

Victoria Duarte de Oliveira Valente

# A ICONOGRAFIA DE ANTI-GUERRA

---

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao colegiado de Graduação em  
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Bacharel em Artes Visuais.**

**Habilitação: Pintura**

**Prof(a). Orientador(a): Conceição Bicalho**

**Prof. Da disciplina: Lincoln Volpini**

**Belo Horizonte**

**Escola de Belas Artes da UFMG**

**2014**

## RESUMO/ABSTRACT

Este trabalho consiste em uma pesquisa pessoal no campo da iconografia de *anti-guerra*, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, a partir do seu surgimento no século XVI até a Segunda Guerra Mundial. Através do texto, que segue uma narrativa cronológica linear, intencionalmente esclarecer de forma resumida e concisa sobre como este tipo de arte influenciou a visão da guerra e dos valores que outrora a sustentaram.

\*

This essay consists in a personal research on the field of the anti-war iconography, in western Europe, since its first appearance in the XVI century to the Second World War. Through text and images, I intend to clarify in a short and fierce way about how this type of art influenced the vision of war and the values that once sustained it.

## SUMÁRIO

- I. **Introdução**, página 4.  
*A iconografia de anti-guerra.*
- II. **Capítulo I: A QUEBRA DA TRADIÇÃO**, página 8.  
*Brueghel, Callot, Rubens.*
- III. **Capítulo II: A VITÓRIA DA ICONOGRAFIA DE ANTI-GUERRA**, página 20.  
*Goya, Brady, Manet, Expressionismo Alemão, Kollwitz, Grosz, Dix.*
- IV. **Capítulo III: SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**, página 39.  
*Picasso, Capa, Expressionismo Abstrato.*
- V. **Conclusão**, página 44.
- VI. **Bibliografia**, página 46.

# Introdução

---

Apesar de haver executado uma produção significativa durante o curso de Artes Visuais, não cheguei ao nível que gostaria, a ponto de achar cabível discorrer sobre ele em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Porém, durante estes percursos, estudei consideravelmente (e com certa insistência) sobre a guerra como tema imagético no campo da Arte, sobretudo da Pintura. Sem dúvida alguma, imagens de guerras constituem um tema que em muito influencia a minha linha de produção até o momento; principalmente a arte *anti-guerra*.

Este termo não é tão difundido, mas não poderia dizer de outra maneira. Interessa-me muito a arte de protesto e cunho social, porém o termo *anti-guerra* engloba um universo maior: a objeção à guerra, à prática em si, independente de partidos, e não uma reivindicação (no máximo se for pela paz). O desejo do artista de se expressar, como se fosse um grande desabafo frente às atrocidades e fragilidade humanas, e, ao mesmo tempo, o desejo de comunicação com o espectador, sendo muitas vezes uma tentativa de provocar empatia.

Além do meu gosto e aspirações, um grande fator que me levou a escrever uma pesquisa foi a minha constatação, ao longo do curso, de que existem poucas fontes (especialmente edições brasileiras) que relacionem as Artes Visuais e a guerra. Em minha opinião, isto é um infortúnio, já que estes campos entraram, e entram, em constante intersecção ao longo da História da Humanidade; e não tenho dúvidas de que um volume maior de pesquisas sobre este tema ajudaria muito na compreensão até mesmo do ponto em que estamos na Arte.

Para a execução deste trabalho, meu procedimento e metodologia tiveram como base dois pilares: pesquisa e construção textual. Primeiramente, houve a seleção de informações adquiridas através de pesquisas pessoais e também a busca por novas informações complementares ao sentido do texto. Em segundo, a elaboração de uma estrutura textual, inspirada em meus textos favoritos sobre o assunto da guerra e da influência da sua imagem na visão das pessoas sobre a prática da guerra e por que enxergavam desta forma. O objetivo seria uma tentativa de se aprofundar sobre a iconografia<sup>1</sup> *anti-guerra* desde que ela surgiu, no século XVI, de forma concisa e abrangente.

Obviamente, não poderia discorrer sobre tudo que possui ligações com a arte de *anti-guerra* durante a História da Arte, nem mesmo resumidamente. Dessa forma, selecionei artistas

---

<sup>1</sup> A iconografia é uma forma de linguagem visual que se baseia na representação de um determinado tema a partir de imagens.

que, a meu ver, se destacaram pelo que produziram e pela sua eficácia em demonstrar, através de imagens, a objeção à prática da guerra, e em cada capítulo analiso obras suas que revelam o caráter *anti-guerra*. Insisto em um estudo iconográfico, e não apenas pictórico, porque, apesar de privilegiar a pintura, dou espaço também a Jacques Callot (1592 – 1635), gravurista; Mathew Brady (1822 – 1896) e Robert Capa (1913 – 1954), fotógrafos; e também às gravuras de Goya (1746 – 1828). A importância do cinema também é enorme na construção da imagética e na influência desta sobre a sociedade (sobretudo os artistas), porém neste texto me limitei à análise da imagem estática (pinturas, fotografias e gravuras), já que é nesta modalidade que trabalhei e pesquisei ao longo do curso.

O texto se divide em três capítulos e um estudo imagético em anexo; cada capítulo comprehende um período cronológico da história da iconografia *anti-guerra* e alguns de seus respectivos artistas, a meu ver, relevantes dentro da História da Arte.

O anexo, encontrado na contracapa deste trabalho, consiste em um breve estudo sobre a imagética de guerra ao longo dos séculos. Para a sua construção, tomei como referência a linha do tempo elaborada por David Hockney<sup>2</sup>. Em seu estúdio em Hollywood, Hockney abriu espaço na parede mais alta, instalou uma fotocopiadora no meio do espaço, e, com base em seu vasto acervo privado de livros de arte e monografias, começou a realizar fotocópias de toda a História da Arte europeia, de 1300 a 1750, com imagens provenientes do norte da Europa no topo e do sul da Europa abaixo.

Gostaria de ressaltar que este trabalho integra tão intensamente a minha produção por se caracterizar como obra de minha autoria quanto qualquer obra plástica que eu também tenha executado. Não é por se constituir de um texto sobre um tema específico de estudo que há de ser totalmente pragmático; é um exercício muito interessante tentar elaborar um texto sobre aquilo que se gosta.

A prática do texto, ao fim do curso de Artes Visuais, é um tema debatido com frequência entre professores e alunos. Muitos acreditam que ele deve se resumir ao trabalho prático do aluno como artista, e esta é a opção favorita dos formandos. Particularmente, sou a favor da liberdade de escolha entre modalidades; principalmente em uma época em que, a meu ver, as alternativas a favor da distração e da praticidade (em relação ao tempo gasto em uma tarefa) são cada vez mais numerosas à medida que a tecnologia humana avança, enquanto a escrita e leitura são, cada vez mais facilmente, subestimadas e esquecidas.

---

<sup>2</sup> Hockney (1937) é um artista britânico cuja contribuição foi imensa para a Pop Art, na década de 60. Ele é considerado por muitos um dos artistas britânicos mais influentes do século XX.

A velocidade da tecnologia ditou o ritmo da História Humana desde o surgimento da espécie. À medida que a tecnologia avança, maior é a quantidade de pessoas que sobrevivem neste mundo, propagam e desenvolvem culturas; e ironicamente, maior também é o número de mortos em conflitos, por ser cada vez maior a amplitude destes. Os artistas, estilos e obras aqui citados ilustram a progressão da resposta em relação à guerra, seja por tentativas de despertar a empatia comum, ou como uma testemunha que expressa seu horror pessoal à guerra.

# Capítulo I – A Quebra da Tradição

---

Por volta do século XVI, as ideias humanistas da Itália – principalmente um interesse renovado no modelo escolástico – tiveram suas raízes na Europa Central<sup>3</sup>, onde foram ensinadas em centros de aprendizagem, tais como a Universidade de Wittenberg, fundada em 1505. É nesse momento que o professor de teologia Martinho Lutero inicia a Reforma Protestante, rejeitando a autoridade de um clero corrupto e interpretando as Escrituras por si mesmo.

A mentalidade humanista, atribuindo grande importância às aspirações e capacidades humanas, particularmente à racionalidade, gerou um campo muito fértil para o início do tema tratado neste trabalho. Graças a ela, a postura de protesto a uma autoridade imposta a um povo ou nação (ou postura revolucionária) surgiu naturalmente como um fruto do “pensamento livre”, levando alguns dos artistas de maior influência social e cultural na Europa Central e nos Países Baixos a divergirem completamente da abordagem estabelecida, até então, sobre a representação da guerra. Indo além, é interessante observar como a rejeição a valores políticos estabelecidos está de mãos dadas à capacidade criativa: uma pessoa, um artista, que questiona está mais sujeito a ser inventivo, criativo, mesmo que seja pelo simples prazer de inventar argumentos para não se conformar a algo ou alguém. Isso é perceptível a partir do momento em que cada um dos artistas deste capítulo possui um estilo completamente diferente do outro, mesmo quando abordam o mesmo tema.

Dentre artistas notoriamente conhecidos, selecionei três que se destacam não somente por seus lugares na História da Arte (e, contextualmente, nas sociedades em que viveram), mas principalmente por sua abordagem vanguardista da iconografia de anti-guerra.

É importante salientar que só raramente uma obra de arte era executada a fim de evocar o seu ostensivo assunto central por ele mesmo. Seja ou não a intenção dos artistas – sendo que muitas vezes há claramente a presença da intenção –, retratos assumem propósitos alegóricos, psicológicos ou políticos; paisagens incorporam princípios filosóficos ou religiosos; cenas dramáticas contam histórias ocultas; objetos inanimados, como pássaros mortos, pedaços de frutas, ou edifícios, refletem significados indescritíveis; e até mesmo esculturas abstratas ou pinturas se tornam comentários sobre a forma ou sobre a própria arte. Assim como a guerra, mesmo quando mais vividamente representada e sem referências simbólicas. Um retrato do general significa o destino de sua nação, um ato heroico de uma luta maior, por exemplo. Foi, portanto, natural que artistas, procurando exprimir seus propósitos maiores, tenham procurado por momentos famosos do campo de batalha e dos conflitos do passado.

---

<sup>3</sup> Atualmente compreendendo a Áustria, República Tcheca, Alemanha, Hungria, Moldova, Polônia, Romênia, Eslováquia e Suíça.

No século XVI, as guerras europeias eram frequentemente, e cada vez mais, justificadas por interesses territoriais e econômicos. Embora a Arte e a mentalidade da época ainda fossem tradicionais, muitos começaram a questionar os valores tradicionais atribuídos à prática militar: o que para alguns era uma valente chamada às armas poderia parecer para outros como brutal repressão. Assim, a lealdade a uma terra ou às tradições culturais poderia levar tanto ao ódio como à devoção.

Tal bifurcação da imagem da guerra em duas visões opostas – uma tradicional, evocando honra e triunfo; a outra, de teor crítico, enfatizando o horror e a mutilação – teve a sua primeira aparição dramática em duas obras-primas executadas em um intervalo de 10 anos uma da outra: *A Parábola dos Cegos* e *O Massacre dos Inocentes*, ambas executadas por Pieter Brueghel (1525 – 1569).

Brueghel se especializou em pinturas de gênero, povoadas por camponeses, muitas vezes com elementos de paisagem, mas também executou obras religiosas. Dar à vida e aos costumes dos camponeses o foco principal em um trabalho era raro na pintura da época, fazendo dele um pioneiro da Pintura de Gênero<sup>4</sup> nos Países Baixos. Sua descrição da terra, desprovida de sentimentalismo, porém vívida pelos rituais culturais – incluindo a vida rotineira; a agricultura, a caça, as refeições, as festas, as danças e os jogos – são janelas únicas sobre uma cultura popular atualmente desaparecida e uma fonte principal de evidência iconográfica sobre ambos os aspectos físicos e sociais de vida do século XVI.

Em relação à sua postura revolucionária, Brueghel pôde assumi-la porque a guerra, nesta época, já não era tão intensamente ligada à noção de que o valor era essencial para o sucesso em batalha. Isso se deveu, fundamentalmente, ao avanço da tecnologia militar, que em seu conceito procura sempre um efeito maior provocado por um esforço menor. No caso dessa época, o aprimoramento da pólvora estabeleceu uma distância (logo, impessoalidade) muito maior entre os guerreiros no campo de batalha, constituindo-se um meio que exigia habilidades muito menos desenvolvidas para o ofício da guerra, como havia predominado até então, no caso do combate corpo a corpo. Ludovico Ariosto<sup>5</sup>, em seu poema épico *Orlando Furioso*, narra uma passagem em que o personagem atira a sua arma de fogo para o fundo de um rio, e nela explicita esta mudança

---

<sup>4</sup> A Pintura de Gênero constitui um gênero no qual o tema pictórico principal é o cotidiano, o mundo do trabalho e dos espaços domésticos.

<sup>5</sup> Poeta renascentista italiano.

na visão da guerra: “Para assegurar que nenhum cavaleiro será intimidado novamente por ti, e que nenhum vilão jamais se vangloriará ante a um bom homem por tua causa, afunda aqui.”<sup>6</sup>

Brueghel nasceu em um momento de ampla mudança política na Europa Ocidental. Ideais humanistas do século anterior influenciaram artistas e estudiosos por toda a Europa e, em 1517, cerca de oito anos antes do nascimento de Brueghel, Lutero criou suas Noventa e Cinco Teses e começou a Reforma Protestante na Alemanha. A Igreja Católica imiscuiu-se cada vez mais no modo de vida europeu e na Arte. Talvez o mais importante para os artistas, o Concílio de Trento, em 1545, determinou que a Arte fosse propriedade da Igreja Católica. Nesse momento, a Holanda foi dividida em dezessete províncias, algumas das quais almejavam a separação da Instituição Católica, que as controlava de seu bastião na Espanha.

O Calvinismo tornou-se cada vez mais popular no norte da Europa e, apesar de terem ocorrido guerras civis provocadas pela religião durante os vinte anos anteriores na Alemanha e França, esta foi a primeira vez que um príncipe, e então soberano dos Países Baixos, Filipe II da Espanha<sup>7</sup>, tinha tentado acabar com a heresia e insubordinação usando soldados em larga escala para lutar – não contra um exército rebelde, mas contra seus próprios súditos.

Este foi o ambiente em que Brueghel atingiu o auge de sua carreira como pintor. Dois anos antes da sua morte, a Guerra dos Oitenta Anos começou entre os Países Baixos (liderados por William, o Silencioso) e a Espanha. A afirmação impiedosa de autoridade e a condução da guerra contra as pessoas comuns eventualmente levou Brueghel, em seus últimos anos, a levantar questões sobre valores militares.

O fato de Brueghel ter considerado a intolerância religiosa como a raiz dos problemas em sua terra natal é sugerido em sua obra *A Parábola dos Cegos* (Figura 1). Executada em 1568 e, embora a mensagem possa ser disfarçada pelo tema bíblico<sup>8</sup>, a angústia de Brueghel é óbvia. Esta pintura preocupante exemplifica o interesse do pintor pelo chocante, bem como pelas características agradáveis da vida cotidiana de seu tempo. Esta sensibilidade ao desamparo e à miséria era essencial para a sua capacidade de capturar a brutalidade da guerra.

<sup>6</sup> Tradução nossa.

<sup>7</sup> Filipe II era um católico fervoroso e um defensor incansável de sua própria autoridade. Frente ao Calvinismo, o monarca afirmou seu controle sobre a Igreja e o governo, em uma série de medidas em 1559. Seis anos depois, ele introduziu a Inquisição nos Países Baixos; e no ano seguinte os calvinistas, que viam a reverência católica a imagens sacras como idolatria, responderam com uma onda de iconoclastia, esmagando centenas de objetos e símbolos religiosos. Filipe então decide recorrer à força, e na primavera de 1567 despachou um pequeno exército sob um comandante cruel, o duque de Alba, para destruir a resistência.

<sup>8</sup> Bíblia Sagrada, Lucas 6: 39-42.



**Figura 1 - Parábola dos Cegos, Peter Brueghel.**

Uma fonte preferida para a pintura no Ocidente, graças ao domínio do Cristianismo, foi a Bíblia. Perdendo apenas para a Antiguidade Clássica, ela se revelou uma base muito fértil para a arte e a literatura sobre a guerra: o heroísmo narrado no Antigo Testamento e nos apócrifos, de Josué e Davi a Sansão e os Macabeus. Nesta situação entra, a meu ver, a mais amarga obra de Brueghel que trata do tema da guerra. De acordo com a Bíblia, após o nascimento de Jesus, José e a sua família tiveram que fugir para o Egito porque Herodes havia ordenado que todos os recém-nascidos em Belém fossem mortos. O *Massacre dos Inocentes*, que se seguiu, nunca foi mostrado em termos mais angustiados do que na obra-prima de Brueghel, de mesmo nome (figura 2). Soldados espanhóis, liderados por uma figura de preto ao fundo que se acredita ser o Duque de Alba<sup>9</sup>, irrompem o seu caminho para as casas dos aldeões flamengos e matam crianças diante de pais, que suplicam por piedade. Ao fundo, assistindo impassível, a cavalaria espanhola. Foi-se todo vestígio de heroísmo; o que resta é a crueldade viciosa daqueles que recorrem às armas.

---

<sup>9</sup> Mobilizando milhares de soldados, Alba iniciou um reinado de terror. Durante os primeiros três meses de 1568, por exemplo, 113 hereges foram queimados na praça principal de Bruxelas. Em um dia, em março, 500 foram presos, e em junho, dois dos principais aristocratas do território foram executados por desafiar a autoridade de Filipe. (RABB, 2011)



Figura 2 - *O Massacre dos Inocentes*, Pieter Brueghel.

Brueghel pintou mais de uma versão do quadro, e a evidência mais clara do alvoroço que causou pode ser visto em uma obra que agora pertence à rainha Elizabeth II, que outrora fazia parte da coleção do imperador Rudolf II, da linhagem de Habsburgo, que era um sobrinho de Filipe II. Brueghel era um de seus pintores favoritos, mas o *Massacre* evidentemente foi demais para ele, já que mostrava soldados sob ordens do seu tio assassinando crianças flamengas. Como se pode ver, ele substituiu (figura 3) as crianças por animais, aparentemente para serem abatidos como fonte de alimento para as tropas.



**Figura 3 - *O Massacre dos Inocentes*, Pieter Brueghel. (detalhe)**

Particularmente, o que sempre me chamou a atenção para este período foi o óbvio já citado: a quebra da tradição em relação à imagem da guerra, mas, sobretudo, como a postura de protesto foi acompanhada pela evolução da técnica pictórica. Apesar de notarmos a permanência de aspectos da arte medieval na produção de Brueghel, e mesmo depois dele, principalmente o caráter religioso das abordagens temáticas, nota-se uma evolução quanto à preocupação por questões técnicas de reprodução da imagem, tais como noções de proporção e cores, que antes eram deixadas em um plano consideravelmente inferior à ideia (geralmente ligada ao Cristianismo, na Europa Ocidental) que se pretendia ilustrar. A meu ver, isto se deve a uma mudança clara na mentalidade da época, nos Países Baixos, graças à Reforma, que além dos valores humanistas que impulsionavam o desenvolvimento intelectual, teve por “gatilho” o protesto (ou questionamento) do tradicionalismo cultural em si.

Em seu leito de morte, Brueghel teria pedido à sua esposa que queimasse os mais subversivos dentre os seus desenhos para proteger a sua família da perseguição política resultante

de conflitos entre a Igreja Católica e a Reforma Protestante.<sup>10</sup> Sua exposição do lado escuro da proeza militar não só começou a mudar a imagem da guerra, mas marcou-o como o profeta de uma nova e cada vez mais atrativa visão da desumanidade da guerra, à medida que os ideais humanistas avançavam na cultura ocidental.

Quando entramos no século XVII, a divisão nas abordagens para a guerra começa a ganhar maior amplitude. A década decisiva provou ser a de 1630, quando a Guerra dos Trinta Anos estava no seu ápice. Até o final da década, a carnificina e a pilhagem, presenças quase constantes em grandes áreas da Europa Central, haviam entrado na sua terceira década, e muitos observadores se desesperaram com a possibilidade desta guerra nunca chegar ao seu fim. Após sete anos de negociações, a paz acabou por ser reestabelecida, mas a essa altura já não era incomum serem levantadas questões sobre as virtudes relacionadas à guerra.

Deste contexto, selecionei dois artistas, em particular, que romperam com a tradição de um modelo que assegurava a persistência da bifurcação aqui descrita. Ambos, atraídos pelo patrocínio principesco, alcançaram *status* elevado na sociedade da época e usufruíam de ligações estreitas com os próprios líderes do governo que foram responsáveis pelas guerras da época. Quando artistas deste nível de influência social e política (e, consequentemente, cultural) apresentaram a guerra em condições de questionamento de seu valor, era anunciado o fim da associação inquestionável e secular da prática da guerra ao conceito da nobreza na cultura europeia.

O primeiro golpe foi desferido por um francês, Jacques Callot, que pode ser o menos conhecido dos três artistas abordados nesse capítulo, mas era famoso em seu tempo como o principal gravurista da época. Ele produziu mais de 1400 gravuras que narravam a vida de seu período, com soldados, palhaços, bêbados, ciganos, mendigos, bem como a vida da corte. Ele também gravou muitas imagens religiosas e militares, e muitas estampas com destaque para paisagens extensas ao fundo.

Callot deve ter causado um enorme choque aos seus patronos quando, em 1633, publicou – como sua última grande obra – uma coleção de dezoito gravuras intitulada *Les Grandes Misères de la Guerre*. Para o caso da mensagem do seu trabalho não ser compreendida como intencionava, Callot adicionou legendas às obras integrantes da série, e estas arrematavam quaisquer dúvidas. Na descrição de *Le Pillage d'une Ferme* (Figura 4), por exemplo, lê-se:

---

<sup>10</sup> Mayor, A. Hyatt. *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*. Princeton: Princeton University Press, 1971, 426.

*Voyla les beaux exploits de ces coeurs inhumains. Ils rauagent par tout rien nechappe a leur mains. L'un pour avoir de l'or, inuente des supplices; L'autre a mil forfaicts anime ses complices; Et tout d'un mesme accord commettent mechamment; Le vol, le rapt, le meurtre, et le violement.<sup>11</sup>*



Figura 4 - *Pillage d'une ferme*, Jacques Callot.

Não existem alegorias na representação do dia-a-dia das agonias da guerra de Callot. Na gravura acima, soldados aterrorizam suas vítimas; saqueiam um baú de objetos de valor, penduram um homem de cabeça para baixo e o queimam, e matam à sua vontade, mesmo o personagem acamado.

A gravura mais famosa desta série de Callot é *Le Pendaison* (Figura 5), e mostra uma punição em massa para os saqueadores, mas enfatiza, nas muletas abandonadas, a ironia de que estes, também, são vítimas da guerra. As lanças no fundo são um elemento recorrente na série.

<sup>11</sup> “Aqui estão as belas façanhas desses corações desumanos. Eles alcançam todos os lugares. Nada escapa às suas mãos. Um inventa torturas para ganhar ouro, outro incentiva seus cúmplices a realizar milhares de crimes hediondos, e todos em um acordo cometem o roubo, o sequestro, o assassinato e o estupro.” Tradução nossa.



**Figura 5 – Le Pendaison, Jacques Callot.**

Já em *Pillage et Incendie d'un Village* (figura 6), os soldados chegaram e já podemos ver chamas saindo das casas. Homens estão carregando sacos de bens roubados por eles, enquanto os mortos encontram-se por terra. Logo nada de valor permanecerá; e desprovidas de misericórdia, as tropas espalham morte e destruição por onde passam.



**Figura 6 - Pillage et Incendie d'un Village, Jacques Callot.**

É interessante observar como tanto Brueghel quanto Callot usaram da imagem de confrontos entre soldados armados e civis, como forma muito eficaz de demonstrar as terríveis

consequências da guerra. Enquanto Brueghel apelou para a visão de crianças sendo assassinadas por homens armados e o desespero de pais em súplica, Callot apela para a visão geral de um povo sendo massacrado; homens, mulheres, e até mesmo criminosos são vítimas.

A seguir, abordo o terceiro e notoriamente mais famoso artista dos três escolhidos para este capítulo, sendo aquele que celebrou mais veemente o espírito marcial da época: Peter Paul Rubens.

Rubens era um indivíduo notável. Ele não só foi um pintor de enorme sucesso, cuja oficina produziu um número impressionante de obras, mas também desempenhou um papel diplomático importante na política europeia do século XVII. Para o rei Charles I da Inglaterra, por exemplo, que conseguiu evitar a maioria dos combates da época, Rubens pintou *Alegoria da Paz e da Guerra* em 1629 ou 1630 (Figura 7). Banhado pela luz, o cenário tranquilo que domina esta pintura enfatiza o caráter pacifista de Rubens.



**Figura 7 - *Paz e Guerra*, Peter Paul Rubens.**

Porém, é em outra pintura que Rubens produziu a mais forte denúncia da guerra até então. A obra em questão é *Horrores da Guerra* (Figura 8), e foi encomendada pelo grão-duque da Toscana, Ferdinando de Médici, por meio de seu pintor na corte, Justus Sustermans. Rubens e

Sustermans se conheciam, pois ambos vieram da Antuérpia. No entanto, para ter a certeza de que suas intenções seriam compreendidas, Rubens enviou uma carta explicando o conteúdo de seu trabalho a Sustermans. Sabemos que uma de suas referências foi uma pintura mitológica de Marte e Vênus do artista italiano Giulio Romano, em Mântua, onde Rubens viveu durante alguns anos. Mas, ao contrário da *Alegoria da Paz e Guerra*, este não era apenas uma expansão e elaboração de uma composição mitológica. Rubens tinha um objetivo urgente, solicitado pelas atrocidades da época, como ele próprio explicitou na carta a Sustermans. Seu parágrafo central merece ser citado na íntegra, como a elaboração de uma visão de guerra que estava a ganhar cada vez mais discípulos nos anos que se seguiram:

*A figura principal é Marte, que deixou o templo aberto de Janus [que, em tempos de paz, de acordo com o costume romano, permaneceu fechado] e corre para frente com o escudo e a espada manchada de sangue, ameaçando as pessoas com grande desastre. Ele dá pouca atenção a Vênus, sua amante, que se esforça com carícias e abraços para segurá-lo. Do outro lado, Marte é arrastado para frente pela Fúria Alekto, com a tocha na mão. Nas proximidades existem monstros que personificam a Pestilência e a Fome, os parceiros inseparáveis da guerra. Há também uma mãe com seu filho nos braços, o que indica que a fecundidade, a procriação e a caridade são frustradas pela guerra, que corrompe e destrói tudo. Além disso, vê-se um arquiteto jogado de costas, com seus instrumentos na mão, para mostrar que, em tempo de paz, o que é construído para o uso e ornamentação da cidade, é então arremessado por terra pela força das armas. Eu acredito que, se bem me lembro, você vai encontrar no chão, sob os pés de Marte, um livro, bem como um desenho no papel, a fim de dar a entender que ele pisa sobre todas as artes. Há também o que deve ser um conjunto de dardos ou flechas, com a tira que os mantinha juntos, desfeita; estes quando ligados formam o símbolo da Concórdia. Ao lado deles há o caduceu e um ramo de oliveira, atribuições à Paz; estes também são postos de lado. Aquela mulher em agonia e vestida de preto, com o véu rasgado, com todas as suas jóias e outros ornamentos roubados, é a Europa*

*lamentável que, por tantos anos, sofreu saques, indignação e miséria, que de tão prejudiciais a todos não é necessário entrar em detalhes.*<sup>12</sup>



Figura 8 - *Horrores da Guerra*, Peter Paul Rubens.

Como já disse anteriormente na abordagem sobre Brueghel, a mitologia clássica sempre foi uma referência fortíssima no campo das Artes Visuais nos séculos XVI e XVII, e podemos observar isso sobretudo na obra de Rubens. Uma observação imprescindível e diferencial nesse momento é a de como ele conferiu, graças às suas associações à mitologia, à imagética fantasiosa, e aos seus simbolismos, uma abordagem psíquica profunda das consequências da guerra, ainda que o fim fosse principalmente conferir beleza estética em relação aos padrões da época, com seus sedutores jogos cromáticos e composicionais.

<sup>12</sup> RABB, 2011. Tradução Nossa.

## Capítulo II – A vitória da iconografia de anti-guerra.

---

Durante a maior parte do século XVIII, as paixões religiosas deixaram de impulsionar conflitos militares, e os poderosos governos centrais visavam limitar a destruição da guerra; tanto os campos de batalha quanto os territórios contestados tornaram-se menos sangrentos e menos danificados. No esquema imagético que se encontra na contracapa deste trabalho, pode-se observar que sequer há a abordagem do século XVIII, justamente pela ausência de guerras em grande escala neste período. Do seu ponto alto na Guerra dos Trinta Anos, as taxas de acidentes diminuíram de forma constante, e em alguns momentos, comandantes tentaram evitar o envolvimento com um inimigo a fim de preservar seus exércitos: não se desejava devastar uma região que poderia ser conquistada posteriormente, já que os custos de reconstrução da área seriam altíssimos. Iniciou-se a construção de quartéis para minimizar os contatos entre soldados e civis. Houve também o desenvolvimento de mecanismos sofisticados para garantir a entrega de alimentos e equipamentos ao exército; enfim, alguns fatores que contribuíram para uma integração mais ordenada dos militares nas estruturas do Estado.

No início do século XIX, porém, temos as invasões francesas, que iniciam um período que seria o primeiro de uma época progressivamente conturbada na Europa até o início do século XX. Nesse ponto de partida, temos Goya oferecendo uma visão muito diferente de conflito militar, que seria seguida por muitos a partir dele (e por isso, é o artista que abre este capítulo). Respondendo à invasão francesa da Espanha, em 1808, ele fez uma acusação lancinante da crueldade da guerra. Ironicamente, o artista foi movido pela mesma paixão nova e crescente que emprestou fervor (e brilho artístico) a ambos os lados: assim como quem exaltava os valores da guerra por seu ardor em relação à França napoleônica, também Goya foi movido por seus sentimentos por seus colegas espanhóis. O nacionalismo, nos séculos XVIII e XIX, estava dominando a arte (e artistas) em geral; um número cada vez maior de escritores, compositores e pintores expressava este sentimento em suas produções.

Embora a antiga tradição de bravura militar não tenha chegado ao seu fim com as Guerras Napoleônicas, as épocas que se seguiram já não eram capazes de convocar a concordância de artistas que sempre foram atraídos para o tema da guerra. Em vez disso, como no poema de

Tennyson<sup>13</sup>, *A Carga da Brigada Ligeira*<sup>14</sup>, escrito alguns anos antes da série *Desastres da Guerra*, de Goya, ser publicada, foi a futilidade e o caos da batalha que alimentaram o maior impulso criativo no campo da Arte. O saldo finalmente havia sido revertido e, a partir daí, à medida que entramos na Era Moderna, seriam as heranças de Brueghel, Callot, Rubens e Goya, que inspirariam as imagens mais potentes de guerra.

Este capítulo tem como objetivo elucidar sobre a arte de *anti-guerra* que se seguiu a partir de Goya, no início do século XIX, até o pós Primeira Guerra Mundial. Este intervalo foi, até a Segunda Guerra Mundial, o período mais conturbado já vivido na Europa, sem contar que foi o primeiro contato do ser humano com uma guerra a nível mundial. Em um século, o continente foi passou pelas Invasões Napoleônicas e pela Primeira Guerra Mundial, sem contar conflitos em menor escala que sucederam, ocorreram simultaneamente ou mesmo ocasionaram tais eventos. E ainda no Ocidente, temos a Guerra Civil nos Estados Unidos, onde o conflito fraternal provou ser o mais sangrento da história americana: em apenas quatro anos, mais foram mortos do que em todas as outras guerras civis do mundo combinadas.

A isso se deve também o tamanho deste capítulo: não poderia ter o tamanho do primeiro, em que há apenas o primeiro suspiro da iconografia de *anti-guerra*, ou como o terceiro, que comprehende apenas a Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra. Se o primeiro capítulo é o primeiro suspiro, este seria o grito. Se no primeiro momento o texto se limitou à análise de três artistas para esclarecer um período, neste há a abordagem de um estilo em geral, no caso o Expressionismo Alemão. O Expressionismo, assim como o Dadaísmo, é um estilo fundado como resposta e ataque diretos às consequências e motivações da guerra. A diferença reside no fato de que o Expressionismo Alemão exibe uma iconografia *anti-guerra*, enquanto o Dadaísmo se posiciona contra a guerra em uma arte de teor mais conceitual.

Goya, nascido em 1746 na Espanha, viveu por 82 anos. Ou seja, não foi somente um importante artista, mas também uma rara testemunha da Era Napoleônica. Foi a partir de suas obras que hoje temos registros de dois eventos militares de suma importância na História: 2 e 3 de maio de 1808; dois episódios nos primeiros dias da resistência popular, em Madrid, contra as tropas de Napoleão. A abordagem temática de Goya, assim como a dos artistas anteriormente citados, reflete uma enorme capacidade visionária, uma vez que, definitivamente, o futuro (pelo

<sup>13</sup> Renomado poeta inglês do século XIX.

<sup>14</sup> Este poema conta a história da Carga da Brigada Ligeira durante a Batalha de Balaclava, que aconteceu em 1854, na Guerra da Crimeia, e envolveu os impérios britânico e russo.

menos no campo da produção de arte) pertenceu não mais àqueles que exaltavam os valores da guerra.

*Dos de mayo*, 1808: uma multidão está em frente ao palácio real, em Madrid, tentando impedir a saída do irmão, ainda bebê, do príncipe Fenando para a França. Este quadro chega a um clímax sangrento ao final da tarde do mesmo dia, quando uma parte da cavalaria mameluca, incorporada ao exército de Napoleão após a sua conquista do Egito, ataca a multidão que protesta (Figura 9). Se, pela primeira vez, uma única obra de arte poderia descrever claramente a inutilidade da resistência civil diante da ferocidade de soldados, foi esta. Enquanto uma multidão taciturna assiste, os rebeldes são impiedosamente abatidos. Eles podem ter sucesso em derrubar alguns cavaleiros, mas é evidente que serão derrotados no final.

Um grande diferencial no estilo representativo de Goya é como ele trabalha as expressões faciais dos personagens. Brueghel, em sua obra *Massacre dos Inocentes*, nos passa o retrato de camponeses em desespero, assim como Callot em *Misérias da Guerra*; porém, em nenhuma obra de qualquer um dos dois consegue-se observar o olhar de desespero tão claramente, inclusive por parte dos soldados.



Figura 9 - *Dos de mayo*, Goya.

A sua obra-prima mais notável, porém, foi inspirada pelo que aconteceu no dia seguinte: *El Tres de Mayo*, de 1808, também ocorrido em Madrid (Figura 10). Este evento ocorreu nas primeiras horas após a repressão mameluca da revolta original, na qual o general francês, Murat, ordenou a seus homens que detivessem qualquer um que carregasse uma arma consigo. Os prisioneiros foram então levados a um local de execução na montanha do Príncipe Pio, agora conhecido como o distrito de Moncloa. Naquela noite, e na manhã seguinte, quarenta e três pessoas foram executadas, e Goya conseguiu iluminar nesta obra (inclusive literalmente) tanto o terror quanto o significado da revolta de maio de 1808. Foi certamente uma afirmação nacionalista, registrando a provação que a Espanha sofreu nas mãos dos franceses; mas foi também uma menção e um mergulho ainda mais profundo e íntimo que na obra anterior, uma homenagem angustiante à situação do cidadão comum em tempos de guerra.

Com a cidade escura como pano de fundo, uma fila de prisioneiros sobe o morro. De frente a eles estão seis homens que estão prestes a morrer e, para além deles, três cadáveres recém-mortos. Preenchendo a metade direita da tela, há um destacamento de soldados franceses, de costas para o espectador, com seus rifles levantados: instrumentos anônimos de guerra, eles se concentram na tarefa de execução. Eles criaram uma lanterna para ajudá-los a ver o que estão fazendo, e sua luz arremessa a nossa atenção na primeira fileira dos que subiram a colina; em especial a figura central. Se aqueles em torno dele se escondem em desespero, cobrem seus rostos com medo, ou olham impassíveis para seus executores, ele fixa os soldados quase que em um momento de entrega absoluta.



**Figura 10 - *El Tres de Mayo*, Goya.**

Este mártir anônimo tornou-se uma das imagens mais famosas da Arte ocidental. Ao contrário da obra anterior, *Dos de Mayo*, onde os cavalos, mamelucos e manifestantes competem por atenção, aqui todos os olhos se movem em direção a um homem, cujas roupas iluminam uma cena sombria. Mesmo que um dos cadáveres também esteja de braços abertos, é este gesto, combinado com o seu penetrante e triste olhar, que nos leva de volta, de novo e de novo, para o homem de branco e amarelo. O que ele está fazendo? Poderia ele estar aceitando as balas que vão matá-lo? E por que não? Referências à crucificação de Jesus são numerosas no trabalho de Goya.

Na Guerra da Independência Espanhola<sup>15</sup> (esta inserida e relacionada às invasões napoleônicas), como em qualquer guerra, a injustiça, de acordo com os interesses do poder, semeou a terra de vítimas inocentes. A sensibilidade de Goya a esses eventos foi um protesto monumental contra a violência em suas diferentes formas, e graças ao seu tratamento técnico magistral, é possível compreender conceitos e sentimentos inerentes a qualquer guerra.

---

<sup>15</sup> Em 1808, a monarquia hispânica era um conglomerado de territórios submetidos ao domínio feudal dos aristocratas, da Igreja e da própria família real, com tradições de reinos diferenciados, e com diversos vice-reinados de extensos territórios na América.

Para fazer justiça aos muitos episódios de guerra que ele desejava retratar, Goya embarcou na produção de uma grande série de gravuras – oitenta e duas no total –, a qual ele continuou durante a fome devastadora em Madrid durante os anos de 1811 e 1812, e foram concluídas na década de 1820. Intitulada *Los Desastres da La Guerra* (Figuras 11, 12 e 13), esta série, produzida em várias cópias e relembrando as famosas gravuras de Jacques Callot, *Misérias da Guerra*, refletem pouquíssimo heroísmo ou qualidades nobres em relação à guerra. Em vez disso, os combatentes são descritos, em uma das gravuras, como "animais selvagens" (Figura 11); outras cenas de corpos mutilados de guerrilheiros e camponeses em desespero. A meta, em outras palavras, não era representar apenas as atrocidades do invasor, mas a brutalidade da guerra em si; a própria natureza do conflito armado.



Figura 11 – *Y son fieras!*, Goya.



*Madre infeliz!*

Figura 12 – *Madre infeliz!*, Goya.

44



*Yo lo vi.*

Figura 13 – *Yo lo vi*, Goya.

Ao fim do século XIX, tornaram-se comuns os experimentos com processos químicos fotoelétricos, que possibilitavam a captura de imagens de pessoas e cenas em metal ou vidro. Esta nova tecnologia, e a impressão em papel, tornaram-se uma prática recorrente, com a criação de uma profissão que pairava entre a reportagem e a arte.

Ao longo da História (e até mesmo da minha vida acadêmica), pude observar a forte ligação entre a pintura (e, principalmente, pintores) e a fotografia. Quando o advento da fotografia veio à tona, e posteriormente entrou para o campo da Arte, os artistas se dividiam no que dizia respeito à prospecção de como a pintura seria levada a partir de então: muitos acreditavam que a nova tecnologia de captura de imagens era obsoleta, enquanto outros acreditavam que ela assinalava, literalmente, o fim da pintura<sup>16</sup>.

Antes mesmo do daguerreótipo, já havia a relação entre pintores e processos fundamentalmente fotográficos. No século XVII, os artistas usaram o que é chamado de *camara obscura*<sup>17</sup>, definido como um espaço escuro, ou caixa, com uma pequena abertura ou lente, pela qual passa a luz para formar uma imagem invertida na parede oposta. Acredita-se que alguns pintores usaram este método para projetar imagens sobre a tela, como Caravaggio durante o período barroco. Em um comunicado divulgado pelo chefe da BBC, Roberta Lapucci, Phd e professora do Departamento de Conservação no Studio Art Centers International, Florença, é citada como dizendo que "substâncias sensíveis à luz" aplicadas para em uma tela "fixariam" a imagem por cerca de 30 minutos, permitindo que Caravaggio pintasse a imagem com traços largos usando branco de chumbo misturado com produtos químicos e minerais que eram visíveis no escuro.

Hoje muitos acreditam que não se deve pintar usando fotografias como base imagética, e declaram isso sob vários argumentos: a atual existência de softwares de edição de fotos; o contraste entre a instantaneidade da fotografia e o processo da pintura; e a divergência de materiais e processos, por exemplo.

Porém, apesar de quaisquer divergências de opiniões, o que se pode afirmar é que pintores como Goya, também retratistas comissionados, tiveram o seu meio de vida ameaçado drasticamente ao ponto em que surgia um novo meio de captura de imagens. Inicialmente, a fotografia era muito limitada, constituindo-se em um processo químico trabalhoso que se

---

<sup>16</sup> Como era a opinião de Paul Delaroche, importante pintor francês do século XIX.

<sup>17</sup> Latim para "quarto escuro".

propagava principalmente pelas famosas *cartes de visite*<sup>18</sup>. Contudo, à medida que se sucederam avanços tecnológicos como a melhoria na qualidade de impressão e a criação de filtros e lentes especiais, permitindo efeitos criativos de luz, a fotografia entrava para o campo da Arte.

A abordagem de um fotógrafo nesta parte é essencial à compreensão da visão que as pessoas adquiriram da guerra na época e após, sobretudo na construção da iconografia de guerra. Na época, a maioria dos fotógrafos se sentia simplesmente refletindo fatos, oferecendo, pela primeira vez na história da imagem, uma janela para o mundo real; mas estudiosos modernos têm enfatizado as escolhas que moldaram composições, iluminações e tempo – aspectos que trazem a fotografia para o campo da arte. É o caso de Mathew Brady.

Brady, norte-americano, mudou-se para Saratoga Springs, em 1839, com a idade de dezesseis anos, para aprender um ofício e acabou se dedicando ao desenho e à pintura. Em 1844 – com apenas 21 anos de idade –, Brady abriu uma galeria e estúdio em Nova Iorque; três anos depois, ele abriu uma filial em Washington, e em 1851 ele ganhou o primeiro prêmio na competição internacional de daguerreótipos no Crystal Palace Exhibition de Londres. Sua fama crescente, reforçada por publicações e suas fotografias dos líderes da sociedade americana, permitiu-lhe, em 1860, abrir sua maior galeria em Nova York, apropriadamente chamada National Portrait Gallery. Um ano depois, 1861, inicia-se o conflito mais sangrento do século XIX depois da derrota de Napoleão: a Guerra Civil Americana.

O efeito da Guerra Civil nos negócios da Brady se dá por um aumento acelerado nas vendas de *cartes de visite* para soldados temporários. No entanto, ele logo foi tomado pela ideia de documentar a própria guerra. Ele se candidatou pela primeira vez para adquirir a permissão para viajar para os locais de batalha a um velho amigo, General Winfield Scott, e, eventualmente, ele fez o seu pedido ao próprio Presidente Lincoln. Lincoln concedeu a permissão com a condição de que o próprio Brady financiasse o projeto. Seus esforços para documentar a guerra em grande escala, trazendo seu estúdio fotográfico ao seu lado para os campos de batalha, colocou Brady em seu lugar na História. Apesar dos perigos óbvios, riscos financeiros, e desânimo de seus amigos, Brady é posteriormente citado como dizendo: "Eu tinha que ir. Um espírito em meus pés disse 'vá',

---

<sup>18</sup> A *carte de visite* era um tipo de pequena fotografia que foi patenteada em Paris, pelo artista André Adolphe Eugène Disdéri em 1854, e usado pela primeira vez por Louis Dodero. Era geralmente feita de uma cópia do albúmen, que era uma fotografia de papel fino montado em um papel cartão mais grosso. A *carte de visite* demorou a ganhar uso generalizado até 1859, quando Disdéri publicou fotos do Imperador Napoleão III neste formato. Isso fez com que o formato se tornasse um sucesso da noite para o dia e eventualmente se espalhou por todo o mundo. Cada fotografia era do tamanho de um cartão de visita, e tais cartões tornaram-se muito populares e foram negociados entre amigos e visitantes por toda Europa. A imensa popularidade destas fotografias cartão levou à publicação e recolha de fotografias de personalidades. Seu uso também foi recorrente entre as guerras do período, em que soldados levavam consigo fotos de entes queridos.

e eu fui." Havia fotógrafos individuais em guerras anteriores, nomeadamente a Guerra do México na década de 1840 e a Guerra da Criméia, em 1850. Mas quando a Guerra Civil Americana entrou em erupção, Brady concebeu uma ambição muito maior: montar um grupo de fotógrafos que iria criar um registro visual sistemático deste grande evento histórico.

As mais famosas batalhas e fotografias do acampamento foram muitas vezes registradas por Alexander Gardner, fotógrafo escocês e integrante da equipe de Brady. Embora na época da batalha de *Antietam*, também conhecida como o "dia mais sangrento da guerra", Gardner tenha deixado a galeria de Brady em Washington e estava servindo como fotógrafo oficial para o exército, foi Brady que publicou as fotos de Gardner e as tornou famosas em uma exposição, no final daquele ano, em sua galeria de Nova York. O show foi intitulado *The Dead of Antietam* (Os Mortos de Antietam), e foi um sucesso. Duas das fotografias, em particular, fixaram o horror daquele dia na mente do público. A primeira, *On The Antietam Battlefield* (No campo de batalha de Antietam) (Figura 14), sugere que os corpos dos soldados mortos, esparramados por onde haviam caído, poderiam se esticar até o horizonte. A estrada à esquerda e a cerca à direita, enfatizam a perspectiva e forçam os olhos a acompanharem a destruição. De todas as fotografias da Guerra Civil do estúdio de Brady, nenhuma era mais poderosa do que esta. Pela primeira vez, graças a Brady, o público poderia ponderar, como testemunhas virtuais, os horrores da guerra.



**Figura 14 - *On The Antietam Battlefield*, Alexander Gardner e Mathew Brady.**

Uma grandeza semelhante se encontra no ordenado desfile de corpos dispostos em *Confederate Dead Gathered For Burial* (Confederados Reunidos Para Enterro) (Figura 15). Nenhum indício de valor redime a desolação da cena; ela representa o rescaldo da batalha de Antietam: os corpos dos soldados mortos foram recolhidos e organizados para o enterro, e isso reforça ainda mais a mensagem sinistra desta fotografia de Alexander Gardner.



**Figura 15 - *Confederate Dead Gathered For Burial*, Gardner O'Sullivan, Mathew Brady.**

Ao final, foi o próprio governo federal que entrou em cena e comprou a coleção completa de fotos em 1875. Até então, no entanto, Brady foi relativamente pobre, mal conseguindo manter uma pequena galeria em Washington, que ele foi forçado a vender em 1895 (um ano antes de sua morte). É quase doloroso contemplar sua vida quando havia quarenta e cinquenta anos, quando ele era raramente capaz de passar mais tempo com sua câmera. No entanto, seu lugar na história era seguro, tanto como o pioneiro mais notável da América em uma nova forma de arte, a fotografia, quanto como o mais vívido documentador de verdades muito facilmente esquecidas. Nas palavras de um repórter (profundamente comovido) do *New York Times*, na sequência de uma visita à exposição de Brady apenas um mês depois de *Antietam*:

*Brady fez algo para levar às nossas casas e a nós a terrível realidade e seriedade da guerra. Se ele não trouxe corpos e colocou-os em nossos fundos de quintal e ao longo das ruas, ele fez algo muito parecido com isso. [Em sua galeria, multidões] de pessoas estão constantemente a subir as escadas; se você as segue, as encontrará curvando-se, porém com medo, sobre as vistas fotográficas desse campo de batalha. Há um fascínio terrível sobre isso que atrai as pessoas para perto dessas fotos... Você irá ver grupos reverentes, silenciosos, em pé e ao redor dessas cópias estranhas de carnificina... olhares nos rostos pálidos dos mortos, acorrentados pelo feitiço estranho que habita nos olhos de homens mortos.*

A fotografia, como novo meio artístico e tecnológico, influenciou muitíssimo a Arte da segunda metade do século XIX. Tal influência era aparente nas características visuais, temas, e na poderosa direção na qual os artistas levariam suas visões criativas a partir de então. Mesmo com a ameaça da fotografia como um meio mais eficaz de se conseguir um retrato realista, muitos pintores viam a nova tecnologia como algo que proporcionava uma liberdade criativa maior. Além disso, porém, a partir do momento em que a fotografia agia como um espelho da natureza, a pintura se forçava para além da representação realista, impulsionando a Arte para o Impressionismo.

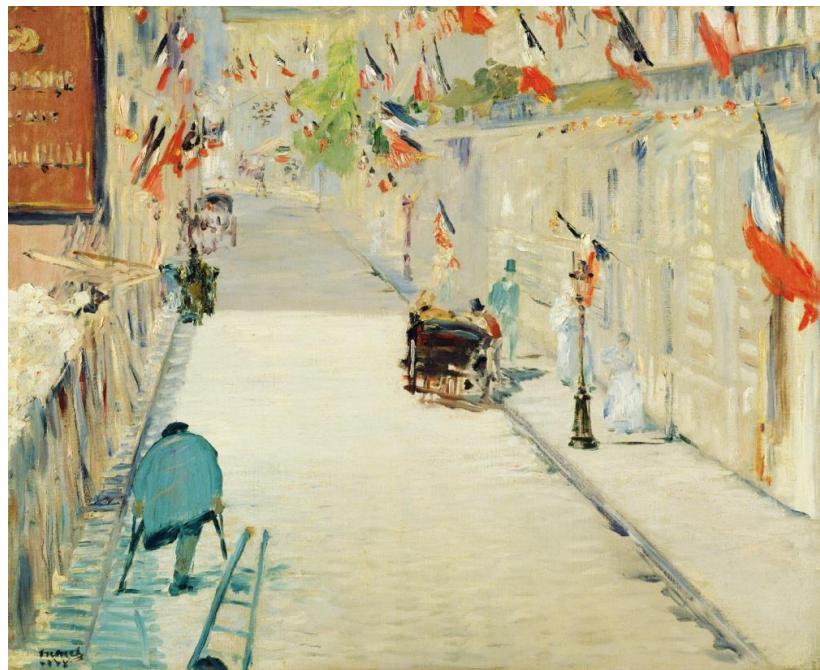
Na história da Arte ocidental, a França, durante a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX, passou a ser vista como o berço de uma revolução que derrubou séculos de tradição e criou uma nova estética visual. Edouard Manet, uma figura imensamente influente, que, embora tenha sido atraído para o tema da guerra, principalmente, como um reflexo das questões políticas do dia-a-dia (as quais o atingiam fortemente), finalmente respondeu a violência e o sofrimento que a guerra trouxe.

Manet se concentrou na aspereza e sofrimento inerentes causados pelo seu tema. Em *Guerre Civile* (Figura 16), há a representação gritante de cadáveres que foram deixados por terra, na rua. Que a litografia foi inspirada em uma cena que o próprio Manet presenciou apenas há de acrescentar ao seu impacto. Ela mostra as consequências da queda sangrenta da Comuna de Paris em 1871, um governo revolucionário de curta duração. A representação dos soldados mortos da revolução aparece destacada e imparcial; não está claro de que lado do conflito Manet se encontra, mas essa ambiguidade provavelmente foi intencional.



**Figura 16 - Guerre Civile, Manet.**

Sete anos depois, quando o governo francês decidiu comemorar a implantação da nova República com um festival especial em junho de 1878, Manet pintou a cena perto de sua casa, *La Rue Mosnier Aux Drapeaux* (Figura 17). Mas a rua parece quase vazia, com seus poucos pedestres fracos e indistintos, e uma notável exceção: no primeiro plano há um homem de uma perna só de muletas, um lembrete vívido das consequências da luta no início da década.



**Figura 17 - La Rue Mosnier Aux Drapeaux, Manet.**

Ao final do século XIX, na Alemanha, surge o Expressionismo, sendo considerado mais que uma forma de expressão artística: revelou-se uma atitude em prol dos valores humanistas, haja vista que a Alemanha estava frequentemente inserida nos conflitos da época. Ao contrário dos impressionistas, tais artistas revelavam uma arte subjetiva, cujo objetivo era a materialização de suas impressões “de dentro para fora”, relacionadas à sua insatisfação diante dos fatos que evidenciavam as mazelas da sociedade.

Quando a Primeira Guerra Mundial eclodiu em agosto de 1914, muitos artistas acreditavam que poderia ser este o evento apocalíptico que iria finalmente derrubar a cultura materialista, imposta pela monarquia e a burguesia na Alemanha. Muitos deles, inclusive, se alistaram para o serviço militar ativo; outros evitaram as linhas de frente através do voluntariado para o corpo médico. Através de seu trabalho, estes artistas expuseram retratos austeros da vida – temas como a morte, a loucura, a pobreza e a opressão sofrida pelos menos favorecidos na sociedade.

Figuras espetrais da morte dominam muitas das litografias de Käthe Kollwitz; simbolizando a fragmentação e a falta de vida na classe operária industrial. Na passagem do século XIX para o XX, ela concentrou a sua produção em diferentes formas de representação do corpo humano, e foi então que uma sensibilidade escultural tornou-se decisiva para suas formas gráficas. A primeira expressão desta mudança de estilo é encontrada na gravura *Mulher com Criança Morta* (Figura 18), onde há o retrato de uma figura feminina nua, com seu filho morto no colo.

O engajamento artístico intenso de Kollwitz em relação à guerra, e à morte de seu filho, deixa claro que a sua vida pessoal teve uma intensa influência sobre o seu estilo. Assim, após suas primeiras séries, que tratavam de temas sociais revolucionários, ela retratou estados cada vez mais íntimos e emocionais ligados à perda ocasionada pela guerra.



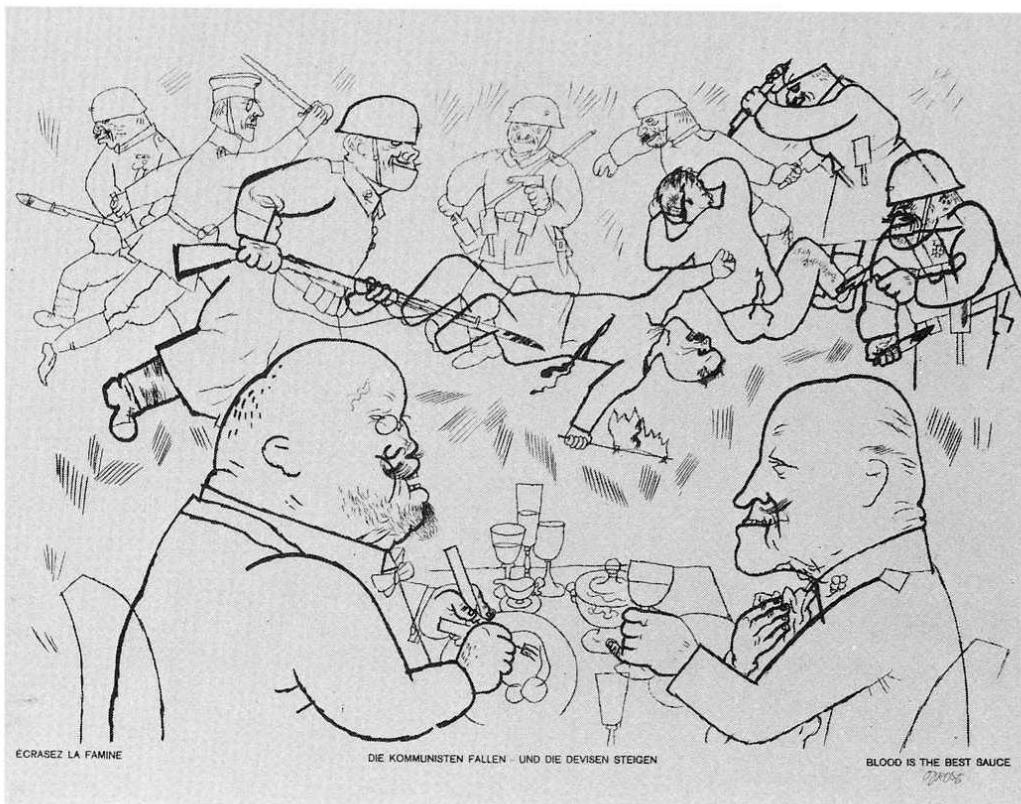
**Figura 18 - Mulher com Criança Morta**, Käthe Kollwitz.

Outro expressionista, George Grosz (1893-1959), pintor e desenhista alemão, tinha como tema a estupidez e a brutalidade das forças militares desde os seus principais trabalhos. Em *Deus Conosco*<sup>19</sup>, uma série constituída de nove ilustrações, Grosz enfoca a natureza corrupta dos oficiais e funcionários alemães, e os materialistas que tinham arrastado a Alemanha para o caos da Primeira Guerra Mundial e que ainda governavam a República de Weimar: básica e novamente, o retrato da violenta repressão da classe trabalhadora pela classe dominante.

Em uma das ilustrações, *Comunista Morto – O Sangue É O Melhor Molho* (Figura 19), soldados uniformizados espancam manifestantes desarmados. Grosz aguça seus ataques visuais com legendas impressas em três idiomas – inglês, francês e alemão. Estas declarações não são sempre traduções diretas, mas às vezes frases diferentes que, juntas, constituem seus ataques satíricos típicos.

---

<sup>19</sup> **Gott mit uns** (literalmente, Deus conosco) é uma frase comumente usada na armadura do exército alemão durante o Império Alemão até o fim do Terceiro Reich.



**Figura 19 - Comunista Morto - O Sangue É O Melhor Molho, Grosz.**

Grosz, notório pintor, executou também algumas pinturas com a temática de *anti-guerra*. Entre elas, *Explosão* (Figura 20) retrata a cidade de Berlim em chamas, como uma alegoria da destruição que se deu logo após ter sido dispensado do exército alemão. A pintura nos transporta aos horrores que ocasionaram a Primeira Guerra Mundial: com o brilho do fogo no fundo e prédios em colapso, janelas são quebradas e a fumaça se espalha pelo céu.



**Figura 20 - Explosão, Grosz.**

Paralelo a Grosz, está Otto Dix (1891 – 1969), que também ficou especialmente conhecido pelos seus retratos caóticos e sombrios da sociedade alemã do pós-guerra. Serviu ao exército na artilharia; foi ferido várias vezes e condecorado com a Cruz de Ferro, segunda classe. Tendo servido a Alemanha por toda a guerra, ao seu fim emergiu no cenário cultural com a sua vista mordaz da humanidade. Estabeleceu-se em Dresden, em 1919, onde fez contato com grupos expressionistas socialistas e também esteve envolvido brevemente com o Dadaísmo<sup>20</sup>, tendo exibido obras na Primeira Feira Dadaísta Internacional em 1920.

Dix criou várias obras monumentais narrando a brutalidade da guerra, inclusive uma série de cinquenta gravuras chocantes: *A Guerra*, publicada em 1924 e também focada na decadência do pós-guerra, retratando oportunistas, prostitutas, veteranos mutilados e violência sexual em um estilo cada vez mais verídico.

Mas foi entre 1929 e 1932 que Dix executou uma de suas mais grandiosas obras, e minha favorita: *Triptychon Der Krieg*<sup>21</sup> (Figura 21). A obra constitui um tríptico composto de acordo com

<sup>20</sup> O Dadaísmo também surgiu como um reflexo direto do clima de instabilidade e caos que se instaurou na Europa ao fim do século XIX. O objetivo do *Dada*, como no Expressionismo, era a crítica da guerra, porém por meio da *anti-arte*, que marcou uma iconografia conceitual.

<sup>21</sup> Do alemão, *O Tríptico da Guerra*.

os cânones dos antigos mestres alemães. A base de tinta a óleo e têmpera sobre madeira, o painel central (Figura 22) é uma reformulação da trincheira: uma visão horrível, onde um soldado, com o rosto coberto por uma máscara de gás, é deixado como único sobrevivente em uma vala. Cadáveres estão em seus estágios finais da decomposição, com um esqueleto ainda pendurado no galho de uma árvore. Os painéis laterais retratam dois homens que partem à frente e dois homens feridos que retornam, e em primeiro plano, estão alguns homens dispostos sob tendas, dormindo, ou talvez mortos.

O tríptico apresenta uma vasta riqueza de detalhes realistas, o que deixa o horror representado ainda mais aterrorizante. Tudo sobre este quadro é preocupante, até mesmo o céu com suas nuvens avermelhadas.



Figura 21 - *Triptychon Der Krieg*, Otto Dix.



Figura 22 - *Triptychon Der Krieg* (panel central), Otto Dix.

## Capítulo III – Segunda Guerra Mundial

Logo antes do início da Segunda Guerra Mundial, em uma época marcada por conturbações na Europa (sobretudo que levariam ao fascismo no continente), Picasso havia sido contratado para pintar um mural para o pavilhão espanhol na Feira Mundial de Paris de 1937, mas durante meses ele tinha sido incapaz de decidir o tema. Com os bombardeios alemães, em apoio a Franco, na cidade espanhola de Guernica, a dúvida cessou: em pouco mais de um mês, Picasso completou o que na opinião de muitos seja não somente a maior obra *anti-guerra* conhecida, mas também a mais famosa pintura do século XX. A partir de uma explosão de criatividade, surgiu *Guernica* (Figura 23): uma tela enorme, com mais de 11 metros de altura e 25 metros de largura, fruto de mais de cinquenta estudos preparatórios austeros e atraentes.



Figura 23 - *Guernica*, Picasso.

Numa época em que muitos acreditavam que a propaganda visual tinha que ser simples, imediatamente compreensível, e até mesmo crua, as imagens difíceis, alusivas, e alegóricas de Picasso devem ter parecido um veículo improvável para a transmissão de uma mensagem clara ou até mesmo de uma mensagem compreensível.

Acredita-se que ele usou a figura do touro para representar a irracionalidade bruta, enquanto que o cavalo a civilidade e a decência. (Inclusive, o cavalo é iluminado por uma lanterna e pela luz, símbolos tradicionais da razão.) Estudiosos identificaram dezenas de fontes para as

imagens, incluindo pinturas de antecessores espanhóis de Picasso, Velázquez e Goya, e *Horrores da Guerra*, de Rubens. Os braços erguidos, que se referem a um gesto favorito dos republicanos; a espada quebrada; e a tradicional associação das mulheres com a busca pela paz.

A ausência de cor na obra-prima de Picasso nos remete a exemplos anteriores de arte crítica de guerra, como Callot, Goya, Brady, Manet e até alguns expressionistas alemães. Parece apropriado que *Guernica* possa ser vista como o culminar desse patrimônio, e, possivelmente, o último exemplo de uma tradição distinta.

A mulher gritando segurando seu filho morto, à esquerda, as figuras agonizantes e esmagadas, as chamas, as cores sombrias dominadas por cinzas, e as distorções, as quais apenas intensificam a angústia e a violência da cena; tudo foi mais do que o suficiente para transmitir o significado e a força da pintura. Não se pode estar diante da enorme tela sem experimentar a falta de sentido, a destruição e a perda que definiram o bombardeio de Guernica.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção artística europeia foi forçada a tomar um outro rumo. Ao alcançar o poder, Hitler censurou pesadamente a Arte Moderna (a qual ele classificava como “arte degenerada”), dando espaço apenas à Arte Clássica. Dessa forma, muitas obras do período foram perdidas ou destruídas (imagine que especialmente aquelas que criticavam a guerra), e muitos artistas se viram forçados a abandonar o país. Neste contexto, nada mais cabível do que a abordagem de outro fotógrafo como construtor da iconografia de *anti-guerra* do período.

Robert Capa (nascido Endre Friedmann, 1913 – 1954) foi um fotógrafo de guerra húngaro que cobriu cinco guerras diferentes: a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Sino-Japonesa, a Segunda Guerra Mundial em toda a Europa, a guerra árabe-israelense de 1948, e a Primeira Guerra da Indochina. Em 1947, co-fundou aquela que seria a primeira agência e cooperativa de fotógrafos *freelance* de todo o mundo, Magnum Photos, em Paris, com David "Chim" Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e William Vandivert.

Capa tinha aversão à guerra e o que ela provocava nos indivíduos surpreendidos por ela – como ele próprio o foi. Provou ser, ao longo da sua carreira, assim como Brady, um homem corajoso, que se adaptava com facilidade aos rigores da vida militar nos campos de batalha. Da mesma forma que detestava os conflitos, Capa acreditava intensamente em um senso de justiça.

Talvez naquela que seja a mais famosa de suas fotografias, vemos um combatente voluntário do governo espanhol no instante em que é baleado (Figura 24). Em 1936, quando foi publicada, ninguém jamais tinha visto uma imagem que transmitisse a tragédia com tanta

proximidade e simultaneidade, ou seja, realismo. Se em um momento Brady proporcionou aos espectadores uma experiência jamais vista na História, Capa também o fez.



*Figura 24 - A morte de um legalista, próximo ao cerco de Muriano (fronte de Córdoba), por volta de 5 de setembro de 1936, Robert Capa.*



*Figura 25 - Soldado americano morto por franco-atiradores alemães, Leipzig, 18 de abril de 1945. Robert Capa.*

Em 1938, então com 25 anos, Capa foi consagrado pela revista britânica *Picture Post* como “o melhor fotógrafo de guerra do mundo”. Depois de mais de 70 anos, muitos críticos de fotografia continuam acreditando nisso. A sua obra é marcada por imagens que expressam um lirismo delicado e cruel, ao tempo que executadas sob a ótica artística, ainda revelavam a real face da guerra.

Apesar da Grande Crise de 1929, Os Estados Unidos permaneceram em um *status* de progresso quando observamos o quadro geral do início do século XX: a própria Arte ali estava em ascensão, graças, além de vários fatores como a conservação do seu espaço físico durante a guerra e a sua vitória nela, ao grande número de artistas europeus refugiados.

A Grande Depressão e a ascensão do fascismo na década de 30 fez com que a política e a arte se colidissem à medida que liberais começaram a trabalhar em prol de objetivos comuns. Partidos comunistas adotaram uma política de formação de amplas alianças com qualquer um disposto a se opor ao fascismo, e tornou-se conhecida por Frente Popular. Após a formação oficial da Frente Unida, em 1935, os artistas que se encontravam nos Estados Unidos começaram a se enxergar como os “guardiões dos ideais liberais e democráticos”. Eles tinham uma visão idealista da cultura da classe trabalhadora e usaram o movimento operário como uma espécie de protótipo para a sua missão, e assim houve uma mudança no patrocínio, de temas, e da posição da arte produzida durante este tempo.

No início da década de 90, o historiador de arte americano Michael Leja<sup>22</sup>, chamou a atenção para a importância do aparecimento do Expressionismo Abstrato, do discurso acerca do “homem moderno”, publicado em numerosos livros e revistas populares de ciência na América das décadas de 1930 e 1940: a seguir à experiência da crise econômica mundial, da injustiça social, do aparecimento de regimes totalitários, do holocausto, da devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial, em geral, e pela bomba atômica, em particular, a sociedade americana estava dominada por uma sensação de crise quanto à imagem da humanidade. Uma grande dúvida acerca do que se entendia por progresso e um questionamento do valor da ciência e do pensamento racional ganharam foco no pensamento americano. Neste sistema de referência, o Expressionismo Abstrato podia ser visto – pelos seus publicitários, como donos de galerias, conservadores de museus e críticos, mas também por colecionadores e um público mais abrangente – como uma expressão válida desta crise do “homem moderno”, e como resultado, segundo Leja, teve um papel central no debate cultural da época.

---

<sup>22</sup> Michael Leja (Ph.D., Harvard), estuda as artes visuais em diversos meios de comunicação (pintura, escultura, cinema, fotografia, gravuras, ilustrações), dos séculos XIX e XX, principalmente dos Estados Unidos.

A história do Expressionismo Abstrato está diretamente relacionada com a fase após a Segunda Guerra Mundial, e é conhecida como Guerra Fria. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, a América – após um período de isolamento na década de 30 – começa a definir-se como um poder econômico e militar a nível internacional, cuja tarefa era defender o “mundo livre” da ameaça apresentada pelos Estados comunistas do bloco do Leste. Nesta fase, a América ainda tinha o monopólio das armas nucleares, cujo poder destrutivo foi demonstrado, e gravado no consciente coletivo, com as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, em 1945. O medo difundido refletia-se em diferentes formas, e também na produção artística dos expressionistas abstratos. O “abstrato” Jackson Pollock tentava significativamente ter em conta, na sua arte, a situação concreta da era em que vivia. Numa entrevista a William Wright em 1950, realçou: “Parece-me que o pintor moderno não pode exprimir a sua era, o avião, a bomba atômica, a rádio, nas velhas formas do Renascimento ou de qualquer outra cultura passada. Cada época descobre a sua própria técnica.”.

O que acho particularmente interessante sobre este movimento, e também o motivo principal por tê-lo escolhido para este capítulo, é como ele representa um questionamento e afronta aos valores da guerra sem o uso do óbvio ou da agressividade, que muitas vezes pode ser bela ou até estimulante. Os artistas envolvidos criaram uma linguagem incomum: expuseram como se sentiam em relação ao que havia se tornado a vida moderna através da gama inesgotável de interpretações (estéticas e emocionais) que a abstração nos oferece. Por este ângulo, o movimento se assemelha ao Dadaísmo, por este também ter sido uma resposta forte de como os artistas se sentiam em relação à guerra. Mas o *dada* compreendia o *nonsense*, a anti-arte, enquanto o Expressionismo Abstrato talvez seja o contrário extremo disso, como se fosse o coração da expressão pictórica, por ser um movimento baseado na expressão e forma puras. Basicamente, e na minha opinião, o seu lugar na história da imagética *anti-guerra* é único a partir do momento que torna-se reflexão pelo pictórico puro, e por isso muitas vezes testemunho da percepção da guerra e do mundo que a envolve, naquele momento. De dentro para fora, como o Expressionismo de outrora; porém, o que vem para fora não nos remete a uma imagem pré-estabelecida pelo artista.

# Conclusão

---

Durante a História, a impessoalidade progressiva empregada na prática da guerra se deu, principalmente, graças ao progresso tecnológico humano. O primeiro grande salto neste campo da tecnologia foi a invenção da pólvora, seguido pelo aprimoramento contínuo do aparato militar. Quando chegamos ao século XX, observamos uma série de saltos tecnológicos militares, e, com um número cada vez maior de mortes por um esforço militar cada vez menor, há um quadro paralelo onde a rejeição popular à guerra se torna cada vez mais evidente. Tal evidência se dá, em grande parte, pelos artistas correspondentes a cada época e iconografia empregada ao se relacionarem com o tema da guerra.

Observa-se uma linearidade temporal, onde as formas de expressão se encontram cada vez mais despreocupadas em relação ao realismo (com exceção das fotografias), culminando no Expressionismo Abstrato, sendo este um reflexo direto do pós Segunda Guerra Mundial.

No século XXI, qualquer imagem que faça apologia à guerra é rara, para não dizer politicamente incorreta, pois chegamos a um ponto em que a consciência mundial, graças às experiências do passado, pende para o pacifismo. O que não quer dizer que não existam guerras em curso atualmente, pelo contrário; elas apenas se tornaram mais silenciosas, provável e justamente pelo receio dos governos responsáveis frente à progressiva rejeição popular frente a esta prática “inevitável”.

A constituição deste trabalho faz parte do meu percurso como artista e pesquisadora, apesar dos dois conceitos não serem, a meu ver, distintos entre si: o artista é, de certa forma, eterno investigador; e portanto, pesquisador. Porém, se o artista não possui qualquer impulso visionário ou desejo de evolução, a chance de passar a vida inteira em territórios explorados e conhecidos (tanto temáticos quanto técnicos) é altíssima. Não que isso seja necessariamente ruim, mas não é e jamais foi a minha intenção.

O fato de sempre nos basearmos no passado para formar opiniões e conclusões a respeito do mundo, é o que nos leva muitas vezes à conformidade, e foi também o que impulsionou, principalmente, o meu desejo de conhecer mais sobre aquilo que já foi feito para compreender melhor em que ponto estamos e para onde seguimos. A partir deste estudo, creio ser possível conseguir enxergar além do que apreendi com a minha experiência de vida, inclusive tão distante da realidade da guerra.

Este texto é, sem dúvidas, o resultado da minha reflexão e pesquisa mais constantes durante o curso; o caráter *anti-guerra*, que, em parceria às Artes Visuais, colaborou imensamente, assim como as próprias guerras, na formação e globalização da cultura Ocidental.

# Bibliografia

---

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KEELEY, Lawrence H. *A Guerra antes da civilização*. São Paulo: É Realizações, 2011.

LÖWY, Michael. *Revolução*s. São Paulo: Boitempo, 2009.

LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 27-43.

MoMA (2014). *German Expressionism: works from the collection*. URL:

<http://www.moma.org/explore/collection/ge/themes/war#>

RABB, Theodore K. *The artist and the warrior: military history through the eyes of the masters*. New Haven: Yale University Press, 2011.

TIME (2014). *This is War! Robert Capa at work*. URL:

<http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1648361,00.html>

WARING, Belle; FEE, Elizabeth. *The disasters of war*. In: American Journal of Public Health, 2006. Vol. 96.