

A DIMENSÃO COLONIAL EM KRIEGSFIBEL DE BERTOLT BRECHT

The colonial dimension in Bertolt Brecht's Kriegsfibel

Isabela Fuchs¹

RESUMO

Este artigo analisa a obra *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, com foco na articulação entre seus fotoepigramas e a crítica às estruturas coloniais durante a Segunda Guerra Mundial. Compreendendo o colonialismo como elemento constitutivo da modernidade ocidental, investigam-se os fotoepigramas enquanto dispositivos dialéticos que desestabilizam a narrativa hegemônica dos anos 1940 e 1950 sobre o conflito. A partir da análise de três montagens específicas, argumenta-se que a força discursiva de *Kriegsfibel* decorre do choque entre as imagens da guerra e o tom satírico dos epigramas, compondo uma narrativa que contrapõe os horrores do conflito à voz mordaz de um narrador oculto. Com isso, Brecht revela a persistência da colonialidade do poder e a estetização da barbárie sob o véu da civilização.

Palavras-chave: *Kriegsfibel*; ABC da Guerra; fotomontagem; Life Magazine.

ABSTRACT

This article examines *Kriegsfibel* by Bertolt Brecht, focusing on the interplay between its photo-epigrams and the critique of colonial structures during World War II. By understanding colonialism as a constitutive element of Western modernity, the photo-epigrams are analyzed as dialectical devices that challenge the dominant narratives of the 1940s and 1950s about the war. Through the analysis of three specific montages, the article argues that the discursive power of *Kriegsfibel* lies

¹ Isabela Fuchs. É doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professora colaboradora de História da Arte na Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP/UNESPAR). E-mail: isa.fuchs@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3810-7543>

in the tension between war imagery and the satirical tone of the epigrams, creating a narrative that juxtaposes the horrors of war with the sardonic voice of a hidden narrator. In doing so, Brecht exposes the persistence of coloniality of power and the aestheticization of barbarism under the guise of civilization.

Keywords: *Kriegsfibel*, War Primer; photomontage; Life Magazine.

Introdução

Em 1945, no ano que marca o encerramento da Segunda Guerra Mundial, Bertolt Brecht finalizou a primeira versão de *Kriegsfibel*, obra que só pode ser publicada em 1954. A coleta das imagens que estão presentes em sua obra foi realizada no exílio, que o dramaturgo iniciou em 1933, logo após o incêndio do Reichstag. Em correspondências, ele declarou que as suas constantes travessias entre territórios era também um exercício de constantes escolhas e correspondentes perdas. Como um colecionador, ele deveria selecionar o que carregaria consigo (SOUSA; PEREIRA, 2017. p.4). Em seus diários, reclamava que conseguia produzir apenas pequenos textos, epigramas, octossílabos (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.17). São obras fragmentadas as que ele produziu neste tempo, produzida em sua maioria com colagens, fotografias e recortes.

Em *Kriegsfibel* são operadas páginas em um fundo preto, imagens da mídia de massa e, abaixo delas, um epigrama. Eram fotografias que marcaram diferentes episódios da guerra: líderes, algozes, destroços, corpos desfalecidos. O pequeno poema abaixo cumpria uma certa função funerária – a função dos epigramas na Grécia Antiga – e não procurava explicar a imagem, mas sim chocar contra ela.

Para os limites deste texto, proponho uma reflexão sobre a relação entre os fotoepigramas de Bertolt Brecht e a questão colonial na Segunda Guerra Mundial, buscando compreender como Brecht, ao construir seus fotoepigramas, não apenas demonstra as atrocidades da guerra, mas também evidencia as profundas conexões entre o colonialismo e os conflitos desse evento.

Ao longo do artigo, será utilizada a categoria de colonialismo

enquanto as “situações coloniais impostas pela presença de uma administração colonial” (GROSGOUEL, 2008. p.126-7), resultando na opressão e exploração cultural, sexual, econômica e política de grupos subordinados por meio do domínio e subjugação de nações colonizadoras. A Segunda Guerra Mundial, por sua vez, foi mais um episódio da organização colonial do globo – que podemos datar a partir do século XV e XVI – reafirmando e reconfigurando mecanismos de dominação e exploração já em curso, evidenciando a persistência das estruturas coloniais sob novas formas, mas também com certos níveis de persistência. Continuava, na ideia do “mito da modernidade” (DUSSEL, 2005. p.80), o dever moral de se desenvolver populações entendidas enquanto primitivas ou atrasadas. Neste processo de classificação, havia também o esquecimento, silenciamento de saberes e dominação dos corpos.

Tal compreensão permite situar a guerra dentro de um continuum histórico que revela o colonialismo como elemento constitutivo da modernidade ocidental. É a partir dessa leitura que se torna possível reconhecer a centralidade do conceito de colonialidade do poder (MIGNOLO, 2017; QUIJANO, 2001, 2005), para a análise das relações globais de poder e da articulação entre raça, capitalismo e modernidade.

A raça consiste em uma categoria fundamental para pensar na Segunda Guerra. Basta pensarmos na ideia dos “indesejáveis” pelos nazistas ou nas Leis Jim Crow vigentes nos Estados Unidos durante este tempo. Na tentativa de “purificar” a nação e “mergulhar de cabeça no futuro” (EKSTEINS, 1992. p.384), nazistas perseguiram judeus, negros, pessoas com deficiência, homossexuais e “ciganos”. Os Estados Unidos, por sua vez, conviviam desde 1876 com a segregação racial institucionalizada que só seria de fato extinta² na década de 1960. Estes dois casos, de dois lados diferentes do front, ecoam práticas que já eram comuns nos impérios coloniais e que se tornavam latentes no período da guerra.

Ao classificar e essencializar corpos, o discurso colonial produziu estereótipos e o corpo colonizado compreendido enquanto despido de subjetividade: ou eram mão de obra ou objeto de prazer ou desejo (hooks, 1995. p.464). Soldados africanos em recrutamento forçado e preparados ideologicamente para lutar pelas potências europeias, soldados negros estadunidenses excluídos sistematicamente dos comandos do Exército,

2 “De fato” pois, desde 1948 havia o decreto assinado por Truman que acabava com a segregação nas forças armadas e no serviço público. Porém, a segregação racial institucionalizada chegou ao seu fim com a Lei dos Direitos Cívicos de 1964. Ver em: LOEVY, Robert. *The Civil Rights Act of 1964: The Passage of the Law That Ended Racial Segregation*. Albany: State University of New York Press. 1997.

trabalhos forçados de cidadãos do Sudeste Asiático por ordem do exército japonês, a escravidão sexual de “mulheres de conforto” no Sudeste Asiático, são apenas alguns exemplos dessa dinâmica no período da Segunda Guerra Mundial (HASTINGS, 2012). Essa classificação e hierarquização dos corpos, sustentada por discursos científicos e ideológicos racistas, não foi apenas base do projeto nazista, mas atravessou todo o esforço de guerra, inclusive nos países aliados.

Ao aproximar as imagens selecionadas por Brecht de tais práticas, é possível reconhecer nelas o eco dessas estruturas coloniais e a crítica à naturalização da barbárie alargada à ordem colonial global. A organização do artigo se dará dividida em quatro partes. Em um primeiro momento, começarei com algumas considerações acerca da relação entre Bertolt Brecht e a Segunda Guerra e os propósitos da criação de um abecedário da guerra. Autores como Walter Mignolo, Aníbal Quijano e Eric Hobsbawm nos darão algumas pistas rápidas para compreender os significados do colonialismo na Segunda Guerra Mundial. Em seguida, apresentarei as especificidades do fotoepigrama de número 38, com o retrato de Winston Churchill, figura central do império colonial britânico, buscando compreender a dinâmica entre cultura, civilização e barbárie a partir do fotoepigrama. Depois, vamos para o quadragésimo segundo fotoepigrama, que apresenta uma mulher tailandesa em um esconderijo subterrâneo, refletindo o impacto do conflito no Sudeste Asiático. O último fotoepigrama, de número 37, dinamiza as relações entre corpo e colonialismo na África durante a Segunda Guerra. Ao final do texto, concluirei com algumas observações sobre as lições transmitidas em *Kriegsfibel*, seja por seu valor de testemunho ou à sua crítica ao presente.

Brecht e um abecedário da guerra

Foram dois os principais diários de Brecht no exílio: os seus Diários de Trabalho e a *Kriegsfibel*³. Em ambos, ele construiu um atlas de imagens com os recortes dos eventos da Segunda Guerra Mundial. Não com a ambição de documentar; aqui Brecht transpõe do seu pensamento do teatro a essas imagens da mídia de massa.

3 O livro ainda não tem tradução para o português. “*Kriegsfibel*”, em uma tradução literal, significa “Cartilha de Guerra”, bastante semelhante ao “*War Primer*” da tradução para a língua inglesa. No francês, optou-se por traduzir como “ABC de la guerre”, e “ABC de la guerra” em espanhol. Para os fins deste texto, optou-se por utilizar o título no original.

Kriegsfibel fornece um sentido pedagógico de se aprender por cartilhas. Porém, subvertendo-a. Fornece um olhar de estranhamento àquelas imagens. Não busca ensinar o que foi essa guerra. Não há uma cronologia, ou uma linha do tempo. A sua composição foi realizada por várias mãos. Os comentários que algumas imagens contêm foram redigidas por Gunter Kunert e Heins Seydel, enquanto o projeto gráfico foi criado por Peter Palitzsch (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.34). Ruth Berlau certamente foi a melhor ajudante deste projeto. Ela é quem assina como responsável pelo livro em 1955 e é de sua autoria os dois textos que estão presentes na versão alemã: o prefácio e o texto das orelhas da capa, onde lemos:

Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar. Este livro busca ensinar a arte de ler imagens. (...) A grande ignorância das realidades sociais, que o sistema capitalista mantém com cuidado e violência, transforma milhares de fotos publicadas em ilustrados em grandes tábuas de hieróglifos, inacessíveis a quem não duvida de nada (BERLAU, 1985. p.231).

Não seriam imagens ingênuas, mas imagens que ocultam a violência. E elas estão dispostas em *Kriegsfibel* em uma política do presente, sem desconsiderar o passado que pode vir a se repetir. Isto é, a imagem não diz nada por ela mesma; só consegue sair do terreno obscuro quando conseguimos decompô-las.

A primeira versão de *Kriegsfibel* foi finalizada em 1945, mas só foi publicada em 1954. O livro não foi bem recebido, entendido enquanto absolutamente inapropriado (SCHUFFELS, 1985. p.198), e foi um inicial fracasso de vendas (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.33). Parte de sua polêmica era a ideia de que era um livro pacifista, ao estilo de *Kriege dem Kriege* (Guerra à Guerra) de Ernst Frederick⁴, e outra parte por julgar a sua frieza e deboche.

Este tom satírico, na realidade, era uma maneira de se colocar uma dúvida em relação à nossa maneira de observar estas imagens da guerra. São fotografias recortadas e, abaixo delas, encontram-se epigramas irônicos que

4 O livro foi publicado em 1924, tendo uma excelente recepção e grande tiragem. Contando com quase duas centenas de fotografias mostrando horrores da guerra – mutilações, destruição e morte – acompanhadas de legendas, o livro assumiu uma posição pacifista e antimilitarista ao trazer textos que denunciavam a crueldade do evento. Ver em: ZERWES, Erika. A fotografia como testemunha e arquivo: dos sofisticados usos da imagem fotográfica nas coleções de imagens da Primeira Guerra Mundial. Studium, Campinas, SP, n. 35, p. 29–39, 2013.

chocam com a fotografia. Em seu Diário de Guerra, Brecht anota:

Trabalho numa nova série de fotoepigramas, quando examino os antigos, que em parte datam do início da guerra, convenço-me de que quase não há o que cortar (politicamente nada), prova da validade de meu ponto de vista, dado o aspecto extremamente mutável da guerra (BRECHT, 2005. p.230).

O uso do epigrama junto à fotografia propõe um atrito que desestabiliza a leitura objetiva da imagem, oferecendo uma alternativa imaginativa ao discurso fixo da legenda. Podemos, inclusive, ler o poema sem ver a imagem acima. São comentários irônicos, zombeteiros, como se fossem ditos por uma espécie de um narrador sarcástico diante daquelas imagens. Um epigrama não é qualquer comentário; epigramas foram inscrições gravadas na Antiguidade em sepulcros. São poemas de quatro linhas que sustentam um estilo funerário. Seria então um narrador sarcástico ou um narrador sarcástico e morto, como “túmulos que se dirigem a nós” (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.44)? Estes fotoepigramas, por sua vez, criaram “pequenas máquinas dialéticas” (Ibidem, p.43). Benjamin advogava que não era preciso apenas uma legenda acoplada às imagens, na ideia de que as imagens isoladas não nos revelam nada, mas uma legenda dialetizada (BENJAMIN, 1987. p.97). Os epigramas cumpriam essa função, ajudando a revelar a imagem em sua ambiguidade e em sua crueldade.

Tomamos conhecimento através da estranheza despertada por essas montagens, que desmembram e deslocam a habitual percepção dos fenômenos históricos apresentados nestas imagens, neste “manual de guerra” que pondera sobre a guerra, a violência e sobre o colonialismo na Segunda Guerra.

Entende-se “colonialismo” como a lógica do desdobramento do Ocidente desde o século XVI até a atualidade, que permaneceu como a “face oculta da modernidade” (MIGNOLO, 2017). A modernidade que, por sua vez, era apresentada em sua retórica enquanto salvadora do progresso, modernização, democracia e desenvolvimento – mas às custas da violência empregada aos colonizados. Portanto, compreendemos o colonialismo enquanto produto inerente da noção de modernidade.

A Europa imaginou-se enquanto a portadora exclusiva da modernidade em uma operação mental de se observar enquanto o ápice

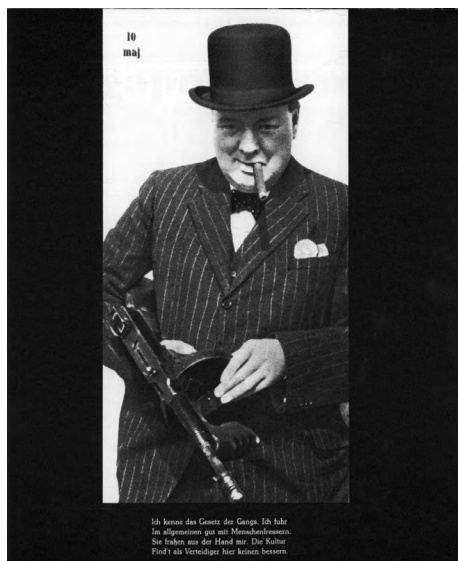
da trajetória civilizatória desde o século XV (QUIJANO, 2005. p.122). Nessa sua visão de mundo, e no longo projeto colonial, a Segunda Guerra transformou colônias em zonas de combate. A guerra moderna envolve e mobiliza a maioria de seus cidadãos, mobilizando a economia para a produção da guerra e brutalizando o globo. Evidentemente, isso se desloca também para as colônias dos impérios europeus. Em 1939, consideráveis frações do continente africano e asiático eram colônias das potências europeias que estavam em disputa. Hobsbawm salienta que “a história do século XX do mundo não ocidental, ou mais exatamente não norte-ocidental, é, portanto, determinada por suas relações com os países que se estabeleceram no século XIX como os senhores da espécie humana” (HOBSBAWM, 1995. p.199). As disputas entre as potências recaíam sobre seus domínios coloniais, evidentemente. Suas perdas, por seu turno, não resistiram aos processos de descolonização da segunda metade do XX.

Winston Churchill entre os canibais e a civilização

Kriegsfibel traz uma fortuna de retratos de líderes políticos e chefes de estado. Outros rostos são anônimos, sejam os burgueses andando pelas cidades com suas cartolas ou famílias inteiras desesperadas. Winston Churchill aparece em algumas de suas páginas. Falemos de uma delas, tirada em julho de 1940, de quando o primeiro-ministro britânico estava em uma visita às posições de defesa costeira perto de Hartlepool, em uma leva de viagens que realizou neste período na costa britânica (GILBERT, 2016, p.712). Neste momento, o Reino Unido não tinha perspectivas positivas, apesar do que havia acontecido em Dunquerque⁵. As forças britânicas, derrotadas na França ocupada, poderiam levar Hitler a vencer na Grã-Bretanha (GILBERT, 2016, p.8). Os bombardeios alemães se intensificaram e, poucas semanas antes, soldados alemães desembarcaram em ilhas do território britânico (GILBERT, 2014. p.312) (Figura 1):

⁵ A Batalha de Dunkirk, ocorrida entre maio e junho de 1940, foi travada próximo do porto francês de Dunkirk (Dunquerque) entre os Aliados e a Alemanha Nazista. Para os britânicos a batalha já estava perdida, visto que as forças do Reino Unido e as francesas ficaram encurraladas pelos alemães. Porém, a evacuação começou a ser executada sob o código de Operação Dynamo, onde a meta era a evacuação de aproximadamente 45 mil soldados. No fim, mais de 300 mil soldados aliados foram evacuados pelo mar. Ver em: SEBAG-MONTEFIORE, Hugh. Dunkirk: Fight to the Last Man. London: Penguin Books. 2006.

Figura 1: Fotoepigrama de Churchill com uma Tommy Gun.
Fonte: BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlim: Eulenspiegel, 1977. p.79.



A fotografia mostra um Churchill com armas em punho e olhando para o espectador. Mostra também um líder carismático. No mês em que a fotografia foi tirada, Churchill estava no auge de sua popularidade, com 88% de aprovação (ROBERTS; GEBREYOHANES, 2025). Do outro lado da trincheira, a fotografia tornou-se uma propaganda. Na fotografia original há dois soldados, mas foram apagados, mostrando um Churchill determinado e ameaçador. O exército alemão viu na fotografia uma espécie de um gangster do oeste americano. Como Churchill temia, logo em julho de 1940 a força aérea da Alemanha Nazista promoveu uma série de ataques ao Reino Unido, buscando forçar a rendição britânica por meio de ataques aéreos, na chamada “Operação Leão Marinho” (KORDA, 2011. p. 47). Nestes ataques, os nazistas disparavam de seus paraquedas folhetos de propaganda com essa fotografia de Churchill. Goebbels, ministro da propaganda alemão, assinalou nesse panfleto a seguinte mensagem:

Este gangster, que você vê em seu elemento na imagem, incita você por seu exemplo a participar de uma forma de guerra na qual mulheres, crianças e cidadãos comuns assumirão os papéis principais. Esta forma absolutamente criminoso de guerra que é proibida pela Convenção de Haia será punida de acordo com a lei militar. Salve pelo menos suas próprias famílias dos horrores da guerra! (ALEMANHA, 1940)

Não é novidade a força da propaganda nazista, que produzia uma verdadeira máquina de envolvimento geral da população alemã. Goebbels compreendia que a propaganda era um instrumento de mobilização e de criação de um novo pensamento coletivo (RUDIGER, 2014). No panfleto disparado, satirizando a figura de Churchill, é apontado justamente o seu caráter controverso – algo que foi acolhido por Brecht no epigrama:

Eu conheço a lei das gangues. Eu geralmente
me dava bem com canibais.
Eles comiam na minha mão. A cultura
não consegue encontrar um defensor melhor aqui⁶.

Brecht acolhe a imagem de Churchill como um *gângster* com uma *Tommy Gun*⁷ em mãos, um criminoso *à la* Al Capone, que encarna tanto a violência quanto a astúcia política. Churchill, que começou cedo na carreira

6 No original: Ich kenne das Gesetz der Gangs. Ich fuhr/ Im allgemeinen gut mit Menschenfressern./ Sie fraßen aus der Hand mir. Die Kultur/ Find't als Verteidiger hier keinen bessern. In.: BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel, 1977. p.79.

7 A submetralhadora Thompson, apelidada de *Tommy Gun*, foi uma arma projetada para ser utilizada na Primeira Guerra Mundial, mas se popularizou na chamada “Lei Seca” durante os anos 1920. Neste período, sindicatos de crime organizado nos Estados Unidos utilizavam este armamento, o que fez com que a arma se tornasse uma espécie de um símbolo de criminosos como Al Capone e John Dillinger. Ver em: RUMBARGER, John. *Profits, power and prohibition: alcohol reform and the industrializing of America (1800-1930)*. Nova York: State University of New York Press, 1989.

militar, em 1905 era subsecretário das colônias e, mais tarde, tornou-se secretário. Em seu cargo, sentia-se confortável ao manifestar as suas opiniões sobre as colônias britânicas. Mais do que isso, orgulhava-se. Seus discursos incendiários exaltavam frequentemente o imperialismo britânico, acreditando que o império mantinha o bem-estar nas colônias britânicas. Também não é segredo o fato de que Churchill apoiou a *British Eugenics Society*, sendo inclusive vice-presidente honorário da instituição (KING, 1999).

Durante a Segunda Guerra Mundial, construiu-se a imagem de uma ‘guerra santa’, travada em nome da sobrevivência da glória nacional e da defesa das supostas virtudes superiores de seus Estados e culturas (DOWER, 2012, p.210). É justamente essa postura imperialista, permeada de arrogância e dominação, que Brecht satiriza de forma mordaz.

A relação de Churchill com o colonialismo britânico foi ironizada por Brecht entre a primeira e a segunda linha do epigrama: “Eu geralmente me dava bem com canibais”. Nessa sentença, há um choque, um escárnio. O imaginário do Norte global é composto por várias lendas vindas de relatos de colonizadores britânicos e narrativas sensacionalistas vitorianas sobre bestas espartejadoras e comedoras de gente (OBEYESEKERE, 2005). Ao utilizar “canibais”, presume-se subjugação. Por consequência, não se daria bem. Ou dentro da ótica do colonizador, daria-se sim. Afinal, os canibais em vez de comer a sua carne, “comiam em sua mão”, como diz a famosa expressão. Aqui é exposta a dinâmica da classificação entre civilizados e selvagens, com contornos políticos bastante claros. Assim, compõe-se uma fronteira entre o “eu” dominador e o “outro” canibal, perigoso. Ora, se eram bárbaros canibais perigosos, cabia a esse “eu” dominador justamente a sua colonização. Muitos naturalistas e antropólogos do século XIX e início do XX acreditavam na existência deste modelo de canibalismo, através dessas narrativas espetaculares. O canibal marcava o ponto mais baixo da escala evolutiva.

Caberia à cultura – *A cultura não consegue encontrar um defensor melhor aqui*, como diz o epigrama – resolver esse impasse. Brecht não emprega expressões como “cultura britânica” ou “culturas” no plural. Opta por utilizar “cultura” no singular. Essa escolha sugere o uso, novamente escancaradamente satírico, de um projeto cultural unificado, inscrito no ideal iluminista e no pensamento social do século XIX, onde a cultura é associada ao progresso humano e à evolução de uma sociedade racional e desenvolvida. “Cultura”, neste caso, seria praticamente sinônimo de “civilização” – e, portanto, um contraponto à barbárie –, sendo vistas como forças impulsionadoras do projeto moderno e do refinamento intelectual em oposição ao que é percebido enquanto primitivo e atrasado (CUCHE, 1999).

p.21).

Aqui, Brecht apropria-se do conceito bárbaro de cultura, advertido por Walter Benjamin em vários de seus escritos, mas sobretudo na em sua Tese VII:

Pois todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como **a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura** (BENJAMIN, 1897. p.222).

Brecht apropria-se da visão dialética da cultura em Benjamin. Contrariando a ideia de um historicismo cultural que se identificaria com as classes dominantes (os “vencedores” e, no caso específico, a atuação de Churchill na guerra) e compreenderia a história enquanto um repositório de grandes feitos culturais, Benjamin aponta que não existe cultura sem barbárie. Isto é, não são opostos excludentes, mas uma unidade contraditória.

A ideia de uma salvação da humanidade, posicionando a cultura britânica enquanto elemento estabilizador, fazia parte do amplo projeto de dominação cultural que, como sabemos, iniciou-se no século XVI com a acumulação primitiva das navegações e invasões de territórios ultramarinos. Na Segunda Guerra as companhias coloniais estendiam o seu poder e buscavam apoderar-se de terras que ainda eram livres (FANON, 2022. p.98). Caso exemplar disso foi a Fome de 1943 em Bengala, com estimadas 3 milhões de mortes decorrentes da fome, malária e desnutrição⁸.

Ao ser questionado sobre liberar alimentos para a região, Churchill respondeu com deboche em um telegrama dizendo: “Então por que Gandhi não morreu ainda?” (CHOUDHURY, 2021. p.17). Sua prioridade na guerra era

⁸ A Fome de Bengala em 1943 foi um evento que contou com múltiplos fatores. O principal foi a perda dos territórios britânicos na Birmânia – maior exportador de arroz da região – para o exército japonês em 1942, o que reduziu a importação de arroz para a Índia. Além disso, no final de 1942 a costa leste de Bengala sofreu um grande ciclone que destruiu plantações e estoques de sementes. Ver em: Greenough, Paul. *Prosperity and Misery in Modern Bengal: The Famine of 1943–1944*. Oxford: Oxford University Press. 1982.

salvaguardar o território britânico e ter o domínio imperial para si, ignorando os desastres que assolavam as regiões colonizadas e tomando atitudes racistas em relação ao povo indiano (MUKERJEE, 2010. p.11). Churchill afirmava que a população indiana, depois dos alemães, era a mais bestial do mundo e que eles mesmos causaram a sua fome por conta da superpopulação. Vemos, portanto, como as autoridades britânicas marginalizaram os povos colonizados e reforçaram a exclusão social (MALLIK, 2023. p.3210).

“Cultura”, vemos, foi utilizada por Brecht para apontar o caráter de barbárie no papel de Churchill na Segunda Guerra, que é costumeiramente erguido enquanto um herói neste evento. Assim como Churchill e outros defensores do império britânico viam a dominação como um meio de ‘civilizar’ os povos colonizados, Brecht desmonta essa retórica ao expor os mecanismos ideológicos por trás das narrativas de poder. Sua abordagem não impõe uma interpretação única, mas organiza imagens e textos de maneira a revelar as contradições desses discursos, permitindo ao espectador um olhar mais crítico sobre as violências justificadas pela ideia de progresso e cultura.

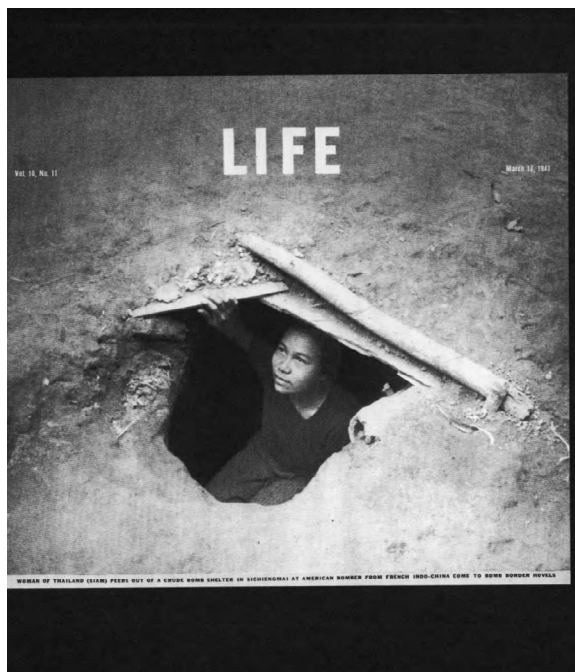
Brecht elabora uma cartilha que, dentre outras coisas, funciona como uma crítica à violência colonial (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.111). Suas montagens provocam formas de se observar a história que manifestam tomadas de posição, um comprometimento ético e um posicionamento ativo com o tempo presente. Mostra o mundo como ele aparece – em partes, a glorificação dos Estados-Nação – e, em contraste, como ele se deforma – na violência colonial que a retórica da modernidade e dos impérios escondem. Em vez de fornecer um discurso definitivo sobre o que está sendo retratado, toma-se um compromisso crítico de organizar as imagens e textos de maneira provocativa e polifônica, estimulando um olhar mais ativo e *posicionado* sobre a experiência da guerra. Como afirma Didi-Huberman, Brecht

apresenta as coisas numa certa ordem, é verdade – uma ordem surpreendente, como colocar em desordem aparente nossas opiniões prontas a respeito da Segunda Guerra Mundial –, mas ela não detém nenhum julgamento definitivo, não fornece nenhuma apologia unívoca, não constroi nenhum quadro ideológico. (...) Veem-se imagens da política e não ícones políticos. Leem-se poemas à moda antiga em contraponto às legendas factuais acompanhando os documentos fotográficos, mas não se lê discurso sobre a história (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.110).

Deslocamos nosso olhar e estranhamos esta disposição. Vemos um Churchill bonachão, armado, gângster, poderoso, mas também um tanto quanto ridículo. Através dessas montagens, a Kriegsfibel possibilita um olhar crítico sobre a história da Segunda Guerra através de seu aspecto de estranheza. Nos distanciamos para compreendermos.

Olhar para cima, esconder-se no chão

Figura 2: Fotoepigrama de mulher em esconderijo na Tailândia.
Fonte: BRECHT, Bertolt. Kriegsfibel. Berlim: Eulenspiegel, 1977. p. 87.



Ao longo das páginas da edição de 17 de março de 1941 da revista *Life*, saltam aos olhos as propagandas sobre viagens aéreas e sobre velocidade. Passageiros elegantes embarcando em um avião americano, buscando convencer de que as passagens não são tão caras; carros sendo vendidos como ultra rápidos; anúncio do avião militar *Bell Airacobra* – *o que ele estava fazendo aí?*; imagens aéreas das bases militares do Panamá... e assim que acabavam as fotografias de correspondência de guerra: receitas de sopas e propagandas de cigarros. Talvez o estranhamento não esteja apenas em *Kriegsfibel*, mas em seu próprio objeto de escolha: as revistas ilustradas.

No centro da edição estava a matéria “Japão força a paz no conflito entre França e Tailândia depois de uma pequena guerra no Sul Asiático”⁹. Existiria uma *pequena guerra*? A matéria explica o evento do seguinte modo:

Ostensivamente, a Tailândia estava pedindo à França que devolvesse vários pedaços de território que a França havia conquistado na virada do século, quando todos os orientais eram caça justa para os homens brancos. A terra em jogo é principalmente uma selva despovoada, embelezada pelos templos mortos de Angkor Wat no Camboja. Além da borracha e do arroz, tem o valor de tornar uma invasão japonesa da Tailândia a partir da Indochina Francesa um pouco mais difícil. No entanto, o Japão parecia estar insistindo com esses pedaços de terra na Tailândia (LIFE, 1941. p.29).

As hostilidades entre França, Indochina Francesa, Japão e Tailândia já vinham se desenrolando antes de março de 1941. Com a queda da França diante da Alemanha nazista em 1940, o governo de Vichy passou a fazer diversas concessões ao Império do Japão na Indochina Francesa, como o uso de ferrovias, campos de aviação e zonas portuárias (SPECTOR, 2007. p.96). Ao mesmo tempo, o Japão estava envolvido na Segunda Guerra Sino-Japonesa e buscava bloquear o fornecimento de armas e combustíveis que chegavam à China pela ferrovia Kunming–Haiphong, que atravessava a Indochina. Essa movimentação fazia parte de um plano mais amplo de expansão japonesa pelo Sudeste Asiático.

Aproveitando-se da fragilidade francesa, o Primeiro-Ministro da Tailândia, Major General Plaek Phibunsongkhram, decidiu reivindicar os

9 Originalmente, “Japan forces peace on French and Thai after tiny war in South Asia”.

territórios perdidos para a França durante o reinado do Rei Chulalongkorn. Isso desencadeou a Guerra Franco-Tailandesa, que teve início em outubro de 1940 e se estendeu até maio de 1941. O conflito terminou com a mediação do Japão, que emergia como uma força dominante na região. Como resultado do acordo, a França devolveu à Tailândia as províncias de Battambang e Siem Reap (atualmente no Camboja) e Champassak e Sayaboury (hoje parte do Laos) (BERGER, 2012. p.126).

Em troca da mediação japonesa, a Tailândia aceitou permitir a passagem de tropas japonesas por seu território, o que facilitaria a ofensiva contra colônias britânicas, como a Malásia. Ainda assim, em dezembro de 1941, o Japão invadiu a Tailândia. Diante da pressão, o governo tailandês foi forçado a formalizar uma aliança com o Japão, integrando-se ao Eixo durante a Segunda Guerra Mundial.

Ao tratar dos conflitos nessa região, a matéria traz várias fotografias mostrando enfermeiras cuidando de soldados feridos, regiões inóspitas, celebrações militares em Bangkok e retratos da família real tailandesa. Dentre todas, uma foi escolhida pela Life para ilustrar o início da matéria – a mesma que Brecht escolheu. Ele poderia ter simplesmente recortado o nome da revista, dando ênfase somente à fotografia. Porém, preferiu destacar a sua fonte. Uma revista de variedades, de consumo, que estampava em suas páginas as desgraças da guerra. Dan Logwell, um dos editores fundadores da Life, observou antes de 1939 que “uma guerra, qualquer guerra, será uma promoção natural para uma revista ilustrada” (GOLDBERG, 1986. p.252). O conflito armado, então, certamente traria benefícios comerciais para a revista.

Brecht sabia que a democratização da comunicação seria, sob o capitalismo, uma prática impossível. Ou ainda: poderia ser utilizado pelo fascismo e liberalismo, que tolheriam de maneira bastante eficaz a consciência do público. O seu interesse em criar jogos com os meios de comunicação de massa era em “abalar a base social desse aparato, e desacreditar o seu emprego em função do interesse de poucos” (BRECHT, 2016. p.126). A sua intenção, portanto, era a de lutar contra o monopólio da fala da grande mídia. *Kriegsfibel*, por sua vez, se opõe à prática da estetização fascista. Indo em vias contrárias, oferece a politização da arte que Benjamin havia considerado – ou, ao menos, uma possível interpretação dessa politização.

A Revista Life, que se pretendia enquanto uma revista de variedades, de trivialidades, era permeada de ideologia em seu constante reforço da hegemonia estadunidense. Brecht, que era tributário da noção de ideologia vinda de Marx, a entendia enquanto uma falsa consciência do mundo real, como aparece na obra “A Ideologia Alemã” de 1846. Portanto, se a força da ideologia está em fazer parecer naturais as relações de dominação, cabe

àqueles que buscam a transformação social revelar o caráter histórico e contingente daquilo que se apresenta como permanente e inevitável (MARX; ENGELS, 2007).

Em *Kriegsfibel*, a suposta normalidade e a alegria casual típicas das revistas ilustradas são subvertidas. Não há uma via única entre quem lê e quem produz a matéria, mas cria-se a contradição e a crítica. Nas palavras de Brecht — dirigidas inicialmente à dramaturgia, especialmente à ópera *Mahagonny*, mas aplicáveis também ao seu *abecedário da guerra* —, era necessário renunciar às tentativas de hipnose (ROSENFELD, 2012. p.82). As páginas da revista, assim como um palco de teatro, não teriam um público hipnotizado e empático, mas uma “assembleia de pessoas interessadas” (BENJAMIN, 1987. p.79). É nesse gesto de romper a passividade que se inscreve o olhar atento às imagens selecionadas por Brecht, que mostram não apenas a destruição, mas os sujeitos que a testemunham

Boa parte das fotografias que estão presentes nos encartes da guerra são aéreas, mostrando o alastramento da destruição e dos escombros. Aqui não. Temos uma mulher abrigoando-se em Chiang Mai, no noroeste tailandês, escondendo-se dos bombardeios estadunidenses vindos da Indochina Francesa. Ela se esconde, mas ela também vê o que nós não vemos: os sanguinários aviões de guerra. O epigrama pondera justamente sobre a distância entre céu e solo:

Que não seja descoberta e morta -
Pois no ar os Senhores estavam lutando -
Muitas pessoas se esconderam com medo no chão
E assim eu acompanhei suas lutas de longe¹⁰.

Como cavaleiros no ar, a guerra aérea era excitante para muitos soldados jovens. Não viam o que acontecia no solo, mas preocupavam-se apenas com o que estava a acontecer nos céus. Sentiam-se dentro de “sonhos maravilhosos”¹¹. Se o céu era o local de paradisíacos delírios, embaixo da

10 No original: Dass es entdeckt nicht und getötet werde -/ Denn i n den Lüften rauchten sich die Herrn -/ Verkroch viel Volk sich angstvoll i n die Erde/ Und folgte ihren Kämpfen so von fern. In.: BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel, 1977. p.87.

11 Um excerto de um depoimento de um piloto de Spitfire diz: “Sinto uma animação que não lembro de ter sentido antes. É como um daqueles sonhos maravilhosos, como um sonho de Peter Pan. Tudo parece irreal (...) Que pena (...) que um avião capaz de provocar essa gloriosa sensação de pura alegria e beleza precise ser usado para lutar contra alguém”. In.: HASTINGS, Max. *Inferno: o mundo em guerra*. São Paulo: Intrínseca, 2012. posição 731.

terra – onde a mulher se esconde – temos o inferno. E ela olha, com um semblante sereno, os desastres que estão para acontecer.

“Muitas pessoas se esconderam com medo no chão”. A mulher fotografada esconde-se no solo, em um tipo de esconderijo que ficou bastante conhecido posteriormente com os *vietcongues* na Guerra do Vietnã, que cavavam túneis que poderiam abrigar centenas de pessoas por meses. Mas a Segunda Guerra teve vários tipos de esconderijos. Foram *bunkers*, túneis, trincheiras, judeus que se escondiam e não viam a luz do dia. No caso da anônima retratada pela Life, trata-se de um esconderijo improvisado, feito com materiais baratos. Porém, era eficiente.

A guerra aérea ocupa um papel relevante em *Kriegsfibel*, assim como ocupava na Life. Sejam as imagens que mostram tripulações de soldados alemães, escombros após os bombardeios lançados por aeronaves ou vistas aéreas de capitais europeias destruídas, todas expõem vias contrárias aos ares espetaculares do desenvolvimento técnico que a força aérea desempenhava entre 1939 e 1945. Desenvolvimento este comemorado nas coloridas propagandas sobre viagens aéreas na Life Magazine. Brecht opta, muitas vezes, por trazer a destruição: os escombros ou as pessoas que buscavam proteger suas vidas ao se esconder. Na fotografia da mulher que se esconde, o céu não pode ser visto. Apenas ela o vê. O céu aqui, portanto, sustenta uma paisagem histórica particular.

Entre o céu e o inferno. A mulher do fotoepigrama é a vítima deste teatro infernal que ela assiste, onde ela é espectadora e alvo dos impérios beligerantes. Seu território, apesar de neutro, foi arrastado ao conflito pelas pressões imperiais na Ásia. Longe do discurso heroico das potências, aqui temos o retrato cru da guerra no começo de 1941.

Porém, a produção do fotoepigrama é posterior. No final daquele ano, houve o ataque surpresa à base americana de Pearl Harbor, que trouxe grande comoção popular. A sociedade estadunidense, amparada na propaganda, acreditava na necessidade de uma grande punição ao Japão pelo que cometeram (MUNHOZ, 2020, p.120). A Revista Life, por exemplo, não poupou matérias denunciando as barbáries do Império Japonês, ou chamando os japoneses de “*jap*” em suas matérias.

Brecht produziu esse fotoepigrama, com uma foto do início de 1941, após a Guerra do Pacífico, que terminou somente com as bombas atômicas. Seriam estes os desastres que a mulher da fotografia chegava a ver? Esse cenário de operações bélicas afetava diretamente a Tailândia, que, embora politicamente independente, sofria constantes pressões de potências estrangeiras (PEATTIE, 2007. p.67). Em 1941, pouco após a invasão japonesa, o país aliou-se ao Japão. O exército tailandês, conhecido como

“Phayap”, enviou tropas para ocupar o norte da Birmânia — uma região que, anos antes, pertencera à Tailândia antes de ser anexada pelos britânicos (WILLIAMSON, 2001. p.143).

O Japão avançava sobre postos coloniais que, durante décadas, estiveram sob domínio ocidental. Assumindo uma posição de dominância na Ásia, o Japão pôs em xeque boa parte da mística da supremacia racial branca na qual a expansão europeia e americana haviam se apoiado (DOWER, 2012. p.102). No contexto da Segunda Guerra, persistia a noção de “Perigo Amarelo”, onde asiáticos eram uma ameaça à cultura ocidental.

Por mais que a propaganda japonesa durante a Segunda Guerra trouxesse ênfase aos temas anticoloniais e panasiáticos, a propaganda interna se desenvolvia de maneira oposta. O Japão era uma potência imperialista violenta que desenhava as nacionalidades asiáticas em critérios raciais, como consta em um documento do Exército Imperial de 1943. Os japoneses seriam a “raça líder”, enquanto demais territórios poderiam ser, no máximo, “raças convidadas” (DOWER, 2012. p.58). Alguns teóricos, no entanto, argumentam que esse documento exerceu pouca influência sobre a política expansionista japonesa durante a guerra (ROEBUCK, 2015. p.70-1).

Paralelamente, o Ocidente perpetuava estereótipos racistas, como evidencia a retórica da revista *Life*. Ela, que continuamente utilizava o pejorativo “jap” para se dirigir ao exército japonês, afirmou que “todos os orientais eram caça justa para os homens brancos” (LIFE, 1941. p.29). O imaginário racial que dominou a propaganda contrária ao exército japonês, colocando-os como sujeitos inferiores, primitivos e insanos, de certa forma se aplicava para o continente asiático como um todo.

Diferente das imagens espetacularizadas de violência, o foco de Brecht recai sobre quem sofre a ameaça: o alvo invisível sob os céus. Não vemos aqui bombardeios, choro ou corpos dilacerados. Vemos somente o seu alvo.

Corpo-território

Poucas pessoas africanas deixaram de ser tocadas pelos eventos da Segunda Guerra. Os efeitos sociais, econômicos e políticos imediatos da guerra sobre a África foram imensos. Nos primeiros anos da guerra, o comércio do continente foi redirecionado e reduzido, e os territórios

coloniais tiveram de suportar a perda de mão de obra para as metrópoles (KILLINGRAY, 1986. p.10).

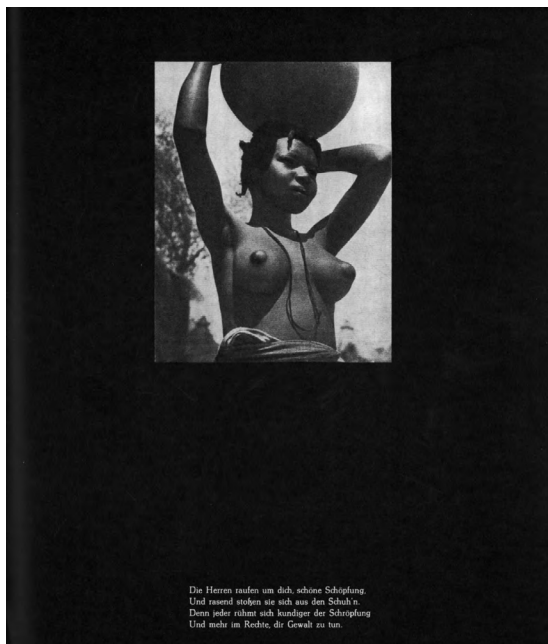
Os Aliados, após a perda de produtos tropicais vindos do Sudeste Asiático, como a borracha e minérios, se interessaram pelos recursos que vinham do continente africano. Os Estados Unidos, por exemplo, país que tinha até então pouco vínculo comercial com a África, encontraram na região subsaariana um território estratégico, que poderia fornecer matéria-prima para o seu novo programa atômico (KILLINGRAY; RATHBONE, 1986. p.10). Já o Egito, para os britânicos, era uma zona estratégica por conta do Canal de Suez. Churchill defendia o território egípcio, desde 1882 sobre domínio britânico, “como se fossem as regiões de Kent ou Sussex” (CHENTTOUF, 2010. p.51). As tropas britânicas também reconquistaram territórios que eram dominados pela Itália em 1941 (Ibidem, p.52).

Transformados em campos de batalha, sobretudo os países da África setentrional e do chamado “chifre da África” forneceram soldados às frentes europeias (Ibidem). A liberação da França, por exemplo, contou com 290 mil homens, entre argelinos, tunisianos e marroquinos, territórios que estavam sob o domínio francês desde pelo menos 1830 (Ibidem).

A África na Segunda Guerra salta sobretudo em um específico fotoepigrama de *Kriegsfibel* (Figura 3):

Figura 3: Fotoepigrama de mulher africana.

Fonte: BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlim: Eulenspiegel, 1977. p.77



Os cavalheiros lutam por você, bela criação,
E eles se chutam para fora dos sapatos em um frenesi.
Porque todos se gabam de ter mais conhecimento sobre ventosaterapia
E mais ainda no direito de fazer violência a você¹².

Aqui não há bombas, desgraças ou chefes de estado. Porém, a fotografia mostra também justamente o que ela esconde: a violência colonial. É uma página que aponta como a montagem brechtiana se baseia no contraste entre a imagem, que pode discretamente enganar, e a fala, que revela exatamente aquilo que a imagem tenta esconder.

Durante a Segunda Guerra, o continente africano continuava a ser

¹² Do original: Die Herren raufen um dich, schöne Schöpfung./ Und rasend stoßen sie sich aus den Schuh'n./ Denn jeder rühmt sich kundiger der Schröpfung/ Und mehr im Rechte, dir Gewalt zu tun. BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlim: Eulenspiegel, 1977. p.77.

partilhado, a milhares de quilômetros dos bombardeios às catedrais europeias. A África era continuamente percebida enquanto um território passivo ou “que não fazia parte da história mundial”¹³, sendo então dependente das dinâmicas culturais que lhes eram externas. Denominando-a enquanto “o continente-mulher”, produziam uma alusão à sua passividade e penetrabilidade, diferente de uma feminilização positiva do continente (MAZRUI, 2010. p.24).

Aqui, Brecht produz um elogio à beleza da mulher fotografada. Ao contrário dessa visão depreciativa, Brecht inscreve na mulher fotografada uma beleza afirmativa. Esta visão positiva em um elogio à beleza africana foi uma constante na poética de Léopold Sédar Senghor, escritor senegalês da primeira metade do Século XX e ex-presidente do Senegal. Em “Femme Noire”, Senghor tece uma ode à mulher africana, descrevendo-a como uma “terra prometida”, “savana”, dentre outras metáforas ligadas à natureza africana¹⁴. Porém, aqui a mulher não é apenas objeto de desejo, mas também símbolo do sagrado, da ligação com os ancestrais e da continuidade da vida. De maneira semelhante, Brecht também produz uma alegoria.

A primeira linha do epigrama diz: “Os cavaleiros lutam por você, bela criação”. Seria mesmo *por ela*? Sim e não. Aqui, Brecht retoma o tópos de romances de cavalaria, com duelos e disputas pelo interesse de uma dama. Exemplos na literatura não faltam, como Tristão e Isolda – e uma boa parte do Ciclo Arturiano. No entanto, ao desejá-la, não se fala de amor cortês, mas sim de conquista territorial.

13 Kabengele Munanga faz uma explicação didática sobre a perspectiva hegeliana em relação ao território africano. De acordo com o pesquisador brasileiro, Hegel entendia a África enquanto um mundo histórico que ainda não havia se desenvolvido e, portanto, estaria no início da história universal. Isso se encontra dentro da concepção da história enquanto dimensão fundamental esboçada por Hegel, e em sua noção de um tempo que se desenvolve em um movimento dialético de desenvolvimento. Nesta sua composição temporal, a África viveria em um constante estado de barbárie e selvageria. Para Hegel, os povos da chamada África negra não participam da trajetória racional da História, uma vez que, em sua visão, o Espírito — princípio que orienta o desenvolvimento histórico — não se manifesta nas realidades concretas dessas sociedades. Elementos como o clima considerado adverso, a inospitalidade do território, a ausência de instituições estatais, bem como práticas como o fetichismo, a magia e os sacrifícios humanos, são apontados por ele como obstáculos que impediriam esses povos de alcançar o patamar histórico reconhecido pelo pensamento ocidental. Ver em: MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015.

14 Como nos versos: “Terre promise, du haut d'un haut col calciné/ Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle”; “Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche/ Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est/ Tamtam sculpté, tantam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur”. Em tradução literal: “Terra prometida, do alto de uma passagem alta e carbonizada/E a tua beleza me atinge bem no coração, como o relâmpago de uma águia”; “Fruto maduro de polpa firme, êxtases escuros de vinho preto, boca que torna minha boca lírica/ Savana de horizontes puros, savana que vibra com as carícias ferventes do Vento Leste/ Tambor esculpido, tambor tenso que ressoa sob os dedos do ganhador”. In.: SENGHOR, Léopold. *Femme Noire*. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/luarnaut/senghor_Femme%20Noire.pdf>. Acesso em: 6 de maio de 2025.

Brecht evoca neste verso – e também na integridade dessa prancha – a noção de sistema moderno-colonial de gênero, como exposta por Maria Lugones. A autora, amparada na noção de colonialidade de poder de Aníbal Quijano (QUIJANO, 2001), compreende que o sistema colonial estabelece uma nova forma de classificar a população a partir da raça, promovendo uma transformação significativa que redefine as relações de poder e hierarquia no sistema-mundo (LUGONES, 2020). Deste modo, “europeu”, “índio” e “africano” são novas identidades “raciais”.

O continente africano em torno do século XIX, foi firmado enquanto local de aberração e anomalia sexual. Continentes “desconhecidos”, “inóspitos”, como a América, Ásia e África, eram a partir da imaginação europeia locais altamente eróticos (MCCLINTOCK, 2010. p.39).

As mulheres eram a epítome das aberrações na tradição pornô-tropical destes relatos de aventuras coloniais. Tais visões não ficaram restritas às narrativas espetaculares de viajantes, mas elas também percorriam o imaginário do século XX. Brecht tomou a fotografia da mulher africana da grande mídia impressa das décadas de 1940 e 1950. Eram várias as propagandas nestes meios que mostravam uma África exótica para turistas americanos, ou reportagens que mostravam o território africano como um espaço homogêneo, selvagem e curioso.

Envolta em romantização, a África foi retratada em propagandas e outros discursos como um lugar que despertava o desejo por experiências exóticas, explorando tanto a curiosidade sexual quanto o fascínio por aventuras arriscadas. Neste cenário, a fotografia desempenhou o papel de criar estereótipos de sujeitos e sujeitas que estavam sob o domínio colonial, onde o corpo de mulheres africanas recebia um realce de sua erotização corporal (SKOLAUDE, 2016. p.132).

Nestas imagens, a população africana geralmente está retratada como “nativa” em trajes e adereços “tradicionais” (DUNN, 2004. p.490). O uso da nudez, por sua vez, viria acompanhada de um discurso que poderia indicar a ideia do atraso africano, como sobressaem nas cartas de viajantes, assustados com a nudez das nativas (BONSU, 2009. p.10).

Notemos que Brecht não buscou explicar os eventos ocorridos na África na Segunda Guerra a partir dessa sua prancha. Não porque foram poucos ou ele não se interessava, mas, pois, ao abolir com a cronologia em suas imagens, nos permitimos observar o que “atravessa sintomaticamente a ordem dos discursos” (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.90) neste seu livro de imagens. Isto é, a montagem brechtiana, ao romper com a linearidade temporal, busca evidenciar as tensões e contradições internas que atravessam os discursos e suas representações históricas. Ao desmontar os elementos

manifestos, Brecht privilegia o conflito e a fricção entre eles, instaurando um ritmo e uma velocidade que produzem uma sensação de desordem — condição necessária para uma leitura dialética das imagens. Nesse sentido, sua “prancha” não busca documentar, mas provocar, instaurando um campo de leitura no qual o espectador é impelido a reconhecer as fissuras do discurso histórico.

E logo após a imagem dessa mulher, ao virar a página, volta-se para aquela de um Churchill gângster. E aqui está mais um chiste.

Considerações finais

Brecht assistiu à guerra. Em sua posição de exilado, viu de longe o que estava a acontecer. Em seu distanciamento, era um narrador irônico e mordaz dos horrores que via. Ele era, no final das contas, um dramaturgo. Penso que via as operações da guerra como um espetáculo — como aparecia na grande mídia — e, talvez, como uma das peças que ele escrevia. Como espectador, estranhava o que via, recriava o seu olhar e tomava sua posição.

Sendo um abecedário, um *beabá* da guerra, um instrumento pedagógico, *Kriegsfibel* nos passa algumas lições. Uma delas talvez seja que, além de que devemos nos manter atentos aos destroços e aos horrores, devemos continuar a produzir imagens destas catástrofes. É uma ferramenta de produção de memória. Como adverte Benjamin, nenhum observador seria capaz de enxergar sua própria participação histórica e sobreviver para relatar — ou compartilhar visualmente — essa experiência com outros, sem recorrer à mediação proporcionada pela fotografia. Isto é, não é exatamente a fotografia ou seu aspecto técnico que nos vincula ao acontecimento, mas sim a narrativa que ela nos revela. A história, nesse caso, permanece invisível ao olhar humano.

Um documento sobre a guerra, e ao manuseá-lo e ao vislumbrar a não-linearidade dos aspectos históricos, percebemos que o que lemos nos mostra algo que não é terror, tampouco piedade. A montagem de Brecht constrói essa narrativa como uma história de guerra, abordando o mesmo evento no qual a violência fascista atinge seu ápice ao transformar a autodestruição da humanidade em algo que pode ser apreciado visualmente. Em contraste com o fascismo, que oculta a verdadeira natureza da guerra ao estetizá-la, o trabalho de Brecht apresenta essa história de forma antiestética, “mostrando” a auto aniquilação justamente ao não mostrá-la, explorando os

limites do que pode ser visto ou exposto.

Outra lição que *Kriegsfibel* nos oferece é a de que a destruição da Europa durante a guerra expõe o colapso de um modelo civilizacional que se construía sobre as bases do imperialismo e do colonialismo. As páginas da obra de Brecht são um testemunho do fim de um projeto colonial que, por séculos, se sustentou na exploração brutal de povos e territórios, e que, ao ser confrontado com sua própria violência, resultou em uma catástrofe global.

Por fim, *Kriegsfibel*, em suas “encenações épicas de um material visual saído da Segunda Guerra Mundial” (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.163) se faz em uma crítica ao presente. Não resta dúvida de que haja elos entre a época dos impérios e o tempo presente, seja em rupturas ou continuidades. Contudo, nas páginas de *Kriegsfibel*, temos um passado fora da presença da história cronológica. Nessa temporalidade épica, devolve-se à imagem a sua palavra poética e a sua capacidade de invocação política.

Mesmo sendo uma cartilha, algo que se dá nas mãos de crianças para que possam aprender, alinhando imagem e texto, *Kriegsfibel* não é um livro nem um pouco inocente. Ensina-nos a ver abismos onde, aparentemente, está tudo absolutamente normal. Um manual para não desaprender a aprender os horrores da guerra. Em algumas dessas páginas, os horrores residem no colonialismo do século XX, oculto sob o véu do progresso. Churchill, perpetuado como um líder racional¹⁵, aqui é um verdadeiro criminoso de guerra. Mas não assume a forma de um tirano cruel, mas sim a de uma espécie de monstro bonachão. A mulher tailandesa que cria o seu abrigo para escapar da morte, é descrita no epigrama como se fosse a espectadora de um espetáculo aéreo. Descrito como grandioso, cavalheiresco, eram na realidade, máquinas de matar gente. A fotografia da mulher africana, típica de postais e materiais gráficos de curiosos pelos mistérios vindos deste continente, aponta justamente a violência colonial sofrida na África durante a Segunda Guerra – terreno muitas vezes obliterado das narrativas sobre o período.

Deste modo, a montagem no abecedário da guerra de Brecht opera enquanto um mecanismo de inversão simbólica dos papéis designados na estrutura retórica da colonialidade, como Mignolo (2017) assinala, ao mesmo

15 Em leituras revisionistas, a extrema-direita contemporânea tem produzido na figura de Churchill um herói de guerra irrefutável e uma inspiração para as alas conservadoras. Tais visões têm se popularizado nas redes sociais e em portais de notícias ligados à extrema-direita. Ver em: FERREIRA, Franklin. Winston Churchill: o mito, a liderança e o legado. Gazeta do Povo. 5 dez. 2024. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/franklin-ferreira/winston-churchill-mito-lideranca-legado/>>. Acesso em: 6 de maio de 2025; SCHILLING, Voltaire. Churchill, o herói do Império!. Terra. 2 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/historia/churchill-o-heroi-do-imperio.6492e3ae59dcac012248cae040f49b8mdl1vztl8.html>>. Acesso em: 6 de maio de 2025.

tempo em que cria novas formas de imaginação, como a criança que vê o evento, mas o recria a partir de um olhar ingênuo e fantasioso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMANHA. *Wanted: for incitement to murder*. 1940. University of Cambridge Library.

BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico*. In.: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.71-90.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. In.: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.222-235.

BERGER, Thomas. *War, Guilt, and World Politics after World War II*. Cambridge University Press. 2012.

BERLAU, Ruth. *Introduction*. In.: BRECHT, Bertolt. ABC de la guerre. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1985. pp.7-9.

BONSU, Samuel. Colonial images in global times: consumer interpretations of Africa and Africans in advertising. *Consumption Market and Culture*. Londres: Taylor and Francis, v. 12, n.1, pp.1-25, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho - 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Kriegsfibel*. Berlim: Eulenspiegel, 1977.

BRECHT, Bertolt. *O rádio como aparato de comunicação*: Discurso sobre a função do rádio. In: FREDERICO, Celso. Ensaio sobre marxismo e cultura. Rio de Janeiro: Mórula, 2016. pp.121-132.

CHENNTOUF, Tayeb. *O chifre da África e a África setentrional*. In.: MAZURI, Ali (org.). História Geral da África VIII. Brasília: UNESCO, 2010. pp.33-67.

CHOUDHURY, S. Bengal Famine of 1943: Misfortune or Imperial Schema. Estocolmo: *Cognizance Journal of Multidisciplinary Studies*. v.1, n.5. pp.15-21, 2021.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história I*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DOWER, John. *War without mercy: Race and Power in the Pacific War*. Nova York: Pantheon. 2012.

DOWER, John. *Ways of Forgetting, Ways of Remembering: Japan in the Modern World*. Nova York: The New Press, 2012.

DUNN, Kevin. Fear of a black planet: Anarchy and anxieties in postcolonial travel to Africa. *Third World Quarterly*. v.25, n.3, pp.483-499, 2004.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: Lander, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005, pp.25-34.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Zahar, 2022.

GILBERT, Martin. *A Segunda Guerra Mundial: os 2174 dias que mudaram o mundo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

GILBERT, Martin. *Churchill: uma vida*. Volume 2. Lisboa: Leya, 2016.

GOLDBERG, Vicki. *Margaret Bourke-White: A Biography*. Nova York: Harper & Row, 1986.

GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, pp.115-147. mar. 2008.

HASTINGS, Max. *Inferno: o mundo em guerra*. São Paulo: Intrínseca, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

hooks, bell. *Intelectuais negras*. Estudos Feministas, v. 3, n. 2, 1995.

Japan forces peace on French and Thai after tiny war in South Asia. *Life Magazine*. 17 mar. 1941.

KILLINGRAY, David; RATHBONE, Richard. *Africa and the Second World War*. Nova York: Library of Congress, 1986.

KING, Desmond. *In the name of liberalism: illiberal social policy in Britain and the United States*. Oxford: Oxford University Press. 1999.

KORDA, Michael. *Com asas de águia: uma história da Batalha da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LUGONES, Maria. *Colonialidade e gênero*. In.: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020, pp.50-81.

OBEYESEKERE, Gananath. *Cannibal Talk: the man-eating myth and human sacrifice in the South Seas*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2005.

MALLIK, Senjuti. Colonial Biopolitics and the Great Bengal Famine of 1943. *Geojournal*. v. 88, pp.3205-3221, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAZURI, Ali (org.). *História Geral da África VIII*. Brasília: UNESCO, 2010.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.32, n.94., jun. 2017.

MUKERJEE, Madhusree. *Churchill's Secret War: The British Empire and the Ravaging of India During World War II*. Nova York: Basic Books. 2010.

MUNHOZ, Sidnei. *Guerra fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris, 2020.

PEATIE, Mark. Sunburst: *The Rise of Japanese Naval Air Power, 1909–1941*. Maryland: Naval Institute Press, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, globalización y democracia. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, n.7-8, set/2001.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

ROBERTS, Andrew; GEBREYOHANES, Zewditu. *The racial consequences of Mr Churchill: A review*. Disponível em: <<https://policyexchange.org.uk/wp-content/uploads/2022/10/%E2%80%98The-Racial-Consequences-of-Mr-Churchill-A-Review.pdf>>. Acesso em: 29 de abril de 2025.

ROEBUCK, Kristin. *Japan reborn: Mixed-Race Children, Eugenic Nationalism, and the Politics of Sex after World War II*. Nova York: Columbia University, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

RUDIGER, Francisco. Eugen Hadamovsky e a teoria da propaganda totalitária na Alemanha nazista. São Paulo: *Galáxia*, v.14, n.27. jun/2014.

SCHUFFELS, K. *Synopsis des différentes versions*. In.: BRECHT, Bertolt. ABC de la guerre. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1985. pp.29-40.

SENGHOR, Léopold. *Femme Noire*. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/luarnaut/senghor_Femme%20Noire.pdf>. Acesso em: 6 de maio de 2025.

SKOLAUDE, Mateus Silva. *Exotismo e Sensualidade Africana: Raça, Nação e Império na 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934*. In.: PAULA, Simoni Mendes; CORREA, Sílvia Marcus. *Nossa África: ensino e pesquisa*. São Leopoldo: Oikos, 2016, pp.131-145.

SOUSA, Edson Luís André; PEREIRA, Márcio Fransen. Bertold Brecht – Exílio, Imagem e Utopia. São Paulo: *Revista de Artes Visuais*, v. 22, n. 36, p.1-21, jan.-jun. 2017.

SPECTOR, Ronald. *In the ruins of empire: the Japanese surrender and the battle for postwar Asia*. Nova York: Random House Publishing Group. 2007.

WILLIAMSON, Allan. *A War to be Won: Fighting the Second World War*. Massachussets: Harvard University Press, 2001.