

Em uma conferência proferida na Universidade de São Paulo em outubro de 2008, Vera Chaves Barcellos deixou clara a sua posição sobre o poder substancial e valorativo que as imagens podem e devem adquirir na contemporaneidade, algo que podemos verificar em seus trabalhos fotográficos, ou mesmo, quando a artista utiliza-se de imagens apropriadas na constituição de suas instalações, mas para isso, pontua a artista:

conservo as minhas posições que me acompanham desde os anos 70, de que se por detrás de uma imagem fotográfica não existir algum conceito ou uma posição sentimental, quando falo sentimental me refiro a valores, restará muito pouco. (BARCELLOS, 2008).

Imagens apropriadas, desconstruídas e ressignificadas no contexto da arte, embebidas em sentimento, sedimentadas por valores e fundamentadas por um conceito, algo que o poeta alemão Bertolt Brecht também perseguiu ao pensar o seu livro *Kriegsfibel*.



Figura 1. Vera Chaves Barcellos, *No a la guerra*, 2007. Videoperformance. Coleção Vera Chaves Barcellos. Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.

Kriegsfibel (1955)

Bertolt Brecht, por sua condição de perseguido político, já em 1933 inicia o seu périplo de fuga da iminente guerra que fermentava com força no coração da

Europa. Vários serão os países em que ele permanecerá na condição de exilado. Somente com o fim da Segunda Guerra Mundial retornará para Berlim. No exílio dinamarquês, utilizando recortes de jornais com imagens de algumas guerras e também por meio de sua poesia moderna, o poeta alemão inicia então, a composição do livro *Kriegsfibel* (Figura 2), em português, *O ABC da Guerra*, obra que será censurada na Alemanha do pós-guerra, sendo editada com cortes somente em 1955, quando então o poeta alemão recebe o Prêmio Stálin da Paz. Nesse trabalho, Brecht ambicionou, por meio de uma junção entre texto e imagem, corrigir os tantos reflexos especulares desconexos que chegam até nós por meio das fotografias e imagens de guerra, uma necessária correção, tendo em vista que aquilo que enxergamos, é sempre uma impressão mediada, por uma imagem contaminada por um discurso ideológico. Em cada página do livro, logo abaixo de cada fotografia e de sua legenda original que informa o local do evento e outras informações, há um pequeno poema de quatro linhas em estilo epigramático – que significa “sobre-escrever”. Os poemas, muitas vezes irônicos, beirando até mesmo o jocoso, buscam causar um choque com a imagem fotográfica e o contexto tenebroso da guerra. Cada composição fotografia-poema é nomeada como placa ou fotoepigrama. Tal processo parece aproximar-se *modus operandi* de alguns artistas contemporâneos, que ressignificam as imagens a todo instante, as transferindo de lugar, e por consequência, jogando com os seus sentidos:

Brecht compunha álbuns, dossiês fotográficos sobre a história contemporânea, assim como as encenações de suas próprias peças. Ele gostava de refletir sobre “a força mágica” das gravuras magdalenianas; A multiplicação dos pontos de vista na pintura chinesa; o desmantelamento das formas na *Guernica* de Picasso. [...] se ele nunca trabalhava sem tomar posição, nunca tomava posição sem procurar saber, nunca procurava saber sem ter aos olhos os documentos que lhe pareciam apropriados. Mas não via nada sem desconstruir e depois remontar, por conta própria, a fim de melhor expô-la, a matéria visual que havia escolhido examinar. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.30).

Ao tentarmos compreender o universo brutal de uma luta de extermínio entre seres humanos, nosso entendimento não suporta os detalhes. Por isso, a presença das quadrinhas sarcásticas, que nem apaziguam o olhar, nem o tornam mais crítico. Os poemas parecem funcionar sim, como um emulador da leitura da imagem, depreendendo dela, nuances discursivas que possivelmente não enxergaríamos sem a eloquência das metáforas e ironias presentes nos versos de Brecht. Curiosamente, o livro foi lançado em Berlim Oriental sob o selo da *Eulenspiegel Verlag*, que publicava títulos de sátira e humor. O livro encalhou nas livrarias, e Brecht ao final da sua vida, atribuiu o insucesso da publicação à predisposição do povo alemão em virar as costas para qualquer bem cultural que ambicionasse discutir o nazismo e a segunda grande guerra.

O livro de Brecht traz imagens de conflitos ocorridos na primeira metade do século XX e na década de 1950 no início da Guerra Fria, já as duas obras de Vera Chaves Barcellos apresentam imagens apropriadas da primeira Guerra do Golfo no início dos anos 1990, e na chamada Segunda Guerra do Golfo ou Guerra do Iraque de 2003. Em 2018, o sociólogo brasileiro José Luís Fiori propôs que:

[...] simbolicamente, a derrubada do Muro de Berlim (1989), ao glorificar a razão democrática e cosmopolita da Europa Ocidental, tirou-lhe simultaneamente o tapete debaixo dos pés, deixando a nova ordem mundial, e suas sociedades e populações, sem uma ideia clara de “contrato originário” ou de “constituição cosmopolita” definidores de um novo princípio do limite. Por isso nossa hipótese de que essa guerra veio para preencher esta lacuna, reinventar o limite e afirmar uma hierarquia, e não anunciar o nascimento de uma paz justa e duradoura. (FIORI, 2018, p. 18).

Apesar das três obras serem formadas por imagens de guerras, estamos tratando de guerras distintas, e o arco temporal que as separam, é o mesmo período do esgotamento da arte moderna e a legitimação da arte contemporânea. Nesse sentido, a obra moderna de Brecht anuncia em um tom desafiador, o ridículo da presunção do ocidente em imaginar-se mais civilizado e menos brutal que os países do leste. Temos na outra ponta do arco, já então no ocaso Guerra Fria, Vera Chaves Barcellos evidenciando por meio de seu trabalho que o poeta alemão estava correto, e que o século XX terminava com inúmeras guerras de extermínio, e que prosseguem sem cessar até a segunda década do século XXI.

Mas será que o poeta alemão está nos falando/mostrando nessa cartilha ilustrada da guerra, somente a guerra declarada, a guerra tradicional permeada por tanques, fuzis e granadas? Ora não convivemos também em “tempos de paz”, com uma existência ruidosa, na qual vamos obrigatoriamente enfrentar agressões, a ira, uma injúria, a separação de alguém que amamos, o medo, a perversão dos corpos, a poeira de uma estrada, a violência que explode sem aviso, as tecnologias que dilaceram a carne, gases venenosos, uma conspiração, uma floresta em chamas, um vírus desconhecido, esse resgate impossível que é morte? Conflitos em moto-contínuo que insistem em recomeçar sem nunca cessar, uma eterna disputa pelo poder, e que por vezes, explode na forma de guerra declarada, mas, em outras vezes não, é sobre esse primevo caráter guerreiro do ser humano que oradores gregos também tentaram investigar na forma de apologia, como veremos a seguir, desde a Era Clássica Grega.



Figura 2. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag Berlin, 1983. Fonte: Biblioteca do Goethe Institut, Porto Alegre.

Menexene (1992/1993)

Vera Chaves Barcellos em *Menexene* (Figura 3), título apropriado do diálogo homônimo de Platão (427? – 347? A. C), trabalha com uma sequência de 18 imagens retiradas de uma foto de jornal, onde aparece uma fila de soldados iraquianos prisioneiros sendo escoltados por tanques estadunidenses no desenrolar dos combates da Guerra do Golfo (1990). Logo abaixo da imagem manipulada, podemos ver uma frisa de mármore com a palavra “Menexene” repetida em continuidade sem nenhum espaço entre as suas letras. “O ritmo visual é semelhante ao ritmo das pernas dos soldados em marcha. *Menexene* é o nome de um diálogo de Platão, onde Sócrates faz a irônica apologia das conquistas bélicas gregas.” (BARCELLOS, 1993). Como sugere a artista, podemos vislumbrar nessa instalação a similitude formal da letra X constante no vocábulo Menexene (escrito em francês na obra) com as pernas em movimento dos prisioneiros iraquianos. É como se o diálogo de Sócrates e Menexeno marchasse acompanhando o caminhar dos soldados capturados que aparecem da imagem, diálogo que Aristóteles chamava singelamente de “discurso fúnebre”. Menexeno, o interlocutor de Sócrates durante o diálogo, foi uma figura histórica incontestada, pertencente à família nobre e tradicional de Atenas, integrante do círculo socrático, presente inclusive no julgamento e morte do filósofo. A família de Menexeno fazia

parte da classe dirigente de Atenas, e esse diálogo pode ser interpretado como uma sátira sobre o costume ateniense em homenagear publicamente e com honras de estado, os militares que tomaram em combate. Esses cortejos fúnebres eram acompanhados por longos discursos que elogiavam as capacidades guerreiras dos combatentes. No discurso proferido por Sócrates, há uma evidente ironia com a hipocrisia civilizatória em homenagear alguém que morreu para que os próprios sofistas e a classe dirigente permanecessem vivos e com ainda mais poder. O diálogo *Menexeno* desperta no leitor não somente o caráter irônico, evidente do texto, definido como uma das propensões de Vera Chaves Barcellos na concepção da obra. O leitor também constata que junto às guerras acompanhará ao lado de qualquer contenda entre povos distintos, um discurso laudatório proferido em tempos de paz, e que possui o poder de transformar conflitos bélicos sangrentos em algo necessário à própria sobrevivência da população dos países agressores, quando não, cinicamente na contemporaneidade, também dos países agredidos.



Figura 3. Vera Chaves Barcellos, *Menexene*, 1992/1993. Instalação. Coleção Vera Chaves Barcellos.
Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.

Considerações finais

Com maior ou menor intensidade, na concepção das três obras aqui apresentadas, foram utilizadas tecnologias ópticas aprimoradas no século XX. No livro *Guerra e Cinema* (2005) o filósofo Paul Virilio (1932 – 2018) argumentou que as tecnologias de áudio e de captação de imagens desenvolvidas a partir da Primeira Guerra Mundial foram decisivas para o incremento acelerado do cinema, sempre em uma fronteira bastante tênue com a expertise adquirida pelas forças armadas nas duas grandes guerras e na Guerra Fria: “Não existe guerra sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção.” (VIRILIO, 2005, p. 24). Logo, durante a primeira guerra midiática da história, a Primeira Guerra Mundial, as inovações ópticas desenvolvidas em torno das técnicas fotográficas e principalmente dos aparatos cinematográficos irão servir não somente a *Apolo*, mas também a *Ares*. A técnica não sendo mais vista apenas como um útil instrumental para um artista ou um general, mas como uma fração essencial dos resultados obtidos, seja em uma fotografia, em um filme de arte ou em um território conquistado. Lembremos que não foram poucos os cineastas que

atuaram na captação de imagens no front, e que após o fim da guerra, retornam para os seus países de origem para produzir cinema de vanguarda, o que será decisivo em todo o processo de desenvolvimento das poéticas do audiovisual durante o século XX², e também influenciar as poéticas e os processos de legitimação da fotografia do próprio campo das artes visuais.

Lembremos também do importante teórico da mídia que relaciona o desenvolvimento das tecnologias militares com o impulso das mídias, o teórico da literatura e historiador da mídia, o alemão Friederich Kittler (Rochlitz, 1943- Berlim, 2011). Em sua tese de livre docência pela Universidade de Freiburg em 1984, *Gramofone, Filme, Typewriter*, traduzida para a língua portuguesa somente em 2019, demonstrou como as guerras modernas de extermínio impulsionaram de maneira decisiva o desenvolvimento das tecnologias midiáticas, a lembrar, entre inúmeros exemplos, a invenção do telégrafo no decorrer das Guerras Napoleônicas. O homem contemporâneo aparece não somente como um inventor de novas mídias, mas sobretudo "um servo das mídias", que para atingir diversos fins, entre eles e principalmente, o êxito em guerras, adentrou em um frenesi de inovação em tecnologia digital que possui seus antecessores nas tecnologias analógicas desde o século XIX³.

Em *No a la guerra* e em *Kriegsfiel* há uma estratégia de valorização da memória coletiva no que tange à miséria humana decorrente dos conflitos armados, fixando tais acontecimentos em marcos temporais importantes da história moderna e contemporânea, e estabelecendo uma potente barreira contra a simplificação e a generalização das imagens de guerra, que mesmo sendo por demais atroz, cada vez mais, passaram a receber uma recepção neutra, e até mesmo positiva, por parte de leitores de jornal, telespectadores e usuários da internet. Salta aos olhos, o interesse da artista brasileira e do poeta alemão em resgatar criticamente esses acontecimentos, utilizando-se dos próprios meios da moderna circulação de imagens estabelecidos no século XX pelas tecnologias de difusão na imprensa na concepção dos seus trabalhos.

No âmbito da pesquisa histórica, Georges Didi-Huberman, lucidamente defendeu o uso de imagens como fontes confiáveis e preciosas sobre a *Shoah*. O estudo recai sobre a legitimidade da apresentação pública em uma exposição em 2001, das únicas quatro imagens disponíveis, os "quatro pedaços de película arrancados ao inferno" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.11), que retratam o gaseamento de judeus em agosto de 1944 no campo de extermínio de *Auschwitz-Birkenau*. Pensamos que as obras analisadas no presente artigo, ganham ainda mais

² Em suas Notas para uma história geral do cinema (1948), o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898 - 1948), apontava para a estreita relação existente entre a técnica e a poética do cinema, que não seriam apenas dependentes entre si, mas que estariam amalgamados desde os primeiros filmes: "A história do cinema do ponto de vista da mecanização dos meios técnicos do próprio processo de reflexão e de fixação dos resultados dessa reflexão." (EISENSTEIN, 2014, p.143).

³ A potente obra audiovisual do cineasta Harun Farocki (1944 - 2014), um conjunto de mais 80 filmes de várias metragens, incluindo também a vídeo-instalação, versa brilhantemente por meio de montagens e analogias magistrais, sobre "as intersecções sociais entre guerra, economia e política, tendo como pano de fundo a história audiovisual da civilização e de suas técnicas". (BLÜMLINGER, 2002 apud MONTEAGUDO, 2003, p.9).

relevância na atualidade, se concordarmos “que a arte não só tem uma história, mas frequentemente se apresenta como o próprio olho da história.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.35).

Em *Menexene*, Vera Chaves faz marchar lado a lado um discurso apologético grego da guerra concomitantemente a uma imagem de uma das primeiras guerras midiáticas tecnológicas contemporâneas transmitidas em tempo real para todo o planeta. A artista também coloca em um caminhar sincrônico duas tecnologias separadas pelo tempo: o registro escrito de um discurso com origem na oralidade da Era Clássica Grega com a fotografia e a sua difusão em jornais impressos no século XX. Além disso, a artista irá também utilizar técnicas de manipulação e colagem de imagens na elaboração da obra *Menexene*. Como podemos verificar, a obra está permeada de tecnologias diversas, tanto em seu fazer, como naquilo que nela está representado. Uma obra complexa que coloca em discussão a publicização e a apologia das guerras no decorrer da história⁴.

Pensamos que os trabalhos elencados no presente artigo satisfazem o ambicioso objetivo em despertar uma sensibilidade específica em artes visuais. Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht agiram por meio do que poderíamos nomear como um gesto apropriativo por contraposição, onde a imagem apropriada funciona na obra como uma antítese daquilo que seus criadores parecem desejar despertar. É possível depreender das três obras, uma crítica aos próprios processos de apropriação de imagens, onde aparece a atroz dor humana presente nas guerras. Ambos apresentam imagens de violência extrema, utilizadas não somente para evidenciar as suas profundas divergências com as consequências humanitárias decorrentes dos conflitos bélicos, mas ainda mais, a artista e o escritor apontam para uma colisão das próprias imagens utilizadas com a sensibilidade do espectador e do leitor, fazendo explodir uma crítica a outro desatino humano, consequência da profusão tecnológica contemporânea casada à violência bélica publicizada: a covardia existente no ato de apropriar-se sem escrúpulo do pavor inimaginável da morte em forma de guerra.

Referências

BARCELLOS, Vera Chaves. *Menexene*. 1993. Disponível em: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

⁴ Por meio da obra *Menexene*, podemos observar que Vera Chaves Barcellos não se eximiu de sua responsabilidade enquanto artista, ao criar no próprio “olho do furacão” dos turbulentos anos 1990 (a obra foi produzida em 1992/1993), um trabalho que reflete justamente sobre o poder do discurso na história, fazendo deitar por terra, a “falácia do fim da história” que circulou com força nos meios acadêmicos ao final dos anos 1980: “Uma das distinções mais fundamentais entre arte de apropriação dos anos de 1980 e arte pós-apropriação hoje, gira em torno da própria história. Um tema recorrente em debates pós-modernistas da década de 1980 é a suposta morte do significado histórico, mas eventos importantes como a implosão da União Soviética resultaram no ‘ressurgimento de uma multiplicidade de histórias no momento dos anos 1990’. O desafio para o artista apropriacionista agora é descobrir novas formas de lidar com estas ‘histórias não-resolvidas’”. (EVANS, 2009, p.22).

BARCELLOS, Vera Chaves. *Minha experiência com a fotografia*. Conferência proferida na Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

CRETENSE, Díctis. *Efeméride da Guerra de Troia*. Lisboa: Edições, 70, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o Olho da História, I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo. Editora do SESC, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. São Paulo: Azougue Editorial, 2014.

EVANS, David. (org.). *Appropriation*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

FIORI, José Luís. (org.). *Sobre a Guerra*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MÁXIMO, Mário. *Guerra e ética em Aristóteles*. In: FIORI, José Luís. (org.). *Sobre a Guerra*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MONTEAGUDO, Luciano. *Crítica de la mirada: textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Como citar:

MACHADO, Yuri Flores. A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 241-251, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.020>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>