

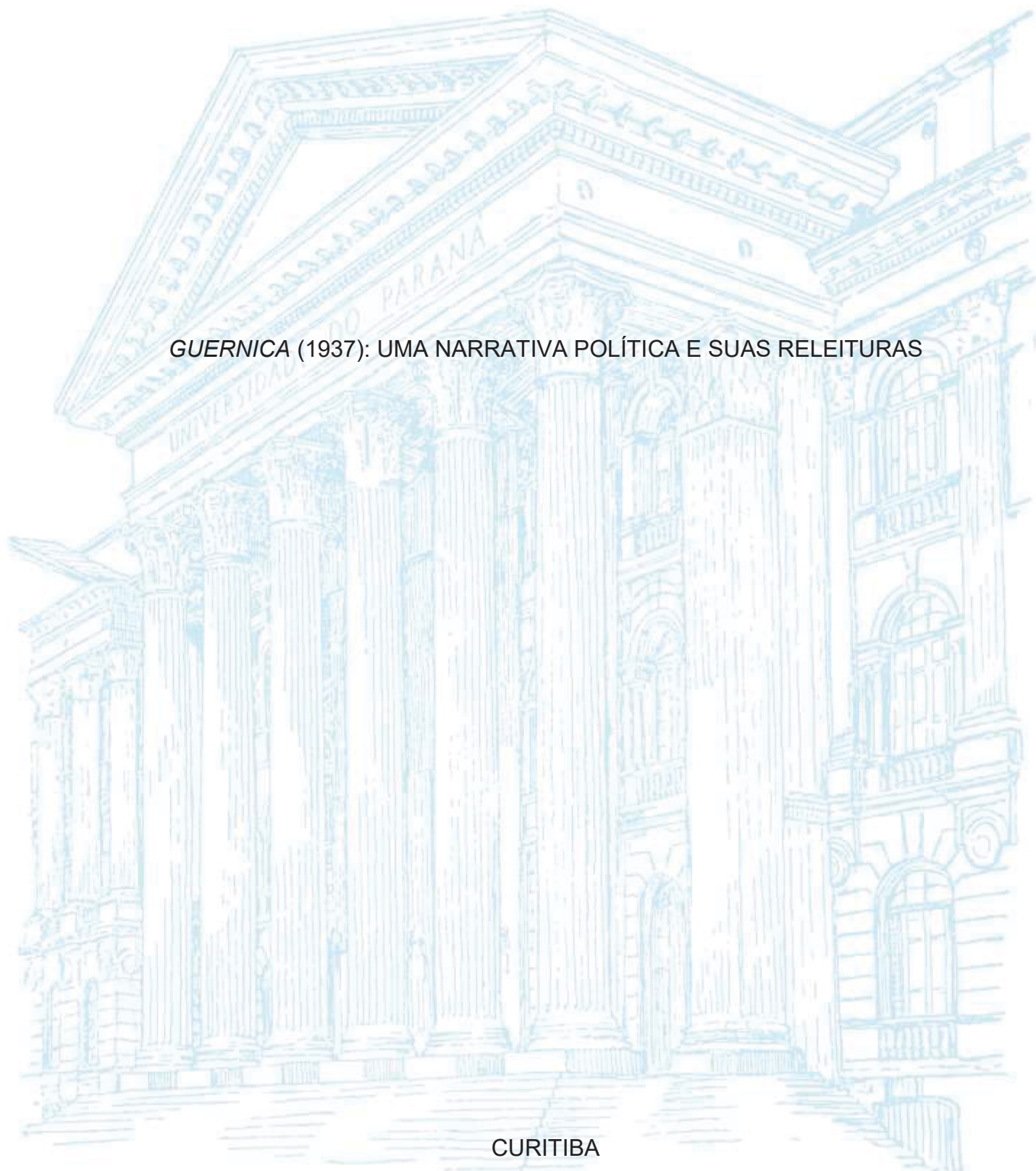
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINE MARZANI

GUERNICA (1937): UMA NARRATIVA POLÍTICA E SUAS RELEITURAS

CURITIBA

2023



CAROLINE MARZANI

GUERNICA (1937): UMA NARRATIVA POLÍTICA E SUAS RELEITURAS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras- Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Marzani, Caroline

Guernica (1937) : uma narrativa política e suas releituras. /
Caroline Marzani. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

1. Picasso, Pablo, 1881-1973. 2. Guernica (Pintura). 3. Arte e
literatura. 4. Intertextualidade. 5. Intermidialidade. I. Torres Neto,
Walter Lima, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa
de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAROLINE MARZANI** intitulada: **Guernica (1937): uma narrativa política e suas releituras**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Maio de 2023.

Assinatura Eletrônica

04/05/2023 18:36:07.0

WALTER LIMA TORRES NETO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/05/2023 14:39:20.0

JULIANA GISI MARTINS DE ALMEIDA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

04/05/2023 16:49:22.0

LUCIANA LOURENÇO PAES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -
CAMPUS I - EMBAP)

Assinatura Eletrônica

08/05/2023 12:09:35.0

ISABEL CRISTINA JASINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Aos meus pais, Osmar Marzani e Maria S. Marzani, por todo o apoio e dedicação.

À Andressa Marzani, minha irmã e grande incentivadora.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Letras da Universidade Federal do Paraná, por todo o suporte nesse processo.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa nestes quatro anos.

Ao estimado prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, por toda a sensibilidade e tranquilidade na condução dessa pesquisa. Pelas diversas referências artísticas, apontamentos e reflexões nas aulas e nas orientações, muitíssimo obrigada.

À banca examinadora: profa. Dra. Luciana Paes, profa. Dra. Juliana Gisi e profa. Dra. Isabel Jasinski, por toda a colaboração, críticas e sugestões desde a qualificação até a defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR e aos professores do curso de Letras Português da UTFPR, por todos os debates em sala.

Aos companheiros de Pós, por todas as trocas acadêmicas, obrigada.

À minha família. Aos meus pais que, mesmo com poucos recursos e pouco estudo, trouxeram a literatura para dentro de casa muito cedo. À minha irmã Andressa, que me ensinou a ter gosto pelos livros e pela arte.

A Alexei Nowatzki, por todo o apoio e companhia. Pelo incentivo, pelas risadas e por se tornar um exemplo profissional e acadêmico para mim.

Aos amigos Juliane Souto, Ali Freyer, Rodrigo Hayalla, Jéssica Quadros, Thiago Dominoni, Helder de Miranda e Elderson Melo, pelos momentos de respiro.

Aos companheiros de palco do Arte da Comédia. A Roberto Innocente (*in memoriam*).

Ao amigo Luiz Carlos Pupia, por toda a força e apoio que me deu.

*“ [...] Lo llamaste Guernica.
Y es el pueblo español,
aunque tantos no quieran,
el que está siempre allí,
el que tuvo el arrojo de poner en tu mano
esa luz gris y blanca que salió entonces de su sangre
para que iluminaras su memoria.” (Guernica, 1948, Rafael Alberti).*

RESUMO

Apresentamos nessa pesquisa a obra de Pablo Picasso *Guernica* (1937) e sua gênese de criação dentro de seu contexto histórico-político. Em segundo lugar, repertoriamos um conjunto das mais diferentes formas artísticas que reivindicam um diálogo (direto ou indireto) com esta obra. Independente dos modos narrativos, após serem inventariadas, segundo as operações de intertextualidade e intermedialidade, selecionamos algumas dessas obras que nos levaram a uma reflexão sobre as relações entre o painel de Picasso e esse repertório. O que estaria na raiz dessa permanência? Constatamos que o teor expresso pelo quadro *Guernica* encontra-se hoje disseminado até mesmo nas redes sociais. Como explicar essa abrangência global e a permanência temporal? Essas são algumas perguntas que tentaremos responder no desenvolvimento de nossa tese, a partir do conceito de política trazido por Hannah Arendt (2012) e Platão (427 a.C. – 347 a.C.), e do pensamento sobre o que é uma obra clássica, a partir de Ítalo Calvino (1993) e T.S. Eliot (1992).

Palavras-chave: Guernica; Pablo Picasso; literatura; pintura; intermedialidade; intertextualidade.

ABSTRACT

We present in this research Pablo Picasso's *Guernica* (1937) and its creation genesis within its historical-political context. Secondly, we list a set of the most different artistic forms that claim a dialogue (direct or indirect) with this work. Regardless of the narrative modes, after being inventoried, according to the operations of intertextuality and intermediality, we selected some of these works that led us to reflect on the relationship between Picasso's panel and this repertoire. What would be at the root of this permanence? We verified that the content expressed by the *Guernica* painting is now disseminated even on social media. How to explain this global scope and temporal permanence? These are some questions that we will try to answer in the development of our thesis from the concept of politics brought by Hannah Arendt (2012) and Plato (427 BC – 347 BC), and from the thought about what a classic work is, by Ítalo Calvino (1993) and T.S. Elliot (1992).

Key words: Guernica; Pablo Picasso; literature; painting; intermediality; intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- PINTURA. <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937)	19
FIGURA 2- CHARGE DE CLAYTON REBOUÇAS (NOVEMBRO DE 2018)	24
FIGURA 3- PINTURA. <i>AS MENINAS</i> . PABLO PICASSO (AGOSTO DE 1957).....	25
FIGURA 4- CHARGE. SANTIAGO (OUTUBRO DE 2020)	32
FIGURA 5- PINTURA. <i>LA MUERTE DE CASAGEMAS</i> . PABLO PICASSO (1901)..	55
FIGURA 6- PINTURA. <i>LA CRUCIFIXIÓN</i> . PABLO PICASSO (1930)	60
FIGURA 7- PINTURA. <i>LA MINOTAUROMAQUIA</i> . PABLO PICASSO (1935)	61
FIGURA 8- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	65
FIGURA 9- CHARGE. <i>ALLEPO(NICA)</i> . VASCO GARGALO (2016).....	87
FIGURA 10- CHARGE. <i>COVID 20</i> . VENES CAITANO (JULHO DE 2020).....	90
FIGURA 11- CHARGE. <i>O GADO E O MITO</i> . REINALDO FIGUEIREDO (AGOSTO DE 2021).....	90
FIGURA 12- CHARGE. ANDRÉ DAHMER (OUTUBRO DE 2020).....	91
FIGURA 13- CHARGE. <i>GUERNICA AMAZÔNICA</i> . RENATO AROEIRA (2020).....	97
FIGURA 14- CARTUM. <i>LAS TRAGÉDIAS</i> . NIBALDO GAVIOTA. (2021).....	98
FIGURA 15- PINTURA. <i>MONOTYPE SNOOPY VS SIMPSONS</i> . RON ENGLISH (2016).....	99
FIGURA 16- PINTURA. <i>POPAGANDA GUERNICA</i> . RON ENGLISH (2016).....	100
FIGURA 17- CHARGE DE <i>GUERNICA</i> . ANDRÉ DAHMER (2020).....	101
FIGURA 18- PINTURA MURAL. <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (MAIO-JUNHO DE 1937).....	103
FIGURA 19- GRAVURA. <i>ESTRAGOS DE LA GUERRA</i> . FRANCISCO DE GOYA (1810-1815).....	105
FIGURA 20- <i>TRÊS DE MAIO DE 1808 EM MADRID</i> . FRANCISCO DE GOYA. (1814).....	106
FIGURA 21- PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA. <i>AS CONSEQUÊNCIAS DA GUERRA</i> . PETER PAUL RUBENS (1637-1638).....	107
FIGURA 22- PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA. <i>AS CONSEQUÊNCIAS DA GUERRA</i> . PETER PAUL RUBENS (INVERTIDA) (1637-1638).....	107
FIGURA 23- PINTURA A ÓLEO. <i>MASSACRE NA CORÉIA</i> . PABLO PICASSO (1951).....	116
FIGURA 24- PINTURA MURAL. <i>A GUERRA E A PAZ</i> . PABLO PICASSO	

(1952).....	117
FIGURA 25- PINTURA MURAL. <i>A GUERRA E A PAZ</i> . PABLO PICASSO	
(1952).....	118
FIGURA 26- PINTURA ÓLEO SOBRE TELA. <i>O RAPTO DAS SABINAS</i> . PABLO	
PICASSO (1962-1963).....	118
FIGURA 27- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	163
FIGURA 28- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	164
FIGURA 29- RECORTES DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	166
FIGURA 30- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	169
FIGURA 31- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	172
FIGURA 32- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	173
FIGURA 33- RECORTE DE <i>GUERNICA</i> . PABLO PICASSO (1937).....	178
FIGURA 34- PÁGINA DO LIVRO <i>FLOR DE GUERNICA</i> . PABLO MORENNO	
(2017).....	190
FIGURA 35- PÁGINA DO LIVRO <i>FLOR DE GUERNICA</i> . PABLO MORENNO	
(2017).....	192
FIGURA 36- PÁGINA DO LIVRO <i>FLOR DE GUERNICA</i> . PABLO MORENNO	
(2017).....	195
FIGURA 37- TRECHO DO CURTA-METRAGEM <i>GUERNICA</i> . ALAIN RESNAIS	
(1950).....	200
FIGURA 38- TRECHO DO CURTA-METRAGEM <i>GUERNICA</i> . ALAIN RESNAIS	
(1950).....	201
FIGURA 39- TRECHO DO CURTA-METRAGEM <i>GUERNICA</i> . ALAIN RESNAIS	
(1950).....	202
FIGURA 40- TRECHO DO CURTA-METRAGEM <i>GUERNICA</i> . ALAIN RESNAIS	
(1950).....	203
FIGURA 41- TRECHO DO CURTA-METRAGEM <i>GUERNICA</i> . ALAIN RESNAIS	
(1950).....	203
FIGURA 42- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH	
(2019).....	207
FIGURA 43- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH	
(2019).....	208
FIGURA 44- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH	
(2019).....	209

FIGURA 45- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	210
FIGURA 46- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	210
FIGURA 47- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	211
FIGURA 48- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	211
FIGURA 49- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	212
FIGURA 50- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	212
FIGURA 51- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	213
FIGURA 52- RECORTE DO LIVRO <i>GUERNICA</i> . BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH (2019).....	214
FIGURA 53- CHARGE. ANGELI. FOLHA DE SÃO PAULO (2015).....	216
FIGURA 54- CHARGE. MÁRCIO VACCARI (2020).....	217
FIGURA 55- CHARGE. MÁRCIO TARCITANO (2015).....	219
FIGURA 56- CHARGE. <i>PINHEIRINHO- O GUERNICA DO BRASIL</i> . QUINHO (2012).....	220
FIGURA 57- CRIAÇÃO DE BASQKEK (2022).....	228

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1- CENTRO DA CIDADE DE GUERNICA (JANEIRO DE 2023).....	26
FOTOGRAFIA 2- <i>ÉL ÁRBOL VIEJO</i> . GUERNICA (JANEIRO DE 2023).....	28
FOTOGRAFIA 3- CARVALHO ATUAL (PLANTADO EM 2005) (JANEIRO DE 2023).....	29
FOTOGRAFIA 4- MURAL DE AZULEJOS. GUERNICA (JANEIRO DE 2023)	30
FOTOGRAFIA 5- FIGURINOS DO BALÉ <i>PARADE</i> . PABLO PICASSO (1921).....	68
FOTOGRAFIA 6- PICASSO E AMIGOS. PARIS, FRANÇA (1944).....	69
FOTOGRAFIA 7- <i>GUERNICA</i> . LAURA HADDAD. DUPLO PRODUÇÕES. CURITIBA (2019).....	88
FOTOGRAFIA 8- ESPETÁCULO <i>GUERNICA</i> (2012).....	154
FOTOGRAFIA 9- GUERNICA BOMBARDEADA (1937).....	161
FOTOGRAFIA 10- CRIAÇÃO DE <i>GUERNICA</i> . AUTORA: DORA MAAR (1937)....	185

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1- QUADRO DE SIGNIFICANTES PLÁSTICOS E SIGNIFICADOS.....	110
QUADRO 2- QUADRO DE SIGNIFICANTES ICÔNICOS E SIGNIFICADOS.....	111
QUADRO 3- QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE <i>GUERNICA</i>	120
QUADRO 4- QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE A CIDADE, O BOMBARDEIO E A GUERRA.....	134
QUADRO 5- QUADRO SINÓPTICO DE RELEITURAS DE <i>GUERNICA</i>	137

LISTA DE TABELAS

TABELA 1- REINTERPRETAÇÕES DE <i>GUERNICA</i> (1945-2022).....	133
--	-----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	18
2. REVISÃO DE LITERATURA	38
3. GUERNICA, O FATO HISTÓRICO	42
4. PROCESSO CRIATIVO DE PICASSO	48
4.1. FASES, MOVIMENTOS, TÉCNICAS E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS.....	52
4.2. TEATRO PICASSEANO.....	66
5. POSSIBILIDADES DE LEITURAS DO QUADRO <i>GUERNICA</i>	74
5.1. <i>GUERNICA</i> , UMA NARRATIVA POLÍTICA.....	77
5.2. A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E PINTURA.....	83
5.3. A GÊNESE DE <i>GUERNICA</i> : O RELATO, A FORMA, O CONTEÚDO.....	103
5.4. A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA E SUAS FIGURAS.....	109
5.5. AUTOCITAÇÃO: <i>GUERNICA</i> EM OUTRAS OBRAS DE PICASSO.....	116
5.6. QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE <i>GUERNICA</i>	120
6. RELEITURAS LITERÁRIAS: DRAMATURGIA, POESIA, ROMANCE E CRÔNICA	137
6.1. <i>GUERNICA</i> DE FERNANDO ARRABAL.....	141
6.2. <i>GUERNICA</i> DE JERÓNIMO LOPEZ MOZO.....	148
6.3. <i>GUERNICA</i> DE CESAR ALMEIDA.....	152
6.4. <i>GUERNICA</i> NA POESIA DE MURILO MENDES.....	157
6.5. <i>GUERNICA POEMA VOZES DO QUADRO DE PICASSO</i> , DE GERALDO FERRAZ.....	160
6.6. <i>DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA</i> , DE CARLOS DE OLIVEIRA.....	169
6.7. <i>GUERNICA E OUTROS QUADROS ESCOLHIDOS</i> , DE JOÃO MANUEL SIMÕES.....	176
6.8. <i>GUERNICA - A SAGA DE UMA FAMÍLIA EM MEIO À GUERRA CIVIL ESPANHOLA</i> , DE DAVE BOLING.....	181
6.9. <i>FLOR DE GUERNICA</i> , DE PABLO MORENNO.....	189
7. NARRATIVAS DE <i>GUERNICA</i> EM OUTRAS LINGUAGENS	198
7.1. O CINEMA: <i>GUERNICA</i> DE ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS.....	200
7.2. HISTÓRIA EM QUADRINHOS: <i>GUERNICA</i> DE BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH.....	207
7.3. CHARGE E CARTUM: ANGELI, MÁRCIO TARCITANO, MÁRCIO VACCARI E	

QUINHO	215
8. GUERNICA, UM CLÁSSICO	222
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
10. REFERÊNCIAS	231
11. ANEXO A- POEMA <i>DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA</i> CARLOS DE OLIVEIRA (1971)	239

1 INTRODUÇÃO

No primeiro dia de maio de 1937, Picasso iniciava um de seus maiores (em proporções e reconhecimento) projetos artísticos, o mural *Guernica*¹, encomendado pela República espanhola para a Exposição Internacional de Paris, que seria inaugurada em 12 de julho do mesmo ano (PUENTE, 1987). A temática da tela não foi escolhida de imediato pelo pintor. Picasso, ao saber do bombardeio na cidade basca homônima², localizada no norte da Espanha, por meio de amigos e da imprensa internacional, começou a realizar esboços para a obra que viria a se tornar, futuramente, símbolo de resistência contra o autoritarismo e a guerra.

Em plena Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a cidade de Guernica foi escolhida como lugar para testes com armamentos, aviões e bombas nazistas. Outras regiões espanholas já haviam sido alvo de ataques de grupos nazistas e fascistas, como a ofensiva alemã contra Madri em 25 de setembro de 1936, as investidas de Franco³ contra o povo basco em 4 de janeiro de 1937 e o bombardeio na cidade de Durango, em 31 de março de 1937 (STEER, 2017).

Mas nenhum dos ataques repercutiria tanto internacionalmente como aquele feito em Guernica no dia 26 de abril de 1937. O bombardeio foi amplamente divulgado pela imprensa local e, nas palavras do jornalista George Lowther Steer, que realizou a mais longa e conhecida cobertura jornalística sobre o acontecimento, foi o ataque “mais elaborado contra a população civil realizado na Europa desde a Grande Guerra, e foi mais concentrado que qualquer experiência sofrida pelos civis naquele holocausto” (STEER, 2017, p. 320). Fora por meio de jornais, como o *The Times*, o *Ce soir* e *L’Humanité*, e relatos de amigos, que Picasso, provavelmente, teria conhecido o bombardeio e decidido por ele como tema de seu mural. É certo que, para além da repercussão jornalística, o próprio quadro de Picasso ampliaria a

¹ Nesse trabalho, optamos por sinalizar em itálico o nome do mural, para diferenciá-lo da cidade de Guernica.

² Disponível em: <https://guernica.museoreinasofia.es/en/story/bombings>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2023.

³ Francisco Franco Bahamonde (1892- 1975) foi um general espanhol que, aliado com grupos de direita, fez parte de um golpe de estado contra o recém-eleito governo da Frente Popular. Em 1939, com a colaboração dos governos de Hitler e Mussolini, iniciaria uma ditadura nacionalista que perduraria até sua morte, em 1975 (HOBSBAWM, 1995).

divulgação do ocorrido.

Com grandes dimensões (3,49 m x 7,77 m), o quadro *Guernica* foi produzido em menos de um mês: Picasso iniciaria a tela definitiva em 11 de maio de 1937 e a finalizaria cerca de vinte dias depois (RAMÍREZ, 1999). Após a exposição em solo francês, o mural percorreu alguns museus até o início da Segunda Guerra Mundial, quando foi emprestado ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), permanecendo ali até o ano de 1981. A obra se manteve em solo norte-americano por quarenta e quatro anos a pedido do próprio artista, já que esse se opunha ao governo autoritário de Francisco Franco. De regresso à Espanha, a tela percorreu alguns espaços e se fixou no Museu Reina Sofia, em Madri – local que a abriga até os dias atuais.

FIGURA 1- PINTURA MURAL. *GUERNICA*. PABLO PICASSO



Fonte: Museu Reina Sofia. Espanha/ Madri (maio-junho de 1937).

E, na data de 08 de abril de 2023, se completaram cinquenta anos de falecimento de Pablo Picasso. A data comemorativa contou com uma série de exposições sobre a vida e a obra do artista em museus da Espanha, Alemanha, França, Estados Unidos e Brasil. Em São Paulo, a programação ficou a cargo da exposição *Imagine Picasso Brasil – A Experiência imersiva*⁴ no Morumbi Shopping, entre os meses de março e junho de 2023. Em meio a manifestações do movimento

⁴ Disponível em: <https://www.imagine-picasso.com/landing-page/?lang=pt-br>. Acesso em 02 de março de 2023.

#MeToo⁵ sobre a violência contra mulheres, a obra de Picasso se mescla com as discussões acerca de sua conturbada vida pessoal. Este estudo discutirá, posteriormente, a relação do artista com o feminino. Por ora, o enfoque será para a intensidade, quantidade e repercussão de seus trabalhos, com destaque para *Guernica* e suas releituras.

O conceito de *releitura* (adotado no título e em grande parte da pesquisa) se popularizou com os estudos de Ensino de Arte no Brasil a partir da década de 1980, especialmente com a Proposta Triangular da professora e escritora Ana Mae Barbosa. A Proposta ou Abordagem Triangular se iniciou em 1983, no Festival de Inverno de Campos do Jordão, e foi sistematizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Nesta abordagem de arte-educação, a autora propôs que os professores repensassem a mera cópia de obras de arte dentro de sala de aula pelos alunos e incluíssem a contextualização histórica, a produção e a fruição artística. Em uma das obras da autora sobre as criações artísticas dos discentes na escola, *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos* (publicado em 1991), se utilizou do termo *releitura* nas legendas das atividades produzidas pelos discentes, porém, o mesmo se modificou e seu sentido se vulgarizou na prática escolar. Ana Mae Barbosa afirma que sua Abordagem/Proposta Triangular ficou vinculada à prática da releitura e, que essa, por sua vez, também foi mal interpretada pelos professores, que somente a utilizavam como cópia de obras pelos alunos. Desta forma, a autora retomou o conceito:

No texto deste livro, desde a primeira edição, não falo nem uma vez em RELEITURA. Essa palavra aparecia nas edições anteriores a esta, somente nas legendas das imagens produzidas pelas crianças. Professores que confundem Abordagem Triangular com releitura não leram o livro, apenas as legendas das imagens. Para demonstrar meu repúdio à ideia de que recito a releitura, substituí na presente edição a palavra por interpretação. (BARBOSA, 2009, p. XXIX).

A confusão na utilização do termo *releitura* se deu, possivelmente, pela

⁵ Movimento internacional de combate ao assédio sexual e à violência sexual. Começou a se espalhar nas redes sociais por volta de outubro de 2017, como forma de dar visibilidade às situações de assédio e agressão sexual, especialmente em locais de trabalho. O início se deu com diversas acusações de assédio contra Harvey Weinstein, conhecido produtor de cinema. A atriz Alyssa Milano utilizou a *hashtag Me too* no Twitter, indicando o que muitas passavam, e logo o movimento se popularizou.

escolha da autora em designar as reinterpretações artísticas dos alunos. Porém, como vemos, Ana Mae Barbosa recusou a mera cópia de obras em sala de aula. A releitura, para a autora, está ligada a um processo de trabalho docente que envolve contextualizar a obra (historicamente, sociologicamente, geograficamente, etc), apreciar/fruir a obra, reconhecer nela suas características formais e conteudísticas, analisá-la, interpretá-la e produzir um trabalho sobre esta obra. E o exercício de releitura nem sempre se dá de forma proposital, como sugere: “às vezes pode não haver uma influência direta de uma obra sobre a outra, mas um artista captando o universo plástico de outro artista pode trabalhar coincidentemente” (BARBOSA, 2009, p. 88).

Ana Amália Barbosa, artista plástica e filha de Ana Mae Barbosa, também investigou o sentido e a origem do termo *releitura* a partir de conversas e práticas com professores que afirmavam ser esse um termo advindo da Abordagem Triangular. A autora revisitou o livro *A imagem no ensino da arte* para verificar o uso de *releitura*: “Não encontrei no texto, mas nas legendas dos desenhos das crianças. Conversando com a própria Ana Mae sobre a origem do termo releitura, ela me disse que provavelmente da prática, do trabalho diário no museu” (BARBOSA, 2005, p. 144).

Porém, Ana Amália Barbosa problematizou o que seria a releitura: “reler, ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez” (BARBOSA, 2005, p. 145). A autora ainda afirma que mais do que se apropriar do modo de trabalhar de um artista, ou de suas cores, ou de suas figuras e imagens, o exercício da releitura é o de conexões, de apropriações (explícitas ou implícitas, inteiras ou desconstruídas), de vários artistas e várias obras ao mesmo tempo. Ou seja, a releitura é a prática de fazer relações com o que vemos na arte ou na realidade. Segundo Barbosa: “É olhar o mundo a nosso redor e criar a partir de tantas coisas que vemos no mundo, na arte, na TV... enfim tudo aquilo que nossa retina registra pode ser usado” (BARBOSA, 2005, p. 145).

O conceito de releitura se aproxima, assim, da ideia da intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, “[...] em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*” (SAMOYAULT, 2008, p. 15). Kristeva propôs, com a noção de intertextualidade, que todo texto é fruto de relações anteriores, como um grande mosaico ou tessitura, no qual se combinam diversas referências, repensando, dessa

forma, a noção de originalidade textual. Mas, no conceito de Julia Kristeva, as relações entre obras foram pensadas apenas para o campo literário. Como em nossa pesquisa adotamos outras linguagens artísticas, além das literárias, o termo intertextualidade se torna insuficiente.

Por isso, nos apropriamos dos estudos da intermedialidade para compreender a relação entre diferentes mídias. Sobre a origem da palavra *intermídia*, temos que esta “aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas [...]” (HIGGINS, 2012, p. 46). Segundo Dick Higgins (2012), o termo *intermídia* é comumente confundido com *mídia mista*, significando uma obra que é realizada em mais de uma mídia, com uma pintura que mescla tinta óleo com tinta guache. Ou ainda, *intermídia* é tido como sinônimo de *mixed media*, a exemplo de uma pintura que acrescenta poemas na sua composição. “Na *intermídia*, por outro lado, o elemento visual (pintura) se funde conceitualmente com as palavras”. (HIGGINS, 2012, p. 47). Ou seja, o processo de fusão, de mescla entre as mídias, na intermedialidade, está mais presente. Desta forma, nem sempre é possível criar fronteiras para designar/ separar uma mídia da outra.

Nos estudos intermediáticos de Irina O. Rajewsky (2012), a intermedialidade se refere “às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Para a autora, “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Poderíamos, assim, apenas adotar o termo intermedialidade em nosso trabalho; porém, fazemos uso da expressão releitura tendo em vista que reler é olhar mais uma vez para uma ou mais obras e recriar a partir dela. Nessa recriação, nem sempre a obra retomada está posta de forma direta e objetiva. A releitura é o lugar da recriação, de forma intencional ou não, pontual ou diluída, de uma ou mais obras em um trabalho artístico.

Compreendidos os princípios de releitura, intertexto e intermedialidade, retomemos à *Guernica*. A pesquisa sobre esta obra e suas reinterpretações estava encaminhada e poderia ser finalizada sem a necessidade de contemplá-la presencialmente. Porém, senti que a pesquisa só estaria completa se a tela fosse observada com meus próprios olhos. Para além disso, conhecer o acervo picassiano e visitar a cidade bombardeada acrescentaria em materiais e informações para o

trabalho, como foi o caso da obra *Remakings Guernica* (2017), de Nicola Ashmore.⁶

Esse livro, encontrado no Museu Picasso em Barcelona, não possui tradução para o português e encontra-se indisponível para compra no Brasil. Essa pesquisa, juntamente com o livro *Guernica en la escena, la página y la pantalla* (2017), de Elena Cueto Asín, contribuíram para que fosse confirmada a tese sobre os fatores que trazem a permanência da obra até os dias atuais e a relevância de *Guernica* para a arte ocidental. Estas duas referências bibliográficas serão detalhadas no capítulo sobre a revisão de literatura, no qual também será apresentada outra obra (não utilizada nesta pesquisa), *Gernica variaciones Gernika* (2006).

O primeiro estudo de campo aconteceu no dia 30 de dezembro de 2022 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, que recebe exposições contemporâneas de fotografias, esculturas, pinturas, vídeos, além de destinar um dos andares exclusivamente para a exibição de *Guernica* (1937), de Picasso. Mais especificamente, *Guernica* está localizada no segundo andar do Edifício Sabatini do museu, em meio a outras obras cubistas, fotografias da Guerra Civil Espanhola, cartazes da Frente Popular, registros documentais sobre a arquitetura e a modernização de Madri e Barcelona, obras de vanguarda espanhola, pinturas surrealistas e uma exposição sobre artes visuais, anarquismo e fotografia social.

Na sala 205.10, vemos *Guernica* ocupando uma grande parede e, ao seu redor, rascunhos e esboços anteriores de estudos para a criação daquela que se tornaria uma das obras mais visitadas do museu, bem como importantes registros feitos pela fotógrafa Dora Maar. Para fins de preservação, não é permitido tirar fotografias; mas, ainda assim, diversos turistas desconsideraram a proibição e fazem registros ao lado da famosa tela de Picasso. E nessa ânsia turística de apenas ter uma postagem em rede social ao lado do mural, talvez se esqueçam (ou mesmo nem conheçam) a história por trás da obra.

Refletindo sobre as várias leituras e recriações vistas até esse ponto da pesquisa, é inevitável não as relacionar com o atual momento brasileiro, de transição presidencial, de um legado de crise ambiental, sanitária, humanitária e econômica construída nos últimos quatro anos no país e que rendeu algumas das releituras que

⁶ No dia 26 de dezembro de 2022, embarquei para a Espanha para conhecer de perto a obra e a cidade e tentar garimpar materiais relevantes em língua espanhola para a pesquisa. Os destinos escolhidos foram: Madri, Barcelona, Bilbao e Guernica. Em cada uma dessas cidades, foi organizado um roteiro focado em visitas a lugares que tivessem relação com Picasso e/ou com Guernica (cidade, bombardeio e obra artística).

serão estudadas aqui:

FIGURA 2- CHARGE DE CLAYTON REBOUÇAS



FONTE: Instagram (novembro de 2018).

O segundo momento de estudo de campo aconteceu no dia 03 de janeiro de 2023 ao visitar o Museu Picasso, em Barcelona. Em exposição, foi encontrado um amplo acervo de obras de Picasso; documentos e pinturas de Dom José Ruiz Blasco, pai do pintor; obras de artistas cubistas; uma mostra temporária sobre um dos maiores *marchands* e divulgadores do cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler; e o trabalho do artista contemporâneo Barthélémy Toguo. Nesse momento, para além do material adquirido na loja do museu, atentei-me para uma questão que antes não parecia tão importante: a quantidade de recriações de obras famosas realizadas por Picasso.

Um destes surpreendentes estudos de clássicos da pintura é a criação de quarenta e cinco reinterpretações de *As Meninas* (1656), de Diego Velázquez. São impressionantes a versatilidade e a remontagem dessas obras que Picasso realizou a partir do cubismo. São também recriações de Picasso: *A alegria de viver*, de Henri Matisse, em 1946; quinze pinturas a partir da obra *Mulheres de Argel* (1834), de Eugène Delacroix, no ano de 1954; uma série de obras (vinte e sete pinturas, mais de cem desenhos e seis gravuras) baseadas em *Almoço na relva* (1865-1866), de

Édouard Manet, entre os anos de 1959 e 1962; uma série de pinturas e desenhos baseados no *Rapto das Sabinas*, a partir de duas pinturas de Nicolas Poussin (1637) e Jacques-Louis David (1799), entre 1962 e 1963. Arriscamos dizer que Picasso, se pudesse ver atualmente a quantidade e multiplicidade de releituras feitas com sua *Guernica*, aprovaria as recriações, provavelmente, já que seu próprio modo de operar se encontrava dentro do universo da recriação de grandes obras.

FIGURA 3- PINTURA. AS MENINAS. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Picasso. Barcelona (17 de agosto de 1957).

A terceira e última parte da viagem que merece destaque é a visita à cidade de Guernica y Luno ou Gernika-Lumo no dia 08 de janeiro de 2023, dia exato do ataque antidemocrático ao Congresso Nacional, ao Palácio do Planalto ao Supremo Tribunal Federal brasileiros. Enquanto percorria a cidade espanhola que foi destruída pelos bombardeios fascistas em 1937, no Brasil, movimentos de extrema direita se organizavam para a invasão de espaços reservados para o exercício da democracia, deixando marcas na demolição de vidraças, mobiliário, automóveis oficiais e até mesmo em obras artísticas. O momento é outro, mas as narrativas usadas para justificar os atos violentos brasileiros se aproximam daquelas dos conflitos espanhóis

da década de 1930. Curiosamente, passados alguns dias desse ataque, até o presente nenhuma releitura utilizando *Guernica* como referência foi constatada.

Guernica é uma cidade de aparência cinematográfica, cercada por montanhas e mescla uma arquitetura nova de lojas, cafés e restaurantes com igrejas e museus de aspecto antigo. Possivelmente, o isolamento da cidade de centros urbanos e a distância entre o vilarejo e a capital Madri foram alguns dos fatores para a escolha de Guernica como alvo de teste de armamento em 1937.

FOTOGRAFIA 1- CENTRO DA CIDADE DE GUERNICA



FONTE: Arquivo pessoal (Janeiro de 2023). Foto: Caroline Marzani.

Dois importantes museus estão localizados em Guernica: o Museu Euskal Herria e o Museu da Paz de Guernica. No primeiro, vemos um acervo sobre a cultura basca (dança, música, roupas típicas, etc.), sobre a geografia da cidade e sua história.

Já o segundo museu conta com um importante acervo fotográfico e documental de objetos e obras artísticas sobre a Guerra Civil Espanhola e o bombardeio de 1937. Foi possível, apenas, conhecer o primeiro desses espaços – o segundo estava temporariamente fechado para reformas. E este museu nos revela um pouco da cultura da pequena cidade que, ainda hoje, tenta manter suas tradições, como o uso das boinas pelos homens mais velhos⁷, a manutenção da língua euskera (de origem desconhecida e de difícil aprendizagem), as suas danças e cantigas típicas em apresentações culturais da cidade. E, principalmente, a memória de um lugar que foi devastado e ainda assim resistiu e se reconstruiu em meio ao nazismo e ao franquismo.

Outro importante espaço de conservação da memória basca é a Casa de Juntas, um monumento construído em 1826, tombado como patrimônio histórico da Espanha. Este prédio serve como centro de discussões políticas, de tomada de decisões importantes da cidade e como órgão legislativo do território basco. Em seu interior, aberto à visita, vemos em uma das placas: “Euskal Herria o Euskadi es el País de los vascos. Un pueblo de raíces ancestrales con una cultura propia y un idioma propio, el euskera”⁸.

O País Basco se divide em três unidades administrativas: a Comunidade Autônoma Vasca, a Comunidade Foral de Navarra e Iparralde. Dentro da primeira dessas comunidades, temos três divisões territoriais históricas: Araba, Biscaia e Gipuzkoa. Guernica encontra-se no território de Biscaia. A Casa de Juntas, bem como a *Gernikako arbola*, a árvore de Guernica, são símbolos da cultura e resistência política da cidade. O prédio, erguido no século XIX, não resistiu ao bombardeio – já a árvore, esta permaneceu.

O carvalho plantado e o tronco seco, ambos localizados próximos da Casa de Juntas, são símbolos de força, resistência e liberdade para o povo basco. O tronco seco, chamado de *El Árbol Viejo*, secou em 1892, com aproximadamente 200 anos. A penúltima árvore plantada atrás da Casa de Juntas viveu entre 1892 e 2004, sendo replantado um novo carvalho no ano de 2005 (com 19 anos de idade).

⁷ Denominada de *txapela* em euskera, seu uso remonta há séculos atrás, e se tornou uma forma de identificação do povo basco.

⁸ “Euskal Herria ou Euskadi é o País dos Bascos. Um povo com raízes ancestrais com sua própria cultura e sua própria língua, o basco”. (Tradução nossa).

Esse último carvalho permanece até os dias atuais e é um dos pontos mais visitados da cidade. Assim como ocorria no século XIV, em seu surgimento, ainda são realizadas celebrações, encontros políticos e eventos ao redor da sombra da árvore. Faz-se necessário compreender a importância dos carvalhos para o povoado para que possamos estendê-la e lê-la na tela de Picasso e nas recriações de sua obra, pensando nesse peso simbólico de força, resistência e liberdade.

FOTOGRAFIA 2- ÉL ÁRBOL VIEJO. GUERNICA



FONTE: Arquivo pessoal (janeiro de 2023). Foto: Caroline Marzani.

FOTOGRAFIA 3- CARVALHO ATUAL (PLANTADO EM 2005). GUERNICA.



FONTE: Arquivo pessoal (janeiro de 2023). Foto: Caroline Marzani.

A árvore de Guernica se converteu, dessa forma, em representação da vida política e legislativa da cidade. Sob sua sombra, importantes decisões foram tomadas acerca da organização do vilarejo. O carvalho que resistiu ao bombardeio serviu de exemplo de força para aqueles que tiveram suas casas e famílias arrasadas na década de 1930. Além disso, o carvalho

Forma parte de um conjunto de árboles simbólicos con claras connotaciones jurídicas y territoriales para la colectividad. Servian, por una parte, como punto de encuentro de las distintas asambleas legislativas de Bizkaia y, por otro, para marcar límites territoriales.⁹ (CASA DE JUNTAS, 2023).

O carvalho possibilita a manutenção da memória dos ataques de 1937, assim como *Guernica*, de Picasso. O conhecimento sobre o ataque à pequena cidade basca, frequentemente, nos chega antes pela produção de Picasso do que por recortes jornalísticos ou livros didáticos escolares. Porém, há quem discorde que Picasso foi o responsável por facilitar essa divulgação do bombardeio. Encontra-se

⁹ “Faz parte de um conjunto de árvores simbólicas com claras conotações legais e territoriais para a comunidade. Serviam, por um lado, como ponto de encontro das diferentes legislaturas da Biscaia e, por outro, para marcar os limites territoriais”. (Tradução nossa).

em Guernica, em frente a um mural de azulejos que imita a obra de Picasso, um relato escrito em uma placa:

Se ha dicho que si Picasso no hubiese pintado el Guernica nadie sabría hoy lo que ocurrió el 26 de abril de 1937.

Pero la realidad es otra. Antes de que Picasso expusiera su lienzo por primera vez en París, la noticia del bombardeo se habia reproducido a todo lo largo de Europa y América. La imagen de la muerte que Picasso representó en su cuadro incluyó a los animales muertos en el mercado: *“luego caminamos por el Ferial. Espero que nadie tenga jamás que ver nada tan horrible como lo que vimos allí. Los animales muertos y los pedazos de animales estaban esparcidos por el suelo, mezclados con los cuerpos humanos”*. (Testimonio de Mercedes Irala, GUERNICA, 2023).¹⁰

FOTOGRAFIA 4- MURAL DE AZULEJOS. GUERNICA



FONTE: Arquivo pessoal (Janeiro de 2023). Foto: Caroline Marzani.

Um dos primeiros relatos sobre o bombardeio a circular fora da Espanha foi o do padre Alberto de Onaindíá, cônego da catedral de Valladolid e pessoa próxima do

¹⁰ “Já foi dito que se Picasso não tivesse pintado Guernica, ninguém hoje saberia o que aconteceu em 26 de abril de 1937. Mas a realidade é diferente. Antes de Picasso exhibir sua tela pela primeira vez em Paris, a notícia do atentado se espalhou pela Europa e América. A imagem da morte que Picasso representava em sua pintura incluía os animais mortos no mercado: ‘depois passeamos pela Feira. Espero que ninguém nunca tenha que ver algo tão horrível quanto o que vimos lá. Animais mortos e pedaços de animais estavam espalhados pelo chão, misturados com corpos humanos’”. (Testemunho de Mercedes Irala). (Tradução nossa).

Presidente José Antônio Aguirre. O padre estava de passagem por Guernica, com destino à cidade de Marquina:

Abrigando-se ao nível da água, ele tomava notas cuidadosas de tudo que podia ver. Mais tarde, ele entregaria ao papa e ao mundo o seu relato de testemunha ocular e causaria uma tormenta internacional com seu testemunho. (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 219).

Alberto de Onaindía era um dos religiosos reponsáveis por enviar informações aos superiores, inclusive ao próprio Vaticano. Porém, seu posicionamento político, que se aproximava da então República Espanhola e, ao mesmo tempo, do Partido Nacionalista Basco, causava desconfiança aos religiosos mais conservadores, já que a Igreja Católica, em sua oficialidade, era ideologicamente próxima ao franquismo. “A pesar de la explicación que el ‘Informe Onaindía’ proporcionó a la Secretaría de Estado, el Vaticano buscó otros medios de indagación seguros y contrastados”.¹¹ (SANZ, 2000, p. 705). Em sua defesa, o cônego dizia apoiar a liberdade do País Basco, e não a República ou os socialistas. Ou seja, Onaindía reconhecia os crimes cometidos pela Frente Popular contra religiosos católicos, mas, simultaneamente, sabia que este grupo tinha um desejo em comum com o Partido Nacionalista Basco: o de defender as tradições e a independência basca do governo de Franco.

Não seria surpresa, então, que o seu relatório enviado ao Vaticano sobre o ataque à Guernica não ganhasse a repercussão necessária, em um primeiro momento. Vale ressaltar que “terminada a Guerra Civil Espanhola, em 29 de março de 1939, entre os tributos recebidos por Franco, estavam as mensagens de congratulações de Adolf Hitler e do Papa Pio XII” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 257). Somente após a chegada da notícia nos jornais franceses e ingleses é que o bombardeio repercutiu fora da Espanha.

De fato, as notícias por jornais correram o mundo antes da criação da tela, mas o mural projetou internacionalmente esse episódio da Guerra Civil Espanhola e, por meio de suas múltiplas possibilidades de leituras e reinterpretações, tornou-se um clássico, um quadro-protesto símbolo de resistência aos autoritarismos, aos atos antidemocráticos e violentos. Outrossim, a materialidade de uma obra de arte em pintura permanece fisicamente acessível mais do que uma notícia em jornal no

¹¹ “Apesar da explicação de que o ‘Relatório Onaindía’ forneceu à Secretaria do Estado, o Vaticano buscou outros meios de investigação seguros e verificados”. (Tradução nossa).

transcorrer do tempo. A tela projeta o seu conteúdo e instiga as pessoas a recuperá-lo. Por isso, a obra está em constante movimento, em diferentes linguagens artísticas, e sua repercussão é potencializada por conta das mídias e redes digitais. Um exemplo de releitura vinculada em meio digital, com temática política nacional, é o trabalho do cartunista Santiago, publicado em 05 de outubro de 2020, no jornal Micuim:

FIGURA 4- CHARGE. SANTIAGO



FONTE: Jornal Micuim. Porto Alegre/RS (Outubro de 2020).

Nela vemos diversas referências nacionais e internacionais, tais como: as investidas do agronegócio contra o meio ambiente, o genocídio das comunidades indígenas, a atuação religiosa ao lado do governo federal, a ascensão de discursos e ações de grupos neonazistas no país, a disparada do porte e registro de armas durante o governo de Jair Bolsonaro e, em destaque, nas cores vermelha, branca e preta, a imagem representando o Coronavírus na parte superior. Esse é apenas um dos diversos exemplos de reinterpretções em meio digital, em charge ou cartum, que se utiliza do caos, do aglomerado de figuras e da representação violenta de *Guernica* para retratar um cenário particular e atual.

A charge e o cartum, embora se aproximem pela produção visual humorística, possuem diferenças. A charge, frequentemente, é uma criação visual feita a partir de desenho e/ou fotografia em uma única imagem e contém uma crítica atual e específica (ARRIGONI, 2011). Ou seja, a charge se refere a acontecimentos e eventos que estão sendo discutidos pela mídia e, por isso, necessita da atualização

sobre os fatos por parte do leitor para que possa compreendê-la. Já o cartum, se caracteriza por ser uma produção atemporal, com temáticas universais (ARRIGONI, 2011). O cartum pode ser apresentado em uma só imagem ou em sequências de quadrinhos.

Considerando que a *Guernica* de Picasso é obra em constante retomada, especialmente em contexto visual-digital – somente em 2022 foram criadas nove releituras e, desse montante, sete obras foram divulgadas em redes sociais como Twitter e Instagram –, apontamos para três possíveis hipóteses acerca da perenidade desta pintura no imaginário ocidental: a) *temática*; b) *forma/técnica* e c) *processo criativo aberto*. Buscaremos, a partir desses três pontos, demonstrar que essa obra picasseana extrapola os limites geográficos e temporais do bombardeio da cidade basca (seu referencial primeiro) para tornar-se símbolo de resistência contra o autoritarismo e a violência praticados na atualidade, transformando-se em uma obra de referência e, dessa forma, num clássico.

Do mesmo modo, temos que *Guernica* alegoriza não apenas uma guerra, mas toda violência derivada de governos autoritários. Suas figuras, como a mãe com a criança morta, o touro intacto, o cavalo ferido, o soldado caído com a flor, o pássaro gritando, a luz-bomba-olho e os civis machucados são representações visuais de abstrações como: o medo, o autoritarismo, o silenciamento da população na guerra, o horror perante o bombardeio e a destruição e impossibilidade de locomoção dos corpos. A alegoria “diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006, p. 7) ou, ainda, é uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HANSEN, 2006, p. 7). Um exemplo em *Guernica* é a figura do touro que, para além da representação de força e brutalidade, é a própria imagem da Espanha.

Para além disso, destacamos que, das releituras selecionadas (teatro, poesia, cinema, romance, crônica, matéria jornalística, canção, dança, performance, intervenção urbana, cartuns, charges, pinturas, desenhos e grafites) há a predominância de uma narrativa relacionada às questões políticas, colocando, assim, a *temática* (conflitos políticos, militares, bélicos, crises econômicas, sociais, sanitárias e ambientais) como cerne desses intertextos e intermédias.

Para refletirmos sobre a ideia de *política*, evocamos os escritos da *República* (diálogo narrado por Sócrates, século IV a.C) de Platão (427 a.C- 347 a. C.). O conceito de política, de forma resumida, consiste num constante exercício da virtude, da justiça e do bem, através do qual Platão condena a tirania (assim como a

oligarquia e a democracia). Observando a ideia de *politeia* e Estado a partir de Platão, poderíamos aproximá-la da de autoritarismo dos governos totalitários envolvidos na Guerra Civil Espanhola. Hannah Arendt (2012) utiliza esse termo “totalitário” para diferenciar determinados tipos de governo. Para além do autoritarismo, um governo totalitário envolveria seus cidadãos de tal forma naquela ideologia que restaria pouca margem para questionamentos. Isso não se daria apenas com o uso da censura e da violência (como em governos autoritários), mas também através de manipulação ideológica, em atividades para todos os membros da sociedade, desde a infância até a velhice, criando um sentimento de pertencimento. A autora usa a metáfora da cebola, com suas diversas camadas, uma envolvendo a outra, para a compreensão de uma sociedade totalitária. Longe de forçar um anacronismo, pretendemos apenas compreender as origens do termo *política*, relacionando-o com o mural de Picasso.

Para Platão, um Estado voltado para poucos, especialmente para os mais ricos, não se constituiria como uma forma de política ideal, voltada para a justiça, já que esses “homens amantes da vitória e das honras se convertem em amantes do ganho e do lucro ou aficionados do dinheiro. E louvam e admiram indivíduos ricos, concedem-lhes o governo, ao mesmo tempo que votam desprezo ao homem pobre” (*Rep.*, VIII, 379a). O filósofo ainda condena os atos de servilismo e vileza em seu Estado idealizado, “pois a pequenez é completamente contrária a uma alma que se mantém empenhada na busca do que é íntegro e completo nas coisas divinas e nas humanas” (*Rep.*, VI, 280a).

Nesse sentido, quando o mural de Picasso é retomado num sentido *político*, parece ser essa uma manifestação contra atos tirânicos (guerras, conflitos, colapsos ambientais causados ou agravados por governantes, fome, genocídio indígena, racismo, crise imigratória, etc). Veremos, adiante, que as releituras em contexto digital (cartuns e charges, especialmente) têm como pressuposto o protesto político.

Assim sendo, nossa pesquisa se organiza em três movimentos principais: 1) compreensão e contextualização da obra *Guernica* de Picasso; 2) descrição, análise e interpretação de releituras publicadas em meio impresso ou divulgadas em meio digital e 3) relação entre as reinterpretações e os conceitos de *política* e *clássico*. Nossa investigação pretende compreender esses diversos trabalhos que releem *Guernica* e entender seus modos de produção, conteúdos, formas, significados e semelhanças/contrastos.

Como metodologia para a análise das imagens (cartuns, charges,

quadrinhos, pinturas, desenhos, grafites), nos utilizamos e adaptamos os estudos de Erwin Panofsky (2007) e Martine Joly (2012). A partir das propostas de análises dos dois autores, elaboramos dois quadros apresentando os *significantes plásticos e significados*; e os *significantes icônicos, significados de primeiro nível e significados de segundo nível*. Martine Joly apresenta a imagem como signo e representação, tendo ela a função de “evocar , querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança” (JOLY, 2012, p. 39). A autora ainda lembra que “as imagens não são as coisas que representam, elas se servem das coisas para falar de outra coisa” (JOLY, 2012, p. 84).

E, para que encontremos esses sentidos eclipsados na imagem, trabalhamos com a ideia dos “eixos plásticos” (JOLY, 2012, p. 65), a exemplo das cores, das formas, das texturas e da composição para analisar e interpretar a obra visual. Em nossa metodologia de análise visual ou textual, combinamos formas de análises, como a utilização do recurso linguístico para analisar as imagens (JOLY, 2012). Ou, ao contrário, a utilização de recurso imagético para a análise de textos. Concordamos, assim, que “não existe um método absoluto para análise, mas opções a serem feitas ou inventadas em função dos objetivos” (JOLY, 2012, p. 50).

Já para a análise e interpretação das dramaturgias, recorremos a Antônio Candido (1996), Martin Esslin (2018) e Albert Camus (1942). Para o estudo dos poemas, utilizamos das teorias de Norma Goldstein (2006), Maria Bernardete da Nóbrega (2009), Rafael de Carvalho Matiello Brunhara (2012) e Patrícia Resende Pereira (2015). Por fim, para a compreensão cinematográfica, trazemos as teorias de Jacques Aumont (2009), Laurent Jullier e Michel Marie (2012) e Eliana Yunes (2013).

Dividimos nosso texto em oito capítulos. No capítulo segundo, *Revisão de literatura*, comentamos as três obras encontradas sobre o estudo das reinterpretções de *Guernica: Guernica en la escena, la página y la pantalla* (2017), *Guernica Remakings* (2017) e *Guernica variaciones Gernika* (2006). Dentre estas obras, *Guernica Remakings* foi descoberta durante a viagem à Espanha.

No capítulo terceiro, *Guernica, o fato histórico*, contextualizamos o ataque à cidade de Guernica, resgatando os principais conflitos antecedentes e posteriores à Guerra Civil Espanhola, como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Apoiamo-nos nos estudos de Eric Hobsbawm (1995) para refletir sobre as guerras da primeira metade do século XX, e na obra de George Steer (2017), para compreendermos a cultura e tradições bascas, além de olhar para o mais popular registro jornalístico

realizado sobre o ataque.

No quarto capítulo, *Processo criativo de Picasso*, apresentamos uma breve biografia de Picasso, destacando os movimentos e fases artísticas pelas quais o artista malaguenho passou. Para além de sua produção visual, apresentamos as dramaturgias surrealistas de Picasso (*O desejo pego pelo rabo*, *As quatro meninas* e *O enterro do Conde de Orgaz*), e a sua contribuição para o espetáculo *Parade*.

Já no quinto capítulo, *Possibilidades de leituras do quadro*, adentramos no quadro-mural *Guernica* (1937), compreendendo o seu contexto de produção, a sua gênese e os principais artistas e obras de base, seu conteúdo, forma e relatos, bem como sua composição e estilo. Neste capítulo, lemos a obra de Picasso e suas recriações a partir do conceito de *política* discutidos por Platão e Hannah Arendt (2012). Nesta seção, estabelecemos uma relação entre a literatura e a pintura, visto que parte do material analisado em nossa pesquisa é de caráter literário, como os poemas e as dramaturgias do capítulo sexto. Incluímos, também, a discussão sobre a aproximação e revisitação de *Guernica* em obras posteriores de Picasso: *Massacre na Coreia* (1951), *A guerra e a paz* (1952) e a obra *O rapto das sabinas* (1962). Finalizamos este capítulo com a apresentação de uma tabela com as principais obras encontradas sobre *Guernica*-mural e *Guernica*- cidade/bombardeio.

Para o sexto capítulo, *Releituras literárias: dramaturgia, poesia, romance e crônica*, descrevemos, analisamos e interpretamos três dramaturgias (de Fernando Arrabal, Jerónimo Lopez Mozo e Cesar Almeida), quatro poemas (de Murilo Mendes, Geraldo Ferraz, Carlos de Oliveira e João Manuel Simões), um romance (*Guernica - A saga de uma família em meio à guerra civil espanhola*, de Dave Boling) e uma crônica (*Flor de Guernica*, de Pablo Morenno) que retomam a *Guernica* de Picasso.

Em *Narrativas de Guernica em diferentes linguagens*, sétimo capítulo, descrevemos algumas das releituras encontradas em diversas áreas artísticas: o filme *Guernica* (1950), de Alain Resnais, o livro de quadrinhos *Guernica* (2019), de Bruno Loth e Corentin Loth, e as charges/cartuns de Angeli, Márcio Tarcitano, Márcio Vaccari e Quinho.

O critério de seleção dos materiais analisados foi, primeiramente, o de acesso às obras, especialmente aquelas disponibilizadas em língua portuguesa. Como segundo preceito, procuramos descrever a maior quantidade de material produzido em solo nacional, como é o caso das crônicas de Pablo Morenno, os poemas de Murilo Mendes, Geraldo Ferraz, Carlos de Oliveira e João Manuel Simões, a peça de Cesar

Almeida e as charges e cartuns brasileiros. Em um terceiro ponto, retomamos obras já analisadas (como o filme de Alain Resnais, a peça de Fernando Arrabal e Jerónimo Lopez Mozo e o romance de Dave Boling) para mostrar o vasto leque de reinterpretações sobre *Guernica*, comprovando sua reverberação em diversas linguagens artísticas. Porém, essa análise de obras já estudadas se difere daquelas previamente realizadas por outros autores.

Para o oitavo e último capítulo, *Guernica, um clássico*, retomamos a definição-chave de nossa pesquisa, a *política*, e a ligamos com a ideia de *clássico*, com o fim de entender a permanência de *Guernica* até os dias atuais. Para tal, abordamos o texto de Ítalo Calvino, *Por que ler os clássicos* (1993), e *Ensaios escolhidos* (1992), de T.S. Eliot, observando a substância de *Guernica* que faz com que essa obra seja recontextualizada.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Essa pesquisa se iniciou em dezembro de 2019 com um pequeno acervo de releituras de *Guernica: as dramaturgias Guernica*, de Fernando Arrabal (a primeira encontrada sobre o tema), e *Guernica*, de Cesar Almeida. Estávamos muito distantes de perceber o volume e o teor de tantas recriações acerca da obra de Picasso. Nossas buscas aconteciam, especialmente, em meio virtual, por *sites* de buscas e lojas *online* de livros.

O encontro com o primeiro estudo aprofundado sobre as reinterpretações de *Guernica* se deu com a obra *Guernica en la escena, la página y la pantalla* (2017), da autora Elena Cueto Asín, no ano de 2021. Este é um livro de difícil acesso, sendo somente possível sua importação por alto custo. O livro, publicado pela Universidade de Zaragoza, não possui tradução para o português. O contato com esse material nos deu, primeiramente, um receio de que estivéssemos realizando uma pesquisa já feita. Porém, constatamos que o material analisado nesse livro, em grande parte, não coincidia com nosso *corpus* de estudo. Para além disso, a pesquisa realizada pela autora espanhola contribuía na comprovação acerca da perenidade e universalidade de *Guernica*.

A obra de Asín é dividida em: *Parte I- Arte y bombardeo*; *Parte II- El pasado y un cuadro* e *Parte III- Historia y representación*. Antecedendo os capítulos, a autora diferencia *Guernica*, *Gernika* e *Guernica*, além de apresentar o contexto histórico do bombardeio. Na primeira parte, temos as descrições das obras poéticas, documentais e jornalísticas. Dentre os materiais citados por Asín na parte I, que também utilizamos, está *A árvore de Gernika*, a narração jornalística de George Steer (que já conhecíamos previamente).

Na segunda parte, mais poemas são descritos, juntamente com peças de teatro e cinema. Destas obras citadas, trazemos para a nossa pesquisa a obra *Guernica*, de Alain Resnais; *Guernica*, de Fernando Arrabal; *Guernica*, de Jerónimo López Mozo. E na terceira parte do livro, a autora analisa séries documentais, peças de teatro, romance e teoria. Destes, apenas utilizamos o romance *Guernica*, de Dave Boling. O material estudado em nossa pesquisa, e que também se encontra no livro espanhol, foi selecionado antes de termos contato com a obra de Asín.

Elena Cueto Asín nos auxilia na compreensão de que os temas *Guernica* (tela)

e Guernica (cidade e bombardeio) apresentam “el alto grado de función alegórica¹²” (ASÍN, 2017, p.12), pois relaciona história e arte, traz um material diverso sobre a guerra espanhola, sobre a construção identitária basca e sobre todo movimento reacionário e autoritário. Diversos símbolos são retomados: “el árbol como idea de libertad histórica que deviene resistencia cultural; la iconografía de Picasso como denuncia, de la violencia totalitaria y de la censura; apropiación y recuperación del relato de esa violencia”¹³ (ASÍN, 2017, p.15).

A autora reconhece que a tela de Picasso ultrapassa o acontecimento local para representar uma ideia maior – ou seja, é uma obra universal. Seu nível simbólico transcende a própria tela de Picasso, segundo Asín, de modo que os significados posteriores sobre o acontecimento/obra são mais importantes do que o feito em si. Ademais, “cuadro y relato del acontecimiento se mantienen alejados del territorio de la sociedad española durante el mismo periodo, y se recuperan simultáneamente”¹⁴ (ASÍN, 2017, p.38), colocando-os em um mesmo nível de relevância. O registro pictórico se torna fonte de pesquisa/ compreensão do bombardeio tanto quanto o jornalístico e documental. Por isso, para Asín, *Guernica* torna-se um lugar de memória.

Por ela, também sabemos que a poesia é a primeira manifestação literária sobre *Guernica*. O poema de Éluard é “la primera historización del cuadro”¹⁵ (2017, p.128). Este poema ficou exposto junto ao quadro durante a Exposição de Paris em 1937. “Admitiendo la simultaneidad de creación y la reciprocidad entre poema y cuadro, no es errático especular que Picasso puede así mismo estar influido por la escritura de Éluard”¹⁶ (ASÍN, 2017, p.137).

A segunda obra sobre as reinterpretações é *Guernica Remakings*, publicação de 2017, por Nicola Ashmore, e que reúne cinco trabalhos: *The Nature of the beast* (2009-2010), *Keiskamma Guernica* (2010), *Guernica, a Play* (2011-2012), *Remaing*

¹² “O alto grau de função alegórica” (Tradução nossa).

¹³ “A árvore como ideia de liberdade histórica que se torna resistência cultural; a iconografia de Picasso como denúncia da violência totalitária e da censura; apropriação e resgate da história daquela violência” (Tradução nossa).

¹⁴ “Pintura e relato do evento são mantidos afastados do território da sociedade espanhola no mesmo período, e são recuperados simultaneamente” (Tradução nossa).

¹⁵ “A primeira historicização da pintura” (Tradução nossa).

¹⁶ “Admitindo a simultaneidade da criação e a reciprocidade entre poema e pintura, não é errático especular que Picasso também possa ser influenciado pela escrita de Éluard”. (Tradução nossa).

Picasso's Guernica, a banner (2012-2014) e *Alepponica* (2016). Deste repertório, conhecíamos apenas *Alepponica*, de Vasco Gargalo, ilustração que traz como tema central os conflitos entre Rússia, Estados Unidos e Síria. De acesso mais limitado, essa obra não está disponível para venda no Brasil, tendo sido encontrada no Museu Picasso de Barcelona, quando da viagem à Espanha. O pensamento de Ashmore vem ao encontro do estudo de Cueto Asín, pois concorda que “the artworks featured demonstrate the versatility and longevity of Picasso’s *Guernica* [...]”¹⁷ (ASHMORE, 2017, p.2), e que o número de releituras atesta o poder de penetração da imagem da obra na sociedade ocidental, sobretudo.

Os tempos são outros, mas os constantes conflitos tornam a obra atual e ainda relevante, como é o caso da ilustração de Vasco Gargalo trazida pela autora. Ashmore lembra deste confronto ocorrido em 2016 na cidade de Aleppo, Síria. Nele, há a similitude com o bombardeio de Guernica por serem guerras civis que tiveram início com ataques aéreos estrangeiros. A autora analisa as figuras populares desenhadas na obra de Vasco Gargalo: Vladimir Putin é o touro feroz; jatos russos caem do céu; Barak Obama é o cavalo ferido, posicionado centralmente (entre Putin e Bassar Al-Assad); a mulher ferida do canto direito é uma refugiada; a figura que entra com o braço é Al-Assad, segurando um explosivo ao invés de um candeeiro.

Em seu livro, além de uma breve descrição sobre a Guerra Civil Espanhola, Ashmore reconta a cronologia de produção, exposição, saída e retorno da tela para a Espanha. Os primeiros esboços de *Guernica* realizado por Picasso (não necessariamente direto em tela) aconteceram dia primeiro de maio de 1937. Dora Maar documentou o processo de pintura entre 11 de maio e 4 de junho do mesmo ano. E, a pedido de Picasso, sua obra e mais outros 95 trabalhos ficaram guardados no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque até 1981, quando regressaram para o Museu do Prado, Madri. A obra foi levada para o Museu Reina Sofia em 1992, lugar que conserva atualmente a tela.

A autora reflete sobre a continuidade dessas interpretações da tela até os dias atuais e aponta para uma importante tese: “A common thread in all the reworkings of *Guernica* is the artistic opposition to governments that choose to sacrifice citizens in

¹⁷ “As obras de arte apresentadas demonstram a versatilidade e longevidade da *Guernica* de Picasso” (Tradução nossa).

pursuit of undemocratic agendas”.¹⁸ (ASHMORE, 2017, p.9). Afirmação que comprova por meio das obras que estuda, como a instalação artística *The Nature of the beast*, de Goshka Macuga, uma instalação sobre conflitos atuais, como o da invasão do Iraque em 2003, pelos Estados Unidos; *Keiskamma Guernica*, trabalho coletivo de artistas sul-africanos, de tapetes costurados recriando *Guernica*, com foco no combate ao fascismo e à epidemia de HIV/AIDS na África do Sul; *Guernica, a play*, de Erika Luckert, uma dramaturgia e espetáculo que reconta o bombardeio de Guernica; e *Remaining Picasso’s Guernica, a banner*, trabalho coletivo da Universidade de Brighton, de estandartes costurados para discutir conflitos do Afeganistão, Gaza, Iraque, Paquistão, Palestina, Síria, Somália e Yemen.

A escritora conclui que *Guernica* “[...] has offered important opportunities for linking art and activism”¹⁹ (ASHMORE, 2017, p.64). A obra oferece potente material de reflexão sobre conflitos atuais e serve de base para criticar ações antidemocráticas e violentas contra a humanidade. O trabalho de Nicola Ashmore sobre as releituras citadas encontra-se descrito e documentado em sua página digital.²⁰

A última obra que citaremos, de forma mais breve, é *Guernica variaciones Gernika* (2006), uma produção da Semana Negra-Pepsi, com autoria de Paco Ignacio Taibo II e Ángel de la Calle. O livro reúne escritores, ilustradores e quadrinistas que reinterpretam a tela de Picasso e foi encontrado na página virtual do Museu Reina Sofia, apenas no dia 24 de fevereiro de 2023, após realizarmos buscas online sobre *Guernica Remakings*. As duas obras aparecem como sugestão no site do Museu, porém, não tivemos acesso anteriormente, nem mesmo durante a visita ao museu. Desta forma, apenas apontamo-na como sugestão de fonte para futuros trabalhos acadêmicos.

¹⁸ “Um traço comum em todas as recriações de *Guernica* é a oposição artística a governos que optam por sacrificar cidadãos em busca de agendas antidemocráticas” (Tradução nossa).

¹⁹ “[...] tem oferecido importantes oportunidades para vincular arte e ativismo” (Tradução nossa).

²⁰ Disponível em: <http://guernicaremakings.com/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

3 GUERNICA, O FATO HISTÓRICO

A cidade de Guernica fica ao norte da Espanha, mais especificamente no País Basco, na província de Biscaia. A região autônoma possui, como línguas oficiais, o espanhol e o euskera (de origem desconhecida). O euskera é uma importante marca cultural do povo basco e é falado nas comunidades autônomas de Navarra e País Basco – ambas no norte espanhol –, e no sul da França, no País Basco Francês, região conhecida também pelo nome de Iparralde. “Así, se denomina ‘Euskal Herria’ al conjunto de territorios donde se habla euskera y Euskadi a este mismo ámbito territorial, entendido como unidad política”²¹ (ETXEBARRIA, 2004, p. 136).

O basco, povo de tradições católicas, vivia no ano de 1937 basicamente da pesca, do plantio nas áreas rurais e da venda de madeira e ferro. Os povoados eram pequenos e rústicos, e muitos de seus habitantes se divertiam com o vinho e o canto. Não gostavam de serem confundidos com os espanhóis e muitos resistiram aos ataques daquele 26 de abril de 1937. Guernica, “o centro dos sentimentos nacionalistas” (STEER, 2017, p. 290) do patriotismo basco, tinha como símbolo de sua liberdade e democracia um velho carvalho plantado na praça central que, inclusive, seria um dos poucos monumentos a sobreviver ao bombardeio com aviões nazistas autorizado por Francisco Franco.

Como já mencionado, o ataque prenunciava a Segunda Guerra Mundial e servia como teste de armamentos, bombas e aviões enviados por Adolf Hitler e Benito Mussolini, grandes aliados de Franco, o *Generalíssimo*. O bombardeio deixou cerca de 1645 pessoas mortas e outras 889 feridas (PRESTON, 2012). A investida contra Guernica não passava de um acordo entre os três governos totalitários que negociavam matéria-prima, numa tentativa de se armar para possíveis conflitos: em troca do ferro espanhol, importante minério para ferramentas bélicas, “a Alemanha nazista e a Itália fascista enviaram cerca de 100 mil soldados, marinheiros e aeronautas para ajudar a sublevação do general Franco contra o governo eleito” (STEER, 2017, p.508).

Antes mesmo do ataque à Guernica, a Espanha enfrentava períodos difíceis por conta da Guerra Civil Espanhola. O conflito dividiu o país em dois lados: os republicanos, anarquistas e comunistas de um lado; e os nacionalistas, falangistas,

²¹ “Assim, ‘Euskal Herria’ refere-se ao conjunto de territórios onde se fala o basco e Euskadi a esta mesma área territorial, entendida como unidade política”. (Tradução nossa).

monarquistas, carlistas e católicos de outro²². Esse segundo grupo era liderado pelo general Francisco Franco, que ganharia apoio de grupos fascistas e nazistas durante seu governo. A partir de 1939, após o término da Guerra Civil, é instaurado um regime ditatorial de caráter fascista, que duraria até a morte de Franco, no ano de 1975.

Dos conflitos entre a Frente Popular²³ do Governo Republicano (representada pelos sindicatos, partidos de esquerda ou democráticos) e os nacionalistas e fascistas (exército, igreja, latifúndio, instituições tradicionais) durante a guerra, resultaram cerca de 500.000 mortos, aproximadamente, além de prisões, exílio, punições e censuras, medidas típicas tomadas por governos totalitários.

Dentre os vários conflitos entre essas duas frentes, um deles foi decisivo para que Franco definisse em 18 de julho de 1936 o início da Guerra Civil Espanhola: o assassinato em Madri do polígrafo de direita e líder monarquista Calvo Sotelo (VAN HENSBERGEN, 2009). Franco “prontificou-se a apoiar a insurreição armada e planejou imediatamente voar para o Marrocos e entrar para sua amada Legião Estrangeira. Em 18 de julho de 1936, começou a Guerra Civil Espanhola” (VAN HENSBERGEN, 2009, p.28).

O conflito terminaria em 28 de março de 1939, com a derrota das tropas republicanas, que se renderam a Franco após a tomada de Madri. “Muitos voltaram para casa para viver na clandestinidade, enquanto os que conseguiram embarcar nos últimos navios nos portos do Mediterrâneo foram para o exílio” (VAN HENSBERGEN, 2009, p.98). Esse episódio havia acabado, porém, seus resquícios de governo conservador permaneceriam por anos na Espanha até a morte de Franco, em 1975. Estima-se que “mais de 100 mil republicanos foram sumariamente mortos. E cerca de 250 mil pessoas foram presas ou conseguiram redução da pena em troca de serviço árduo nos campos de trabalho forçado [...]” (VAN HENSBERGEN, 2009, p.205).

Como dito anteriormente, uma das ações mais atrozes dessa guerra é o ataque à Guernica, que ganhou ampla visibilidade ao ser registrado na obra homônima

²² A Falange Tradicionalista Espanhola era um grupo de direita formado por simpatizantes do fascismo, velhos monarquistas e ultra-carlistas. Já os carlistas eram grupos formados por tradicionalistas que defendiam as tradições religiosas e monárquicas (HOBBSAWM, 1995).

²³ A Frente Popular foi uma coalizão eleitoral da Esquerda republicana espanhola que uniu, em 1936, os partidos: “Unión Republicana, Partido Socialista Obrero Español-PSOE, Partido Comunista de España-PCE, Partido Obrero de Unificación Marxista-POUM, Partido Sindicalista, Unión General de los Trabajadores-UGT e Federación Nacional de Juventudes Socialistas” (TIRIBA, 2006, p. 200).

de Pablo Picasso. Essa investida bélica de aproximadamente duas horas e meia de duração serviu como “un ensayo de guerra totalitaria”²⁴ (PRESTON, 2012, p. 19). Outrossim, “[...] Gernika foi bombardeada com a finalidade de instilar o terror na população civil e, através dela, nos milicianos” (STEER, 2017, p. 312).

Naquela segunda-feira de mercado ao ar livre, muitas pessoas circulavam nas ruas, e o soar do sino da igreja anunciou o ataque aos civis. A população se refugiou como pôde das bombas, tiros e incêndios. O carvalho, símbolo da liberdade, resistiu aos ataques. “O velho tronco escuro, sob o qual, quando florescia, os reis católicos prometiam respeitar a democracia basca, ali estava em sua morte mumificada, intocado entre as grossas colunas brancas” (STEER, 2017, p. 304). O que vemos ainda hoje é um carvalho plantado no mesmo local do ataque, mas esta árvore que ocupa o jardim já não é a mesma de 1937. O que não muda é o seu significado de força e resistência basca.

Lembremos que, mesmo sendo um povo católico, de um pequeno vilarejo, imersos em uma ideologia política tendendo à direita – o que favoreceria Franco (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977) –, os bascos estavam divididos politicamente, porque “os nacionalistas de Franco pretendiam uma Espanha unificada; os nacionalistas bascos desejavam uma nação basca independente” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 12). A tentativa de se autonomizar da Espanha se mantém até os dias atuais.

Porém, os bascos se encontravam em um impasse frente ao auxílio internacional em seu projeto separatista e de se manterem seguros durante a Guerra Civil Espanhola, já que 77 países assinaram o Pacto de Não-intervenção durante esse período de conflitos. “[...] Por toda a Espanha ocupada por nacionalistas, bispos, cônegos e padres ofereciam preces para uma vitória nacionalista. Alguns padres até lutavam com as forças armadas” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 48). Nem mesmo os religiosos pareciam apoiar o povo basco.

O comando para o ataque foi dado pelo tenente-coronel Wolfram, *Freiherr* Von Richthofen. Sobre a decisão de dizimar a população, existe a dúvida de que realmente esse líder tivesse a intenção de largar todo o arsenal sobre uma ponte ou se, definitivamente, lhe era indiferente o extermínio dos civis. Fato é que os ataques se iniciaram às 15h45:

²⁴ “Um ensaio de guerra totalitária” (Tradução nossa).

Olhou pelo retrovisor. Com a cabeça, o rádo-operador fez um sinal afirmativo. Von Moreau examinou a hora no relógio do painel e olhou para fora, por sobre o nariz do avião. Dois homens do pessoal de terra acenavam, indicando-lhe o movimento para a frente. Olhou novamente para o relógio. Vagarosamente, abriu as válvulas de entrada de combustível e o 25-3 começou a mover-se sobre a grama. (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 195-196).

Não houve tempo de fugirem da cidade. Nem mesmo os que já se encontravam de partida puderam escapar: “outras bombas caíram na praça próxima à estação, entre as pessoas que aguardavam o próximo trem para Bilbao e as que para lá haviam corrido, acreditando ser aquele o lugar seguro mais próximo [...]” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 201).

Uma das narrativas individuais de *Guernica* de Picasso retrata a mãe com o filho desfalecido nos braços. Certamente, relatos como esse a seguir serviram de material criativo para o pintor: “os sons mais altos vinham de um grupo de mulheres que cavavam, em desespero, os destroços em frente do Hotel Julián. Quando a fachada do hotel ruiu, um grupo de crianças brincava nas proximidades” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 202). E, finalmente, às sete e trinta da noite, cessou o bombardeio. “O ataque aéreo a Guernica terminara. Quase três horas haviam se passado desde o vôo de reconhecimento de Von Moreau sobre a cidade” (GORDON; MORGAN-WITTS, 1977, p. 244).

A Guerra Civil Espanhola “antecipou a política da Segunda Guerra Mundial, aquela aliança única de frentes nacionais que ia de conservadores patriotas a revolucionários sociais” (HOBBSAWM, 1995, p. 162). Assim sendo, o bombardeio à Guernica anunciou uma perigosa aliança entre os governos totalitários da Espanha, Itália e Alemanha. Alguns artistas espanhóis se posicionaram contra o governo de Franco, como é o caso do dramaturgo Fernando Arrabal (preso pelo governo franquista) e Pablo Picasso, que deixou a Espanha cedo, em 1937, para viver definitivamente na França.

Em meio à “Era da catástrofe” – termo cunhado pelo historiador Eric Hobsbawm em obra supracitada –, ou seja, nos primeiros cinquenta anos do século XX, as artes foram responsáveis, em grande parte, por anteciparem e criticarem o colapso das grandes guerras do período. Movimentos vanguardistas como o expressionismo, o dadaísmo, o cubismo, o construtivismo, o surrealismo e o abstracionismo abalaram as estruturas clássicas e conservadoras artísticas no

período de guerras. Além dos grupos modernistas, o surgimento da escola de design e arquitetura Bauhaus, o desenvolvimento do cinema, do rádio e do fotojornalismo modificaram as produções artísticas em tema e forma e notificaram, ficcionalizaram e criticaram os principais conflitos do século XX.

Pablo Picasso passou por vários movimentos, como o simbolismo, o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo e se posicionou politicamente contra o fascismo, o nazismo e o franquismo. “Com a Guerra Civil Espanhola, Picasso é trazido à tona do comprometimento com a luta de seu povo; surge a grande obra, ‘Guernica’” (FAGUNDES, 1996, p.142). Nesse período, Picasso já era reconhecido internacionalmente. A década de 1930 é considerada a fase politizada do pintor e *Guernica* encarna este momento artístico no qual as obras estão envolvidas “por um ‘tema’ de remetência ‘militante’” (FAGUNDES, 1996, p. 32), ou seja, distinguem-se por sua proposta política. Somado ao inconformismo de Picasso frente ao bombardeio, havia o desejo da República Espanhola em angariar fundos para divulgar sua luta política:

A committee appointed by the Spanish Republican Embassy there, consisting of Max Aub, Juan Larrea, Josep Lluís Sert and Luis Lacasa, went to visit him at his house-cum-studio on Rue des Grands-Agustins. The subject matter was left up to him, but given the propagandistic aim of the pavilion the work was to be political”²⁵ (BORJA-VILLEL; CARRILLO; PEIRO, 2013, p. 154).

O primeiro desenho preparatório de *Guernica* seria, então, realizado dia 1 de maio. E esse quadro é apontado, em *Picasso e Historia* (STALS; KARMEL, 2021) como inaugurador de Picasso como um *pintor de história*, seguidos de *Massacre na Coreia* (1951) e *A Guerra e a Paz* (1952). A expressão *pintura de história* surge com Leon Battista Alberti em sua obra *Della Pittura*, de 1435, para tratar de uma narração pictural que expresse as emoções com clareza, de forma abundante e diversa:

Sostiene Alberti que ‘lo más grato en una pintura es que la actitud y el movimiento de los cuerpos sean muy diferentes entre sí [...] dejaremos a alguno desnudo y otros, a su alrededor, medio vestidos y medio desnudos [...] se ha de poner el mayor cuidado en que no se repita el gesto o la actitud en ninguna figura’²⁶ (BORJA-VILLEL; CARRILLO; PEIRO, 2013, p. 27).

²⁵ “Uma comissão nomeada pela Embaixada da República da Espanha ali, composta por Max Aub, Juan Larrea, Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, foi visitá-lo em sua casa-estúdio na Rue des Grands-Agustins. O assunto foi deixado para ele, mas dado o objetivo propagandístico do pavilhão o trabalho era para ser político”. (Tradução nossa).

²⁶ “Alberti sustenta que ‘a coisa mais agradável em uma pintura é que a atitude e o movimento dos corpos são muito diferentes uns dos outros [...] deixaremos alguns desnudos e outros, a seu redor,

No capítulo a seguir, veremos algumas dessas fases, movimentos, linguagens artísticas e técnicas vivenciadas por Picasso para compreendermos sua trajetória até a criação de *Guernica* (1937).

meio vestidos e meio desnudos [...] devemos ter o maior cuidado para que o gesto ou atitude não se repita em nenhuma figura". (Tradução nossa).

4 PROCESSO CRIATIVO DE PICASSO

Discutiremos, neste capítulo, as principais obras, técnicas e movimentos artísticos resultantes da participação e criação de Pablo Picasso, ao longo da sua trajetória, nas artes visuais, no teatro e na poesia. Destes cruzamentos multiartísticos, tentaremos compreender suas temáticas e formas, observando, também, sua vida pessoal. E ainda, tendo em vista a influência significativa de alguns episódios na elaboração de sua obra, como a ascendência do pai sobre sua profissão; seus casamentos e relacionamentos extraconjugais; perdas de amigos, como a de Carlos Casagemas; seu encantamento pelo circo e teatro, etc.

Veremos também a pluralidade de técnicas, temas, linguagens artísticas e movimentos vivenciados por Picasso. Observando seu percurso, compreenderemos como esse artista tornou-se referência e ícone do modernismo europeu do século XX, produzindo nas artes visuais (desenho, gravura, pintura, escultura, colagem, cerâmica), no teatro (dramaturgia, cenário e figurino) e na poesia.

Picasso sofreu influência artística paterna e prematuramente apresentou habilidades para as artes visuais, realizando sua primeira exposição aos 19 anos na Galeria de Ambroise Vollard (UZZANI; PRINCI, 2011). Ainda jovem, aos 23 anos, Picasso fixou residência em Paris, conhecendo, então, artistas como Georges Braque. Desse início de vivência na França, surgiram dois importantes momentos picasseanos: a fase azul (1901-1904) e a fase rosa (1904-1906).

Na fase azul, vemos criações com predominância de cores frias e com temática ligada à solidão, à pobreza e à tristeza. Esses registros possuem relação profunda com o estado emocional abalado de Picasso, por conta do suicídio de seu amigo Carlos Casagemas (GIORDANO; PALMISANO, 2020). Já na fase posterior, a fase rosa, as figuras e temas se voltam para o circo, para o teatro e para os artistas carnavalescos, além da utilização de cores vívidas, como o laranja, o vermelho e o rosa.

Do convívio com Braque, iniciado em 1907, surgiriam importantes técnicas e movimentos, como a colagem com papéis, jornais e objetos cotidianos, além do desenvolvimento das obras cubistas. *As senhoritas de Avignon* (1907) é considerada marco inicial do movimento cubista e combina um tema clássico com uma cena de “impacto antidecorativo” (UZZANI; PRINCI, 2011, p. 14), que traz como base as

esculturas e as máscaras africanas.

O cubismo foi “um movimento que acarretou rupturas com a tradição de pintura ocidental muito mais radicais do que até mesmo os acordes de cores expressionistas de Kandinsky” (GOMBRICH, 2011, p. 441). Além disso, “o cubismo “não se propunha a abolir a representação, apenas a reformá-la” (GOMBRICH, 2011, p. 441). Os traços e ideias cubistas já eram vistos anteriormente em Paul Cézanne.

Mesmo sem Cézanne ter feito parte do cubismo, antecipou os ideais do movimento ao propor pensar a natureza a partir de formas como o cone, o cilindro e a esfera (ARGAN, 1992). O que conduziu Picasso a Cezanne, inclusive, foi o interesse por representar as imagens e figuras a partir de objetos simples, porém sem achatá-los, e ainda assim mantendo a tridimensionalidade. Picasso, porém, não se contentou em produzir no modo cubista – pelo contrário, “estava sempre pronto a modificar seus métodos, e, de vez em quando, trocava os mais arrojados experimentos por formas mais tradicionais de arte” (GOMBRICH, 2011, p. 446). Ainda, “o cubismo foi e quis ser revolucionário, assim como foram revolucionários o futurismo e todos os movimentos de vanguarda que surgiram às vésperas da I Guerra Mundial” (ARGAN, 1987, p. 56).

Foi nesse constante movimento que Picasso, juntamente com Braque, desenvolveu obras com colagens de diferentes materiais (papel, jornal, objetos do cotidiano), servindo, posteriormente, de inspiração para os movimentos dadaísta e futurista²⁷. O artista combinou em suas colagens cordas, madeiras, além de papéis. “En la primavera de 1912, Picasso realizó el que se considera el primer *collage* artístico, titulado *Naturaleza muerta con silla de rejilla*”²⁸ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 50).

Lembremos que esses experimentos são consequências de trabalhos e artistas anteriores que, aos poucos, romperam com a pintura tradicional, a exemplo do surgimento da fotografia, que alavancou transformações nas artes visuais. “Através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos

²⁷ Não se pode dissociar a opção por esses materiais do cotidiano com as transformações diárias ocorridas com a Revolução Industrial e suas inovações técnicas e científicas, que traziam uma gama de novas possibilidades e causavam deslumbramento e espanto. Segundo Angela Marques da Costa e Lília Schwarcz (2002), a avultada industrialização, somada a um período de crescimento econômico – pelo menos para as grandes potências mundiais – trouxe um otimismo no progresso tecnológico, “o triunfo de uma certa modernidade que não podia esperar” (2002, p. 9). Essas certezas só seriam abaladas com os horrores advindos da Primeira Guerra Mundial.

²⁸ Natureza morta com cadeira de palha (Tradução nossa).

tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens, bilhetes de metrô, os pintores cubistas introduzem a palavra em suas colagens” (VENEROSO, 2006, p. 148). A transformação da realidade na pintura não para aí. Materiais considerados lixo, muitas vezes são integrados nas composições, como “estopa, prego, cartões de visita, areia, envelopes” (VENEROSO, 2006, p. 149).

Nesse sentido, vemos um artista que migrava não somente de movimentos e técnicas visuais, como de linguagens artísticas também. Picasso é convidado por Jean Cocteau, em 1915, para a criação dos cenários e figurinos do espetáculo de Balé Russo *Parade*, de Serguei Diaghilev: “Jean Cocteau no dudó en proponer los nombres de Erik Satie y Pablo Picasso para componer, respectivamente, la música, y el vestuario, los decorados y el telón de *Parade*”²⁹ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023). É lá que conhece Olga Koklova, sua primeira esposa (UZZANI PRINCI, 2011). No teatro, ainda, escreveu três dramaturgias entre os anos 1940 e 1950: *O desejo pego pelo rabo* (1941), *As quatro meninas* (1947) e *O enterro do Conde de Orgaz* (1950).

Além do cubismo, Picasso se aproximou, em 1925, do surrealismo, porém, sem ser convencido das características deste movimento. O surrealismo desenvolveu-se em Paris a partir das publicações de André Breton em 1924 do *Manifesto Surrealista* e em 1928 do *Surrealismo e pintura*. As características principais deste movimento, que vemos em algumas obras de Picasso (como *Banhista sentada* e *Crucificação*, ambas de 1930), são: o mundo não objetivo, o universo onírico, os impulsos e a irracionalidade. Alguns artistas desse movimento foram Joan Miró, Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí (GOWING, 2008).

Outrossim, vemos o interesse dos artistas deste período se voltar para a elaboração de obras que recriassem a realidade, levando o artista “a dedicar-se às suas experimentações” (GOMBRICH, 2018, p. 457). De caráter menos racional, os surrealistas propunham “criar algo mais real que a própria realidade” (GOMBRICH, 2018, p. 457). Para isso, se apropriavam de imagens retiradas do mundo dos sonhos, retratavam figuras e cenários ambíguos e absurdos, com seres inexistentes e situações confusas. “Concordam com Klee: o artista não podia planjear sua obra,

²⁹ “Jean Cocteau não hesitou em propor os nomes de Erik Satie e Pablo Picasso para compor, respectivamente, a música e os figurinos, os cenários e a cortina de fundo de *Parade*”. (Tradução nossa).

apenas permitir que se desenvolvesse por conta própria” (GOMBRICH, 2018, p. 458).

O artista ainda transitou por outras fases e temas, como: a fase política, com *Sonho e mentira de Franco* (1937), *Guernica* (1937) e *Massacre na Coreia* (1951); o registro de suas esposas e amantes, como *Retrato de Marie-Thérèse Walter* e *Retrato de Dora Maar*, ambos de 1937; o erotismo, com a obra *Dora e o Minotauro* (1936) e *O beijo* (1967); o touro, com a pintura *Natureza morta com crânio de touro, frutas e jarro* (1939) e a série de desenhos *Touro* (1945). Picasso ainda produziu diversos poemas, como a série *Poèmes et lithographies* (1949), cerca de 2.200 gravuras (ZULIETTI, 2011) e 150 esculturas³⁰.

³⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1505>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2023.

4.1 FASES, MOVIMENTOS, TÉCNICAS E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS

Neste subcapítulo, resgataremos, a partir dos estudos de Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Júnior (1996), David Spence (1998), Richard Mühlberger (2002), Gilles Plazy (2007), Giovanna Uzzani & Eliana Princi (2011), Gertrude Stein (2016) e Carlos Giordano & Nicolás Palmisano (2020), as fases, movimentos, temas e técnicas artísticas de Picasso, como o realismo; as fases azul e rosa; a influência da arte africana; o cubismo; as colagens e criações a partir de materiais cotidianos (*collage*, *papier-collé*, *assemblage*, *tableaux-reliefs*)³¹; as construções cenográficas para o teatro e o balé; o surrealismo; a fase politizada; a influência da arte simbolista em sua pintura e sua literatura; as releituras de obras; as retomadas da temática bélica; as gravuras, os desenhos e as esculturas.

Apresentaremos, em cada movimento e fase, as principais obras produzidas. Ademais, relacionaremos essa multiplicidade artística com a obra central da pesquisa, *Guernica*. Mais do que catalogarmos e descrevermos a extensa biografia de Picasso – pesquisa realizada e aprofundada por diversos teóricos –, nosso objetivo é entender como esses diversos processos criativos de Picasso afetam e desembocam em *Guernica*, bem como servem de modelo para as releituras do mural de 1937.

Picasso criou um extenso acervo artístico, passando pelo desenho, gravura, pintura, escultura, cerâmica, colagem, cenografia, figurino e poesia, além de realizar experiências dentro do classicismo, expressionismo, cubismo e surrealismo. Tentaremos datar as passagens por esses diversos momentos, porém, conscientes de que muitas dessas transições de fases não se deram de modo tão delimitado no tempo, ocorrendo, por vezes, retomadas de movimentos artísticos e mesclas de técnicas. O artista produziu, aproximadamente, 20.000 obras em sua vida (GIORDANO; PALMISANO, 2020). Devido a esse amplo e heterogêneo trabalho de Picasso, devemos considerar essa divisão como uma “periodização’ provisória” (UCHÔA, 1996, p. 28).

O artista nasceu em Málaga, em 25 de outubro de 1881. Em 1892, com 11 anos, Picasso iniciou seus estudos artísticos, influenciado pelo pai pintor, curador de museu, restaurador e professor da Escola de Belas Artes de Málaga, José Ruiz Blasco. Essa influência “es decisiva en el inicio de la vocación artística del pequeño

³¹ “Colagem, papel colado, montagem, pinturas em relevo” (Tradução nossa).

Pablo, quien desde muy niño muestra una clara predilección por el dibujo”³². (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023). Em 1895, Picasso e a família se mudaram para Barcelona, cidade em que deu início aos estudos de pintura e desenho na mesma escola de artes – Escuela de Bellas Artes de la Lonja – em que seu pai ministraria aulas (GIORDANO; PALMISANO, 2020). Nesse mesmo ano, Picasso perdeu uma de suas irmãs, Maria Concepción. Ainda em 1895, o artista visitou pela primeira vez o Museu do Prado, em Madri, entrando em contato com as obras de El Greco e Velázquez, importantes referências para suas próprias, posteriormente (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

Sua primeira tela a receber elogios e olhares do meio artístico foi *Primeira Comunhão*, de 1896, apresentada em uma exposição de Belas Artes em Barcelona. Mas foi com *Ciência e Caridade*, de 1897, que o pintor demonstrou seu potencial artístico, de rigor acadêmico e realista – mesmo com seus dezesseis anos de idade – garantindo sua primeira menção honrosa em uma exposição de Madri. Entre os anos de 1897 e 1898, Picasso participou ainda de um curso acadêmico na Real Academia de Belas Artes de São Fernando de Madri (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

Ciência e Caridade retrata uma jovem enferma em seu leito, acompanhada de um médico e uma religiosa com um bebê em seu colo. Há uma aproximação da temática morte e doença nesta tela com um evento da vida de Picasso: uma de suas irmãs, María de la Concepción Ruiz Picasso (conhecida por Conchita), falecera de difteria em 1895, aos sete anos de idade. Embora não haja a confirmação de que *Ciência e Caridade* seja um retrato biográfico de Picasso, observamos que o tema da morte se apresenta em algumas obras do artista e que será um dos conteúdos presentes em *Guernica*.

Em Barcelona, no ano de 1899, Picasso passou a frequentar uma taberna boêmia, *Els Quatre Gats*, lugar onde conheceu e formou um grupo artístico com o escritor Jaume Sabartés e o pintor Carles Casagemas. Entre junho de 1898 e janeiro de 1899, Picasso passou um tempo em Horta de San Joan, a convite do amigo Manuel

³² “É decisivo no início da vocação artística do pequeno Pablo, que desde muito jovem mostra uma clara predileção pelo desenho.” (Tradução nossa).

Pallarès. Neste ambiente rural, realizou alguns desenhos e pinturas dos habitantes e paisagens da região da Catalunha (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

Em 1900, acompanhado de Carles Casagemas, viajou para Paris para se inteirar das novidades artísticas. Picasso se encantou pela cidade parisiense e por sua arte e vida boêmia. Desse contato, produziu as pinturas *Le Moulin de la Galette* e *En el camerino*, ambas de 1900. Preocupado com a saúde do amigo Casagemas, que estava apaixonado por uma modelo, Germaine Gargallo, resolveram voltar para Barcelona. Em 1901, Casagemas cometeu suicídio, marcando assim o início da fase azul de Picasso: “En otoño de 1901, durante su segunda estancia en París, Picasso se sumergió en una etapa de marcada introspección”³³ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

Ainda em 1901, Picasso (com 19 anos) regressou à Paris para expor na galeria do conhecido produtor e *marchand*, Ambroise Vollard; neste mesmo ano tem início o período azul, produzindo obras com temáticas como a pobreza, a solidão, a morte, a enfermidade, a infância e o universo circense (que também aparecerá na fase seguinte):

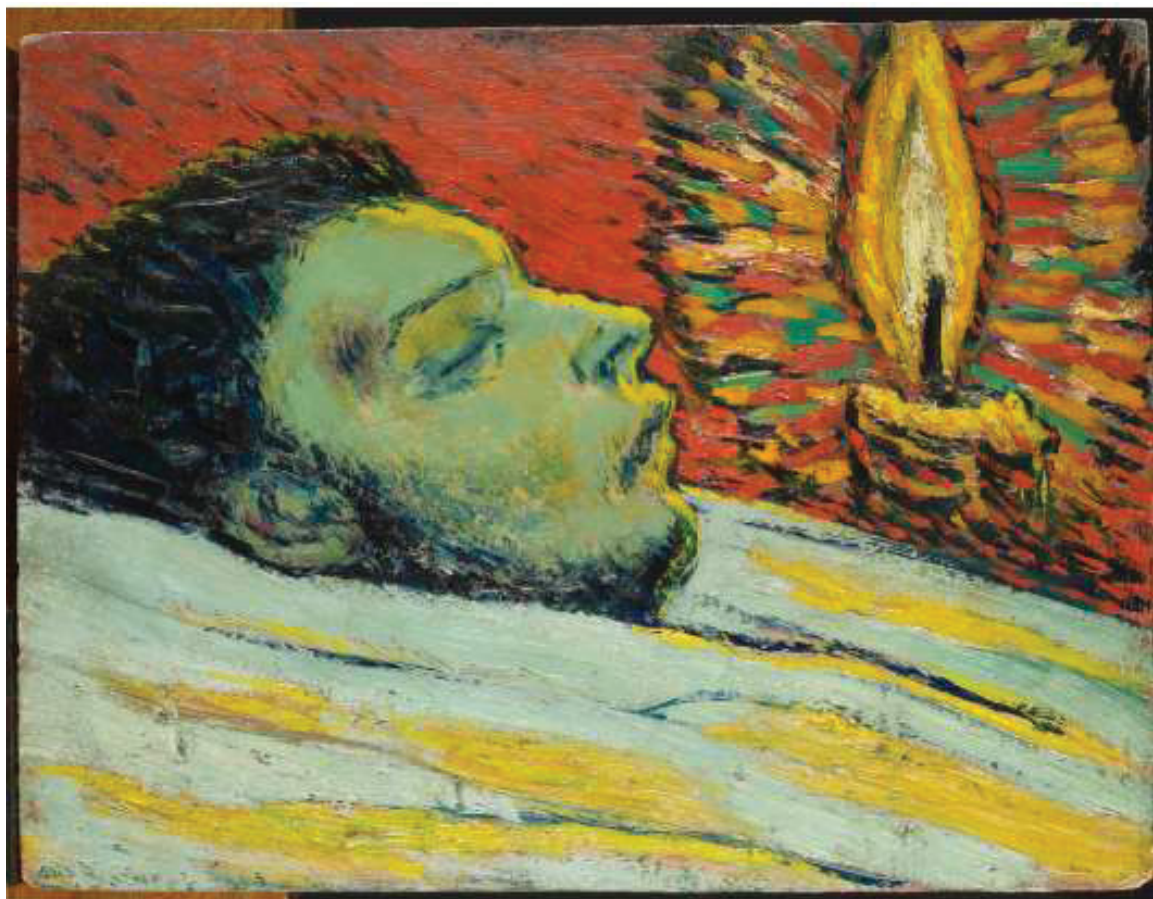
Atormentado por el recuerdo del trágico suicidio de su amigo Carles Casagemas, el artista malagueño desarrolló un nuevo estilo pictórico de marcado carácter melancólico que reflejaba fielmente su estado mental. El pintor hizo del color azul su principal seña de identidad, al mismo tiempo que fijó su mirada en los personajes excluidos por la sociedad. Dotadas de una profunda carga simbólica, las obras realizadas durante esa etapa quedaron impregnadas de sentimientos amargos como la desesperación y el desarraigo, que Picasso conocía bien debido a la precaria situación económica en la que se encontraba por aquel entonces. Cuando sus circunstancias vitales cambiaron, el pintor se fue desprendiendo de todo ese pesimismo para virar hacia un estilo más amable, dominado por los tonos rosas y las imágenes positivas³⁴ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 27).

³³ “No outono de 1901, durante sua segunda estadia em Paris, Picasso mergulhou em uma etapa de acentuada introspecção.” (Tradução nossa).

³⁴ “Atormentado pela lembrança do trágico suicídio de seu amigo Carles Casagemas, o artista malagueño desenvolveu um novo estilo pictórico de caráter marcadamente melancólico que refletia fielmente seu estado de espírito. O pintor fez da cor azul seu principal signo de identidade, ao mesmo tempo em que fixava seu olhar nos personagens excluídos da sociedade. Dotadas de profunda carga simbólica, as obras produzidas nesse período estavam impregnadas de sentimentos amargos como o desespero e o desenraizamento, que Picasso conhecia bem devido à precária situação econômica em que se encontrava na época. Quando as circunstâncias de sua vida mudaram, o pintor gradualmente se livrou de todo aquele pessimismo para se voltar para um estilo mais gentil, dominado por tons de rosa e imagens positivas.” (Tradução nossa).

Novamente, a temática da morte se apresenta em sua obra, como vemos em *La muerte de Casagemas*, pintura de 1901:

FIGURA 5- PINTURA. *LA MUERTE DE CASAGEMAS*. PABLO PICASSO.



Fonte: Musée Picasso Paris (1901).

O azul retrata a angústia de Picasso trazida pelo luto do amigo, pelo momento de início de sua carreira e pela percepção do sofrimento humano durante seu isolamento em terra francesa. Foi em sua fase azul que o artista iniciou um breve relacionamento com Germaine, a amada por quem Casagemas cessou a vida. Picasso realizou uma série de pinturas retratando o enterro de seu amigo. Nesse período, o artista fez duas releituras da obra *El entierro del conde Orgaz*, de Greco: uma pintura *Evocación (El entierro de Casagemas)* (1901); e uma peça de teatro.

Picasso iniciou-se na escultura durante este período. Uma das obras mais conhecidas é *El hombre del cordero* (1943), que aparece no filme de Alain Resnais, e que foi criada durante a ocupação nazista, representando liberdade e paz. Ainda, deste período, observamos obras que nos permitem uma aproximação com o

movimento expressionista por retratar figuras e cenários sombrios, escuros e, por vezes, distorcidos. São alguns exemplos destas criações: *Cabeza de mujer gritando* (1903), *Viejo guitarrista* (1903), *La Celestina* (1904), *El loco* (1905) e *Bufón y acróbatas* (1905) (BALDASSARI, 2008).

Entre idas e vindas, Picasso se instalou definitivamente em Paris em 1904. Nesse período, conheceu André Salmon, Guillaume Apollinaire e Max Jacob. Durante essa fase mais esperançosa, diminuiu o tom azul de suas telas e passou a usar mais tonalidades rosas. “Picasso comenzó a introducir en sus composiciones a personajes del mundo circense, como los arlequines y los acróbatas, que el artista conocía bien gracias a sus frecuentes visitas al circo Médrano, situado a pocas calles de su estudio³⁵” (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 37). E foi neste período de maior leveza que Picasso conheceu um de seus primeiros (e muitos) amores, a jovem Fernande Olivier.

Suas pinturas, então, começaram a chamar a atenção de colecionadores como Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde e os irmãos Leo e Gertrude Stein. Esclarecemos que o ano de início, bem como a transição, das fases azul e rosa são questionáveis, já que teóricos divergem com relação à elas. Em geral, considera-se o início da fase azul em 1901, e seu término no ano de 1904. Já a fase rosa pode ser compreendida entre 1904 e 1906.

Por sua vez o cubismo pode ser tratado como “[...] un estilo que permitía captar varios puntos de vista de forma simultânea”³⁶ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 41). Esse movimento, de influência da arte africana, propunha uma assimetria e geometrização das formas e influenciaria outros movimentos de vanguarda como futurismo e construtivismo. André Derain e Henri Matisse são dois artistas que já demonstravam interesse pela arte africana e que teriam influenciado Picasso na criação cubista: “[...] Derain certamente desempenha um papel importante na descoberta da arte negra pelo pintor que busca devolver à arte uma força primitiva...” (PLAZY, 2010, p. 71). Porém, já com Paul Cézanne via-se a geometrização despontar nas primeiras pinturas. Picasso afirmou que Cézanne foi seu único mestre. O quadro

³⁵ “Picasso passou a introduzir em suas composições personagens do mundo circense, como arlequins e acrobatas, que o artista conhecia bem graças às frequentes idas ao circo Médrano, localizado a poucas ruas de seu ateliê”. (Tradução nossa).

³⁶ “Um estilo que permitia capturar vários pontos de vista simultaneamente”. (Tradução nossa).

Banhistas de Cézanne foi uma das inspirações para sua obra *As senhoritas de Avignon* (MÜHLBERGER, 2002).

As senhoritas de Avignon é “ambientado en un burdel, el cuadro – que incorporaba conceptos propios del arte africano y oceánico y del trabajo de Paul Cézanne – fue precedido de centenares de dibujos preliminares”³⁷ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 44). Picasso modifica a pintura tradicional ao deformar as imagens femininas e ao abandonar a técnica realista de utilização de sombreamento, perspectiva, tridimensionalidade, volume e cores naturais. A obra precursora do cubismo apresenta dinamicidade das formas e cores contrastantes (PLAZY, 2010). Nesse momento cubista, Picasso contou com o apoio do financiador Daniel-Henry Kahnweiler, que seria responsável por manter diversos outros artistas do movimento. Algumas dessas obras cubistas são: *Desnudo de pie de perfil* (1908), *Tres figuras debajo de un árbol* (1907-1908) e *Cabeza de hombre* (1908) (BALDASSARI, 2008). Destacamos dessa fase a criação *Cabeza de hombre*³⁸ (1910-1911), feita com carvão e lápis preto sobre papel, pela semelhança de cores e traços que encontraremos, posteriormente, em *Guernica*.

O cubismo acabou se modificando e evoluindo para o *cubismo analítico* e *cubismo sintético*. O primeiro propõe a geometrização da realidade e possui objetos reconhecíveis. Já o segundo, apresenta a técnica da *collage*. E é o cubismo “el estilo con el que el autor malagueño se consolidó como el principal referente de su generación, iniciando una nueva era en la historia de las artes plásticas”³⁹ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 8).

O termo *cubismo* ganhou popularidade ao ser registrado pelo crítico Charles Morice em 1909 em uma resenha do Salão dos Independentes, em Paris (PLAZY, 2010). Os temas iniciais do cubismo eram paisagens, passando pelas naturezas-mortas e chegando nos retratos. Um desses extensos trabalhos e estudos de retratos cubistas é sobre Gertrude Stein, amiga e financiadora de Picasso, que posou cerca de oitenta vezes para o artista (STEIN, 2016).

³⁷ “Ambientada em um bordel, a pintura – incorporando conceitos da arte africana e oceânica e a obra de Paul Cézanne – foi precedida por centenas de desenhos preliminares”. (Tradução nossa).

³⁸ Disponível em: <<https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000001478>>. Acesso em 27 de maio de 2023.

³⁹ “O estilo com o qual o autor malagueño se consolidou como a principal referência da sua geração, iniciando uma nova era na história das artes plásticas”. (Tradução nossa).

Já a técnica da *collage* (colagem) apareceu em 1912, com a obra *Natureza Morta com Cadeira de palha*. O conceito de representação aqui é revisto, pois há uma reprodução de uma cadeira, a partir de uma tela encerada que imita o assento, sobre a tela. “Ela também pode ser citada, mencionada, aludida (como ocorria nas pinturas cubistas que exibem números e letras). Pode ser mimetizada de uma maneira ilusionista (Braque já usara seu prego, perfeitamente pintado, cravado na pintura)” (UZZANI; PRINCI, 2011, p. 92).

Esse novo modo artístico foi usado, posteriormente, pelo futurismo e pelo dadaísmo. Nessa técnica, Picasso experimentou o uso de materiais cotidianos em telas e esculturas, como jornais, cordas, barbantes, pedaços de mobiliário, entre outros. A nova combinação, também chamada de *objets trouvés*⁴⁰ (UCHÔA, 1996), se afastava da representação clássica nas obras e dava mais textura e volume para a pintura, se utilizando de objetos já existentes. A ideia inicial teria partido de Braque, que se interessou pela inserção de papel de parede na tela. Nasceria, então, o *papier-collé*⁴¹, no qual diferentes tipos de papéis seriam acrescentados nas pinturas (UZZANI; PRINCI, 2011).

Picasso é considerado um dos principais representantes da técnica da colagem, assim como Braque é um dos artistas iniciadores do *papier-collé*. Essa combinação de materiais diversos na tela também é conhecida como *quadros-relevos*, ou seja, “obras tridimensionais, nas quais o artista experimenta infinitas variações de composições formais” (UZZANI; PRINCI, 2011, p. 110). São obras dessa fase: *Violín* (1912), *Guitarra* (1913), *Vaso, botella de vino, paquete de cigarillos, periódico* (1914), *Vaso, as de trébol y paquete de cigarillos* (1914), *Cabeza* (1913), *Paisaje de Céret* (1913), *Botella de Bass* (1914), *Guitarra y botella de Bass* (1913) (BALDASSARI, 2008).

Em 1915, morreu Marcelle Humbert (ou Eva Gouel), uma de suas amantes que inspirou obras como *Nu, eu amo Eva* (1912), *Violino Jolie Eva* (1912) e *Mulher com guitarra* (1913).⁴² A fase posterior, a partir de 1917, seria a de retomada do classicismo. Foi nessa época que Picasso participou de *Parade*, seu primeiro trabalho

⁴⁰ “Objetos encontrados” (Tradução nossa).

⁴¹ “Papel colado”. (Tradução nossa).

⁴² Disponível em: <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-2813.php>. Acesso: 12 de fevereiro de 2023.

como criador dos cenários e figurinos em um espetáculo de balé. A apresentação contava com coreografia de Leonide Massine, música de Erik Satie e roteiro de Jean Cocteau. Durante essa temporada com o balé russo de Serguei Diaghilev, no Théâtre du Châtelet, em Paris, Picasso conheceu e se apaixonou pela bailarina Olga Khokhlova, com quem se mudaria para Paris no ano seguinte, em 1918. Em 1921, o casal teve o primeiro filho, de nome Paulo (GIORDANO; PALMISANO, 2020).

Seus trabalhos em colaboração nos espetáculos de dança se encerrariam em 1924, com o balé *Mercur* (GIORDANO; PALMISANO, 2020). Entre os anos seguintes, de 1925 a 1936, sofreu influências do surrealismo, porém, preferia não ser denominado como surrealista, pois considerava seu trabalho mais plural e aberto. Em 1925, participou da primeira exposição surrealista em Paris, organizada por André Breton. São obras dessa fase: *La danza* e *El beso*, ambas de 1925. Nesse período, Picasso se dedicou a uma série de pinturas com cenários litorâneos e figuras de banhistas, como vemos em: *Bañistas jugando al balón* (1928), *Bañistas en la playa* (1928), *Bañista* (1928), *Jugando al balón en la playa* (1928), *Bañista junto a una caseta* (1928), *Gran bañista* (1929), *Bañista con balón* (1929), *Figuras a orillas del mar* (1931) (BALDASSARI, 2008). Embora Picasso tenha se aproximado do surrealismo, a partir de 1923, e até mesmo publicado alguns trabalhos e participado de exposições, não se interessou pela pesquisa proposta pelo grupo.

Em 1927, iniciou um romance com Marie-Thérèse Walter, uma jovem vinte e oito anos mais nova. “Sua arte, nesse momento de felicidade amorosa, de exaltação dos sentidos, faz-se mais harmoniosa e mais sensual. Pelo menos quando é inspirado por sua voluptuosa amante de formas cheias” (PLAZY, 2010, p. 115). Desse momento um de seus quadros que reflete a questão sentimental é *La crucifixión*, 1930. Entre os anos de 1930 e 1937, antecedendo *Guernica*, Picasso criou uma série de composições com a temática de seu romance com Marie-Thérèse, apresentando temas que seriam retomados no futuro, como o minotauro e a relação desse animal com seus conflitos afetivos.

Em *La crucifixión*, o touro aparece retratado como um sedutor e, ao mesmo tempo, como uma espécie de agressor feminino. Vemos, além disso, figuras semi-humanas caídas e expressando sofrimento. Uma das características expressivas aqui, que será retomada em *Guernica*, é a representação da boca aberta com dentes afiados, tais como lanças ou pregos. Já o cavalo, esse aparece ao fundo, em pé, transportando um combatente de lança. As cores se diferenciam de *Guernica*, pois

são carregadas de vermelho, laranja, vermelho, verde e azul, assim como as formas de representação se aproximam mais daquelas surrealistas do que das formas cubistas. Porém, a organização da tela (quantidade e disposição das figuras) nos recorda *Guernica*:

FIGURA 6- PINTURA. LA CRUCIFIXIÓN. PABLO PICASSO.



Fonte: Musée Picasso Paris (1930).

Em 1933, saiu o primeiro número da revista *Minotaure*, ligada ao surrealismo. Nessa fase surrealista, esse ser mitológico aparece em vários trabalhos: “el Minotauro constituía un *alter ego* del pintor⁴³” (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 79). Alguns exemplos de obras dessa época são: *Corrida: la muerte del torero* (1933), *Corrida: la muerte de la mujer torero* (1933), *Minotauro violando a una mujer* (1933), *Combate entre el toro y el caballo* (1933-1934), *Corrida de toros* (1934), *El asesinato* (1934), *Minotauro y caballo* (1935), *Minotauro y yegua muerta delante de una cueva y*

⁴³ “O Minotauro constituía o *alter ego* do pintor”. (Tradução nossa).

muchacha con velo (1936), *Minotauro herido, caballo y personajes* (1936) (BALDASSARI, 2008).

“Com su marcado expressionismo, estas figuras constituyen un precedente del *Guernica*, la obra con la que Picasso denunciaría el sinsentido de la guerra⁴⁴” (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 79). Sua relação com os touros e touradas iniciou cedo em sua vida: “José, apaixonado por touradas, leva o filho à nova *Plaza de Toros*, inaugurada em 1876. Pablo tem dez anos e admira um matador de cabelos brancos” (PLAZY, 2010, p. 12). Salientamos dessas produções a obra *La Minotauromaquia* (1935). Nela se apresentam três elementos presentes em *Guernica*: o touro, o cavalo e a toureira feridos, a pomba e a menina com a luz iluminando a cena.

FIGURA 7- PINTURA. *LA MINOTAUROMAQUIA*. PABLO PICASSO.



Fonte: Musée Picasso Paris (1935).

Em 1934, Picasso voltaria a seu país de origem pela última vez, pois, durante

⁴⁴ “Com o seu marcado expressionismo, estas figuras constituem um precedente para *Guernica*, o trabalho com o qual Picasso denunciou a insensatez da guerra”. (Tradução nossa).

a ditadura franquista, o artista, por se opor ao governo espanhol, encontraria dificuldades no regresso. Esse foi um período de muitos acontecimentos marcantes na vida do pintor: em 1935 se divorciou da bailarina Olga; porém, no mesmo ano, nasceu sua filha Maya, fruto do relacionamento com Marie-Thérèse. E nesse momento o artista deu início à uma fase completamente diferente em sua carreira, começando a escrever e focar-se na poesia. Da literatura, Picasso conheceu e foi influenciado por Max Jacob, Guillaume Apollinaire e André Salmon.

Durante o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), sugestionado pelo movimento expressionista e pelos conflitos bélicos, iniciou sua fase mais politizada. As novidades se estenderiam para o campo da vida afetiva também, pois, nesse momento, conheceu a fotógrafa Dora Maar, importante figura no registro da criação de *Guernica*. Da fase politizada, temos como exemplos as obras: *Sonho e mentira de Franco* (1937); *Pesca Noturna em Antibes* (1939); *O ossário* (1945); *Monumento aos Espanhóis Mortos pela França* (1946); *Massacre na Coreia* (1951); *A Guerra e a Paz* (1952) (UCHÔA, 1996).

No início de 1937, Picasso recebeu o convite para pintar um mural que ficaria exposto na Exposição Internacional de Paris. O governo republicano queria aproveitar o evento para solicitar apoio internacional:

Las autoridades españolas eran conscientes de que el respaldo de Picasso – que desde el inicio de la contienda había manifestado su compromiso con la República – podía tener un gran valor propagandístico, así que le concedieron al pintor total libertad⁴⁵ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 87).

Além disso, *Guernica* se torna “una obra de vocación universal, que evitaba las referencias directas a la masacre de Guernica para denunciar la brutalidad asociada a cualquier conflicto bélico⁴⁶” (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 87). O sentimento de tristeza do artista desterrado na impossibilidade de retorno à sua terra natal, bem como a angústia do prenúncio de uma guerra que se arranjava após o bombardeio de 1937, fez com que Picasso pintasse obras como *Gato atrapando un pájaro* (1939), na qual retrata a violência da guerra, especialmente daquela gerada

⁴⁵ “As autoridades espanholas sabiam que o apoio de Picasso – que havia manifestado o seu compromisso com a República desde o início da guerra – poderia ter um grande valor propagandístico, pelo que concederam ao pintor total liberdade”. (Tradução nossa).

⁴⁶ “Uma obra com vocação universal, que evitou referências diretas ao massacre de Guernica para denunciar a brutalidade associada a qualquer conflito bélico”. (Tradução nossa).

pelo franquismo. Por isso, *Guernica* “nasceu pela aliança das pesquisas cubistas, surrealistas, e em parte também neoclassicistas, como forma politizada por dentro, congregando a máxima dramaticidade em favor da causa antiguerra [...]” (UCHÔA, 1996, p. 16).

O primeiro esboço na tela foi realizado em 11 de maio e a tela foi concluída em 4 de junho de 1937. Suas obras, por conta desses temas, formatos e técnicas, foram consideradas pelo nazismo e pelo franquismo como arte degenerada. Somado a esse desagrado trazido por sua forma de trabalho, veio a sua filiação ao Partido Comunista em 1949.

Ainda na década de 1940, Picasso se arriscaria na escrita dramaturgica. Uma de suas peças teatrais é *O desejo pego pelo rabo*, “una farsa teatral surrealista escrita por el pintor três años antes que incluía numerosas referencias a las estrecheces sufridas durante la ocupación alemana”⁴⁷ (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 99). No ano de 1943, Picasso rompe com Dora Maar e começa um romance com Françoise Gilot, 40 anos mais jovem. Desse relacionamento, aparecerá em sua obra “una serie de 29 variaciones que asocian la paloma, símbolo de la paz, a un rostro femenino, el de Françoise Gilot”⁴⁸ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

Em 1947, nasceu Claude, o primeiro filho de Picasso com Françoise Gilot. Dois anos depois nasceria Paloma, a segunda filha do casal. Entre 1947 e 1963, o artista trabalharia com a cerâmica: “su capacidad creadora, conjugada con sus dotes de artesano, le llevó a realizar una serie de experimentaciones que desbarataron todos los procesos y técnicas de este arte milenario”⁴⁹ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023). Já na década de 1950, observa-se um desgaste dos temas politizados, especialmente depois de *Massacre na Coreia* e do distanciamento do pintor com o comunismo (UCHÔA, 1996).

Seu último romance seria com Jacqueline Roque, jovem que também inspirou obras como *Jacqueline con las manos cruzadas*, de 1954, e com quem Picasso ficaria

⁴⁷ “Uma farsa teatral surrealista escrita pelo pintor três anos antes que incluía inúmeras referências às adversidades sofridas durante a ocupação alemã”. (Tradução nossa).

⁴⁸ “Uma série de 29 variações que associam a pomba, símbolo da paz, a um rosto feminino, o de Françoise Gilot”. (Tradução nossa).

⁴⁹ “A sua capacidade criativa, aliada às suas aptidões como artesão, levaram-no a realizar uma série de experiências que romperam com todos os processos e técnicas desta arte milenar”. (Tradução nossa).

até o fim de sua vida, em 1973. Quando Picasso completou 90 anos, se tornou o primeiro artista vivo a expor no Louvre. Seu primeiro museu é o Museo Picasso de Barcelona: “impulsado por Jaume Sabartés, secretario del artista, el primer museo dedicado a Picasso abrió en 1963⁵⁰” (GIORDANO; PALMISANO, 2020, p. 11).

Quanto ao movimento ou escola artística na qual *Guernica* está inserida podemos, inicialmente, entendê-la como cubista, pois possui cenários, figuras e objetos recortados, sobrepostos e decompostos. “No hay duda de que el cubismo suministraba el método más idóneo para semejante proceder”⁵¹ (RAMÍREZ, 1999, p. 48). Há, contudo, um trato surrealista também, pois temos a confusão temporal e cenográfica, o caos da cena e a imagem múltipla, próprios de uma obra surrealista: “[...] *Guernica* es, ante todo, la pintura más importante del surrealismo⁵²” (RAMIREZ, 1999, p. 11).

Poderíamos olhá-la pelo viés expressionista, considerando o ambiente distorcido, onírico e mesmo sombrio que se apresenta na obra. A “desordem organizada” deste cenário confunde os espaços, cria labirintos e permite olhares diferentes, tal qual a série de obras intitulada *O grito* (1893), de Edvard Munch. Há, ainda, a presença do disforme, do exagero, da dramaticidade e da teatralidade.

Sabemos que Picasso realizou artisticamente muito mais no cubismo e no surrealismo, porém, acrescentamos o expressionismo devido à pluralidade da obra. Picasso foi capaz de captar o horror que reside no interior de uma coletividade (povo basco) e registrar isso na tela, sendo essa sua operação expressionista no mural. O termo “expressionismo” foi utilizado em 1912, primeiramente, por Herwath Walden, proprietário de uma revista de arte alemã⁵³. O movimento expressionista “era uma forma de arte representativa que incluía certos elementos essenciais: distorção linear, reavaliação do conceito de beleza artística, simplificação radical de detalhes e cores intensas” (FARTHING, 2011, p. 378).

Quanto às cores, temos a predominância do preto, branco e cinza. Há tonalidades quase imperceptíveis de azul. As cores monocromáticas podem estar

⁵⁰ “Impulsionado por Jaume Sabartés, secretario do artista, o primeiro museu dedicado a Picasso foi inaugurado em 1963”. (Tradução nossa).

⁵¹ “Não há dúvida que o cubismo forneceu o método mais adequado para tal procedimento”. (Tradução nossa).

⁵² “[...] *Guernica* é, antes de tudo, a pintura mais importante do surrealismo”. (Tradução nossa).

⁵³ Disponível em: <https://saltosemrede.wordpress.com/2013/12/>. Acesso em: 09 de abril de 2023.

relacionadas a diferentes pontos: com a influência do cinema preto e branco dos anos 1930; com a série de fotos feitas por Dora Maar, também monocromáticas (RAMÍREZ, 1999), que registraram todo o processo de pintura de Picasso; com a luminosidade das bombas e explosões ou ainda com as cores dos jornais que noticiaram o bombardeio (NÓBREGA, 2009). Ainda, o cinza se aproxima das “casas fumegantes e dos muros chamuscados pelo fogo” (STEER, 2017, p. 291). No cavalo vemos uma textura que nos sugere os escritos de um jornal impresso, o que poderia ser referência aos meios pelos quais o artista teve conhecimento sobre o bombardeio. Lembremos que Picasso adotou na obra o princípio da técnica de colagem, além da pintura e esboços feitos em desenho:

FIGURA 8- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Reina Sofia (1937)

4.2 TEATRO PICASSEANO

Nesta seção, observaremos as três dramaturgias escritas por Picasso: *O desejo agarrado pelo rabo* (escrito em 1941), *As quatro meninas* (escrito em 1947) e *O enterro do Conde de Orgaz* (escrito em 1950). Destarte, discutiremos um trabalho realizado por Picasso em parceria com o dramaturgo Jean Cocteau e a Companhia de Balé Russo de Serguei Diaghilev⁵⁴: o Balé *Parade* (1917), para o qual o artista cria os figurinos e cenários.

Perceberemos que o modo de criação dramaturgical remete à técnica de colagem, com textos surrealistas que parecem ter sido extraídos e combinados em camadas de palavras e frases. Citamos como ilustração os personagens de *O desejo agarrado pelo rabo*: O Patorra, O Cebola, A Torta, A Prima, O Rombubo, As Duas Tótós, O Silêncio, A Angústia Gorducha, A Angústia Magriça, As Cortinas. São nomes não convencionais e que apresentam diálogos e falas absurdas e incomuns, como este d'As Cortinas, na segunda cena do primeiro ato: “Que trovoadas! Que noite! Uma decerto verdadeira noite carina, uma noite da China, uma noite pestilencial em porcelana da China. Noite de trovões no meu ventre incongruente. (*Rindo e peidando-se*)” (PICASSO, 1975, p. 26). Ou seja, de suas produções visuais, Picasso se apropria das técnicas e movimentos e os transporta para os textos. A fala citada acima nos soa absurda, até mesmo pelo fato de personagens-objetos fazerem parte da dramaturgia, como as cortinas.

Veremos ainda neste subcapítulo a contribuição de Picasso no espetáculo de Balé *Parade*, no qual também trabalhou com o modo de representação cubista e surrealista para compor o cenário e os figurinos. Tal qual sua criação pictórica, nesse balé modernista temos uma mistura de palavras, texturas, design, sons e ritmos incomuns (HARGROVE, 1998). Diversos artistas de áreas diferentes colaboraram no espetáculo e apresentaram figurinos, cenários e sons nada convencionais para um balé, como imagens de cavalos, prédios e movimentos cotidianos:

Their goals were to create a work based on ordinary, contemporary life, specially the low-brow world of popular entertainment seen in the music hall, the street fair, and the circus; to incorporate new technological inventions, such as the typewriter, the airplane, and the skyscraper; and to use techniques from the avant-garde developments in all the arts (HARGROVE,

⁵⁴ Disponível em: <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/picasso-portraits/personatge/jean-cocteau/>. Acesso em: 10 de fev. de 2023.

1998, p. 86)⁵⁵

Para o espetáculo *Parade*, da Companhia de Balé Russo, de Serguei Diaghilev, Picasso participou da criação de cenários, figurinos e objetos de cena. A peça, com texto de Jean Cocteau, estreou em maio de 1917 no *Théâtre du Châtelet*, em Paris. A dança, a música e artes visuais aqui revelavam uma criação vanguardista e, para isso, o empresário da companhia “confió en los creadores más innovadores del momento”⁵⁶ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023).

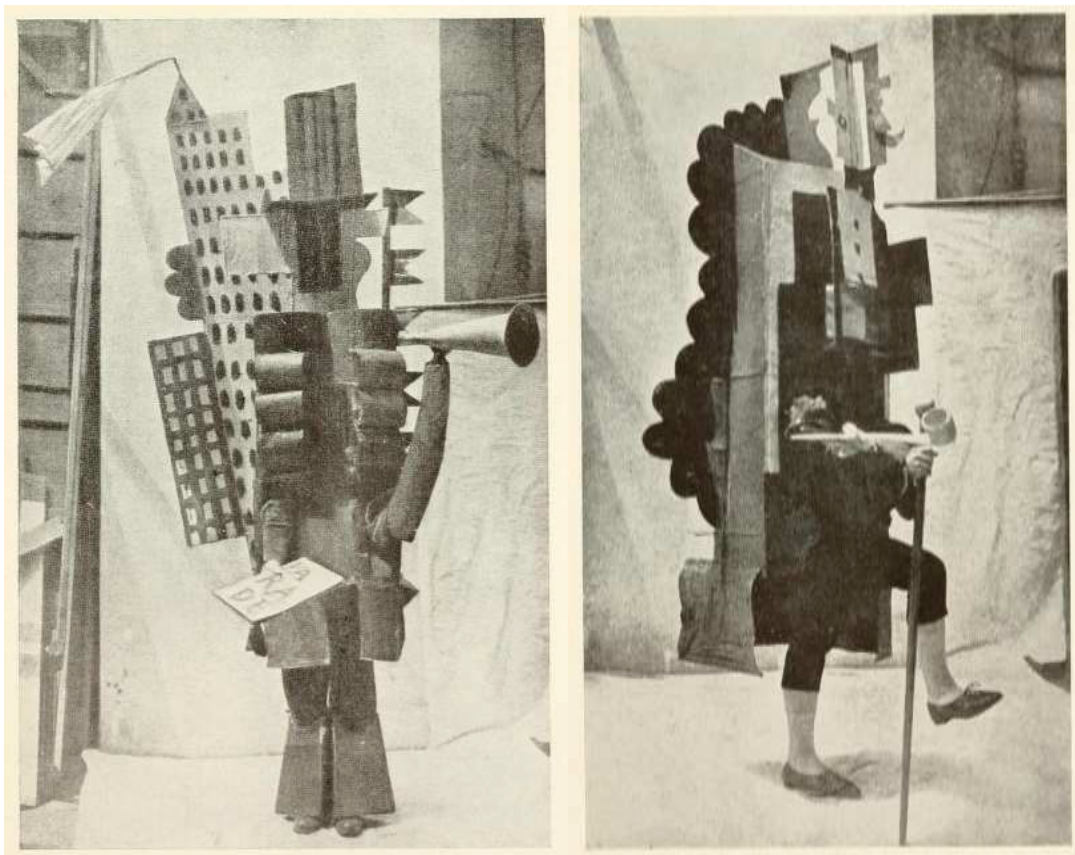
A criação, de caráter metalinguístico e em um único ato, mostra a história de quatro artistas ambulantes que tentam convencer o público a verem seu espetáculo. Picasso, mais uma vez, sobrepõe suas diversas técnicas, combinando, “por una parte, el cubismo, como ponen de manifiesto el vestuario de los mánager y los decorados, y por otra, la figuración clásica, con el telón como máximo exponente”⁵⁷ (MUSEU PICASSO DE BARCELONA, 2023). A encenação, denominada por Guillaume Apollinaire como *sur-realista*, foi incompreendida pelo público e não surtiu o efeito esperado. “Já Jean Cocteau (1889-1963), autor do libreto, afirma que o balé seria ‘realista’ “ (NETO, 2019, p. 158); Apollinaire ainda aponta que “os figurinos e cenários, desenhados por Pablo Picasso (1881-1973) seriam ‘cubistas’”. (NETO, 2019, p. 158).

Podemos compreender, desse montante de trabalhos artísticos e diversos modos de produção de Picasso, que desde cedo o artista não se fixou em técnicas, materiais, movimentos artísticos e linguagens. Picasso foi um multiartista, um criador intermediário, que transitou por diferentes lugares (geográficos e artísticos) e criou seu próprio estilo. Seu procedimento combinatório de temas e ferramentas influenciou artistas vanguardistas dadaístas, futuristas e surrealistas nas artes visuais, na literatura, no teatro, no cinema e na dança. Os figurinos de *Parade* ilustram essa criação plural de Picasso, que mescla o modo de representação cubista com o surrealista, e que revela a identidade artística picasseana:

⁵⁵ “Seus objetivos eram criar um trabalho baseado na vida cotidiana e contemporânea, especialmente no mundo popular do entretenimento popular visto na casa de shows, na feira de rua e no circo; incorporar novas invenções tecnológicas, como a máquina de escrever, o avião e o arranha-céu; e usar técnicas de desenvolvimentos de vanguarda em todas as artes” (Tradução nossa).

⁵⁶ “Confiou nos criadores mais inovadores do momento”. (Tradução nossa).

⁵⁷ “De um lado, o cubismo, evidenciado pelo vestuário dos gerentes e os cenários, e por outra, a figuração clássica, com a cortina como máximo expoente” (Tradução nossa).

FOTOGRAFIA 5. FIGURINOS DO BALÉ *PARADE*. PABLO PICASSO

Fonte: *Picasso* (1921). Autor: Maurice Raynal.

Diferentemente da dramaturgia e dos espetáculos de que Picasso participou, de fácil acesso por via impressa e digital, com publicações de artigos, livros e vídeos, a poesia picasseana está reunida em obras mais raras, como é o caso de *Écrits* (1989), editado por Marie-Laure Bernadac e Christine Piot e publicado pela Editora Gallimard, que reúne cerca de trezentos e quarenta poemas de Picasso. Outra obra que compila parte da poesia de Picasso (trinta e nove poemas) é *Textos espanhóis (1894 e 1968)*, do pesquisador Rafael Inglada, e *Trozo del piel* (1961), editado por Camilo José Cela. Já em meio digital, é possível encontrar quatorze poemas-litografias (*Poèmes et lithographies*) nas páginas do Museu do Picasso⁵⁸, em Paris; do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA)⁵⁹; e no Instituto de Arte de Chicago⁶⁰, em Illinois.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/textes-de-salles-de-picasso-poete>. Acesso em: 08 de abril de 2023.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.moma.org/search/?query=poems+picasso>. Acesso em: 08 de abril de 2023.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.artic.edu/search/artworks?q=picasso%20poetry&page=12>. Acesso em:

A primeira peça teatral de Picasso escrita em 1941, *Le Désir attrapé par la queue* (*O desejo pego pelo rabo*, *O desejo agarrado pelo rabo* ou *O desejo pela cauda*), de característica surrealista, conta com personagens-objetos, mas com ações humanizadas. Em duas traduções diferentes, temos formas completamente diversas, o que interfere no modo de leitura e de representação da peça. Na edição da *L&PM*, vemos uma escrita sem pontuação, corrida, rápida, intensificando o tom frenético e ilógico próprios de um teatro absurdo que nos recorda *A cantora careca* (1949), de Eugène Ionesco. Já na edição da *& etc*, há uma pontuação regular, aproximando-a de uma dramaturgia tradicional.

Picasso convidou alguns amigos, como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan, Brassai, Georges Braque e Albert Camus, para a leitura dramática da peça em uma das residências do casal de amigos Michel e Louise Leiris.

FOTOGRAFIA 6- PICASSO E AMIGOS



FONTE: <https://celebracionpicasso.es/en/noticia/picassos-work-desire-trapped-tail>. Paris, França (1944). Foto: Gilberte Brassai

A peça, escrita durante o confinamento da Segunda Guerra Mundial, possui seis atos e como conflito central a tentativa dos personagens de ganharem um prêmio de loteria em meio a trocas de cenários e diálogos emaranhados. O cenário sugere um ambiente fechado, com portas, quartos e janelas – porém, não fica evidente que é uma casa. Parece ser essa a única esperança em meio ao caos dos personagens. O pano de fundo da peça é o fascismo e suas privações estão presentes no texto, como vemos nessa fala d’A Prima, na qual percebemos o medo do frio durante a guerra: “Ainda agora pus carvão, mas isto não aquece. Que chatice” (PICASSO, 1975, p. 24). Ainda, sobre a iminência do frio e da fome da guerra, temos na peça:

O Pé-Grande, a Torta, a Cebola, a Angústia Gorda, a Angustia Magra, a Ponta-Redonda, os Totós e a Cortina mantêm diálogos destrambelhados ao longo de uma ação delirante, um pouco marcada pelas preocupações da época que são o frio e a dificuldade, por causa do racionamento, de se alimentar bem. Ele próprio [Picasso], mesmo tendo aquecimento central, não consegue fazê-lo funcionar. E o aquecedor de seu ateliê consome demais o pouco carvão disponível. Quanto à boa comida, é preciso contar com os expedientes do mercado negro, ou então com a cumplicidade do restaurante próximo do ateliê, muito bem chamado Le Catalan, que não dá muita bola às restrições alimentares. (PLAZY, 2010, p. 147).

Assim como a escassez de comida, a ânsia pelo fim da guerra parece ser um dos temas trazidos em meio aos confusos diálogos dos personagens, como nessa fala d’O Patorra: “[...] A minha vaquinha no jogo da pulga está a portar-se bem, mas o vinho de aloés que fiz azedou; e já não vejo o fim deste inverno sem que uma maior penúria nos acolha” (PICASSO, 1975, p. 40).

A fala dos personagens em fluxo ininterrupto e desconexo atesta a euforia vivida em meio ao conflito. A própria escrita da peça se deu de modo frenético: “este ‘divertimento’ foi escrito em Royan, França, durante quatro dias – de 14 a 17 de janeiro de 1941” (PICASSO, 1975, p. 9). Ainda, sobre o terror iminente de guerra e a produção dramaturgica:

Tudo o que o preocupava durante aqueles dias cinzentos em Royan – o inverno rude, a ocupação alemã, as privações, o isolamento, a desconfiança, os prazeres da cama e da mesa – são os motores que animam os seus personagens burlescos” (PICASSO, 1975, p. 9).

Na peça, percebemos a figura do próprio Picasso transposto, metalinguisticamente, no personagem O Patorra, que escreve um romance em meio à confusão de entradas e saídas de personagens e cenários. O tom de pessimismo

na voz deste personagem atesta o terror que envolvia Picasso e seus amigos artistas durante o confinamento da década de 1940:

Eis o seu lanche. Não há água na torneira. Não há chá. Não há açúcar. Não há chávena nem há pires. Não há colher. Não há copos. Não há pão nem há compota. Mas tenho aqui debaixo do braço uma bela surpresa: *o meu romance*, e deste grande chouriço vou cortar umas boas rodela que vou meter-lhe na cabeça, se me permite e quiser escutar-me muito atentamente durante estes vários longos anos de noite escura que temos para gastar alegremente esta manhã até o meio dia. (PICASSO, 1975, p. 58).

Muitos consideraram a peça como uma brincadeira, como um pós-reflexo de *Tetas de Tirésias* (1903), peça de Guillaume Apollinaire, ou ainda a comparavam com a escrita de François Rabelais e Alfred Jarry. A produção dramática de Picasso foi considerada uma “escrita de pintor”, com grande recorte visual e não menor repentismo do fluxo inventivo, para o caso linguístico” (PICASSO, 1975, p. 12).

A dramaturgia subsequente, *Les quatre petites filles (As quatro meninas)*, texto escrito em 1947, traz como cenários um jardim, uma horta e um poço. Os cenários sugerem espaços abertos, não mais o enclausuramento da peça anterior, revelando que nesse pós-guerra existe a possibilidade de liberdade maior que no período anterior.

Quatro meninas brincam e constroem os cenários, objetos e ações com suas palavras. O clima é de brincadeira entre elas e parece haver uma leveza maior do que na peça anterior, possivelmente pela atmosfera mais esperançosa do pós-guerra, como se percebe nessa fala inicial da peça das *As quatro Meninas*: “Vamos já entrar na dança, assim mesmo é que se dança, vamos dançar, cantar, beijar quem nos dá esperança” (PICASSO, 1975, p. 91).

O texto, assim como a peça anterior, se constrói por “imagens verbais” (PICASSO, 1975, p. 82), num amontoado de palavras, de regurgitar textual, que mais se aproxima da escrita poética (teatro poético ou drama-lírico) do que de uma dramaturgia tradicional. Também nessa obra temos a metalinguagem presente na brincadeira de representação de uma peça, evocada pela personagem Menina II: “vamos representar um drama. Em frente do poço vamos preparar a cena e disfarçar as árvores de ondas. Tu, tu aí serás o naufrágio, tu a faísca e eu a lua” (PICASSO, 1975, p. 106).

Porém, entre brincadeiras mais inocentes de criarem barcos e mares, a peça demonstra um lado mais cruel das meninas que, no segundo ato, trazem uma cabra

para a cena, matam-na e retiram seu órgão: “Menina I *arranca o coração com as mãos envoltas numa ponta do vestido e, como se agarrasse num carvão em brasa, mete-o na boca da boneca*” (PICASSO, 1975, p.121, grifo do autor). As mudanças rápidas de ações e falas, sem seguirem uma linearidade, rememoram o tom absurdo da peça. A guerra acabou, mas seu rastro de violência ainda está visível até mesmo em gestos infantis.

O clima de pós-guerra provoca confusão nos sentimentos, pois, em meio à comemoração do término do conflito, há o luto pelos mortos, como vemos na rubrica da *Cena dos Coveiros - Carnaval*:

Chega um grupo de coveiros carregando um caixão. Vêm disfarçados de sátiros, centauros e bacantes. Aparecem a dançar, ébrios, pousam o caixão em cavaletes que recobriram de palmas, abrem-no e dele tiram grandes ânforas e taças que enchem de vinho e, bebendo-o, dançam de roda à roda das ânforas pousadas de pé no caixão. (PICASSO, 1975, p. 127-128).

Há, em todos os seis atos, um jogo de sonoridade com as palavras e uma visualidade textual que nos faz questionar a presença de um conflito e de um clímax na peça. Enquanto em *O desejo pego pelo rabo* encontramos uma espera dos personagens pelo resultado da loteria, aqui há uma sucessão de ações, falas e mudanças de cenários que nos desorientam quanto a um fio condutor. O texto finaliza com a fala em uníssono das quatro personagens:

Puré de batata puré de lentilhas puré de feijão puré de favas e puré de cebola viva o creme o creme de castanhas o molho de vinagre a maçã agridoce os sonhos com recheio creme de chocolate torta de ameixas gengibre banana melão figos e pêssegos uvas damascos. (PICASSO, 1975, p. 180).

Após essa última fala, a rubrica indica que as personagens deitam no chão e adormecem, porém, mesmo em meio ao cenário do jardim, com árvores, flores e frutos, “[...] *corre sangue em todo o lado fazendo charcos, inundando a cena. Nascidas da terra, e formando um quadrado, quatro folhas grandes brancas que dentro delas fecham as quatro meninas*” (PICASSO, 1975, p. 180, grifo do autor). Mais do que nos fornecer uma narrativa lógica e linear, o artista aqui, novamente, brinca com as imagens visuais criadas pelas palavras. O autor não nos fornece um tempo cronológico na peça, tampouco nos informa de alguma relação com os conflitos desse período; porém, podemos extrair dela o misto de expectativa de um período menos turbulento com a perda de sentido e a descrença na humanidade trazidas pelo pós-

guerra.

A terceira e última dramaturgia de Picasso, *El entierro del conde de Orgaz* (*O enterro do conde de Orgaz*) (1950), leva o mesmo título da pintura de El Greco de 1586. El Greco realizou a pintura 250 anos após a morte do conde de Orgaz, figura que auxiliou na reforma da igreja de São Tomé, em Toledo, e que teria recebido o milagre de ter dois santos conduzindo seu corpo desfalecido até o túmulo. El Greco retrata, na parte superior da tela, o mundo celestial, enquanto o nível inferior da tela registra o mundo terreno. Esse pintor, assim como Velázquez e Cézanne, foram importantes referências na produção picassiana. Mas, da sua releitura dramatúrgica sobre esse quadro, não esperemos uma descrição ou narração pictórica. Novamente, Picasso trata o tema de forma ilógica e caótica.

No quesito forma, é o texto que menos nos conduz ao universo da dramaturgia: não há indicações de cenário ou figurino, como também não há divisão em cenas ou atos. Os conjuntos de textos se dividem em: primeira parte, segunda parte e terceiro bocado. Ao lado das falas, temos designados apenas números, que parecem indicar as vozes dos “personagens”:

1 Comichões e ganas de partir portas e janelas a frio e a quente e começar a dar bofetadas a leões e perdizes.

0 As altas franjas.

2 Os dois ladrões. (PICASSO, 1978, p. 22);

Novamente, temos uma dramaturgia que trabalha com jogos de palavras e frases não lineares. Ainda na primeira parte do texto, a indicação dos números-personagens (0, 1 e 2) se converte em números que se parecem mais com datas, transformando a obra numa espécie de carta-diário. A fala seguinte abre a segunda parte do texto:

9.8.58

Acaba aqui a carta e segue a assinatura e põe o dia o mês e o ano e depois o rol das testemunhas – Don Juan Don Veloz e Don Telhudo e Don Jaime e Don Gonzalo Don Felipe e toda a quadrilha. (PICASSO, 1978, p. 45).

E, mais uma vez, não vemos um conflito ou clímax, muito menos um desfecho. O que vemos são textos desconexos que revelam que o modo de produção escrita de Picasso se aproxima da sua forma de criação visual: de combinações, colagens e sobreposições.

5 POSSIBILIDADES DE LEITURAS DO QUADRO *GUERNICA*

São diversas as abordagens teóricas dedicadas ao estudo do mural *Guernica*. Trataremos por *mural* a obra de 1937, considerando suas medidas (3,49 m x 7,77 m) e sua potencialidade político-social. Os primeiros registros de pintura mural datam, aproximadamente, do Período Paleolítico, há 40.000 anos a.C. (NOBRE, 2011), e possuíam estreita relação com o divino e o mágico. As pinturas iam além da questão decorativa para tornar-se fonte de proteção, relacionadas a um poder sobrenatural (GOMBRICH, 2011).

Já no século XX, a pintura mural se renovou em temas, materiais e movimentos (expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, abstracionismo), além de serem ressignificados os objetivos do movimento muralista, ganhando destaque aqui a manifestação política e social. Alguns desses murais são: *A história do México* (1928) e *Homem, o controlador do Universo* (1934), de Diego Rivera (NOBRE, 2011).

Guernica é outro exemplo de obra mural com temática política, realizada sob encomenda, e retomada ainda hoje com propósitos similares àqueles de Picasso. A tela, que esteve em Nova Iorque entre 1939 e 1981, pode ser interpretada como um “quadro enciclopédico” (UZZANI; PRINCI, 2011, p. 112), tendo em vista a quantidade de imagens-símbolos criadas sobre o bombardeio e as diversas possibilidades de leitura sobre a guerra, o autoritarismo e a antidemocracia. Assim sendo, por ser utilizado em reinterpretações com finalidade de protesto, pode ser chamado de “quadro-manifesto” (UZZANI; PRINCI, 2011, p. 34).

“*Guernica* is the great tragic scene of our culture⁶¹” (CLARK, 2017, p. 3). A partir dessa afirmação em *Pity and terror - Picasso's Path to Guernica*, os autores entendem a obra como a voz de protesto contra a violência, a guerra e o autoritarismo deste século. Continuam: “*Guernica* is the great tragic scene of our time because it represents the horror when confronted with industrial death, a mass death that destroys not only life but also human identity⁶²” (CLARK, 2017, p. 3). Ou seja, com o mural, Picasso se coloca ao lado da humanidade. Unindo esses conceitos do mural

⁶¹ “*Guernica* é a grande cena trágica da nossa cultura” (Tradução nossa).

⁶² “*Guernica* é a grande cena trágica de nosso tempo porque representa o horror diante da morte industrial, uma morte em massa que destrói não apenas a vida, mas também a identidade humana”. (Tradução nossa).

como lugar de manifesto, de luta pela liberdade e de crítica ao autoritarismo e à violência, entendemos que *Guernica* é, em sua essência, uma obra *política*.

Sua imagem foi utilizada como símbolo de luta pela democracia e liberdade em protestos estudantis, manifestações artísticas e em passeatas contra ataques bélicos. Quatro exemplos são: 1) a manifestação dos grupos *Art Workers' Coalition* e *Guerrilla Art Action Group* em frente à tela de Picasso, exposta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no ano de 1970⁶³; 2) o protesto contra o bombardeio no Afeganistão, Gaza, Iraque, Líbia, Paquistão, Palestina, Síria, Somália e Yemen, em Brighton, Reino Unido, 2013⁶⁴; 3) a marcha estudantil em Barcelona pela independência da Catalunha, em 2017⁶⁵; 4) a performance realizada por ativistas em frente ao mural *Guernica* no Museu Reina Sofia, em Madri, no ano de 2022, devido à presença da cúpula da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) na Espanha⁶⁶.

No primeiro caso, em 1970, os ativistas se postaram em frente à tela *Guernica* dentro do museu estadunidense, com o objetivo de chamar a atenção de Picasso, solicitando a retirada desta obra do MoMa. A justificativa: os responsáveis do museu estariam financiando os conflitos entre Estados Unidos e Vietnã (MESQUITA, 2008, p. 105). Dessa forma, *Guernica*, símbolo antiguerra, não poderia permanecer em um espaço financiador da violência.

Em exemplos semelhantes, ocorridos nos protestos em Brighton e Barcelona, a imagem de *Guernica* foi remontada em estandartes e cartazes, ressignificando as figuras do quadro a favor da liberdade dos países alvos destas manifestações. No último exemplo, ocorrido em 2022, durante a guerra ainda em curso entre Rússia e Ucrânia, no museu de Madri, os ativistas performaram em frente ao quadro, deitando-se no chão, simulando a morte da arte e a morte da paz. Neste caso, o protesto durou poucos minutos, já que foi desautorizado pela direção do museu.

Desse modo, *Guernica* é a representação da contestação política e concentra,

⁶³ Disponível em: <http://janvanraay.com/photos/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

⁶⁴ Disponível em: <http://guernicaremakings.com/about/remaking-picassos-guernica-a-banner/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/picasso-guernica-exhibitions-anti-war-symbol-1202686074/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.pressenza.com/2022/06/activists-fall-inert-in-front-of-guernica-in-peace-protest/>. Acesso em: 29 de março de 2023.

mesmo após oito décadas de sua criação, a força imagética de diferentes lutas antiguerria. A imagem de *Guernica* impacta e produz reflexão política a ponto de sua reprodução ser evitada em determinados espaços e situações, como foi o caso de uma tapeçaria de *Guernica* coberta na sede das Nações Unidas no ano de 2003.

Na ocasião, o então secretário de Estado dos Estados Unidos, Colin Powell, realizaria um discurso no Conselho de Segurança da ONU, em Nova Iorque, acerca do armamento e ataque ao Iraque. A tapeçaria ao fundo, que reinterpretava *Guernica*, incomodou algumas figuras políticas da reunião, que viram como contraditória a fala sobre as invasões e os conflitos entre os dois países e as imagens de mulheres, crianças e animais sofrendo pela guerra como pano de fundo. O tapete, que estava exposto na sede desde 1985, foi coberto, então, com uma cortina azul.

Dedicaremos o primeiro subcapítulo dessa quinta parte a compreender o conceito de política e relacioná-lo com *Guernica*. Apresentaremos, também, neste capítulo algumas possíveis (e abertas) interpretações do mural, a relação entre a linguagem visual e outras artes e o quadro sinóptico de releituras de *Guernica* encontradas até o momento. Lembramos que o levantamento das obras que reinterpretem *Guernica* iniciou no ano de 2019 e foi realizado até o ano de 2022, contabilizando cento e quatro releituras.

Por conta da constante produção de reinterpretações de *Guernica*, bem como das inúmeras possibilidades de leituras do mural, a pesquisa de inserção de obras que releem a tela de Picasso não se dá por encerrada com essa pesquisa.

5.1 GUERNICA, UMA NARRATIVA POLÍTICA

Para discutirmos o conceito de política, retomemos sua origem no livro *A República*, de Platão. A tradução em português do título não corresponde diretamente ao seu significado (*politeía*), que poderia ser traduzido como “A Constituição” ou “Do Justo”. O diálogo de Platão, que coloca como personagem central o filósofo Sócrates, se concentra a responder, principalmente, o que é a justiça. Sobre o termo politeía, o tradutor comenta:

Uma coisa é certa: pela sua própria raiz (*pólis*), o termo não foge do âmbito das acepções *políticas*, isto é, ora se refere ao Estado, ora à forma de governo deste (que é o caso aqui). Ademais, *Politeia* é o título que Platão deu a este célebre diálogo, que convencionamos traduzir por *A República*, nome claramente impróprio, mas consagrado. Platão parece ter acenado para o sentido genérico do termo, qual seja, a constituição estrutural completa de um Estado ideal, abarcando todos os seus vários componentes, mas fundamentalmente a sua forma de governo, que obviamente não é uma *república* no sentido moderno que atribuímos correntemente a esta palavra de origem latina. (*Rep.*, III, 144e).

Platão, dessa forma, se utilizando da voz de Sócrates, discute os diferentes tipos de governos – timocracia, oligarquia, aristocracia, democracia e tirania – e aponta para aquele que seria ideal. Se a justiça “é virtude e sabedoria” e a injustiça “é vício e ignorância” (*Rep.*, I, 72d), é sábio optar por um tipo de governo liderado por indivíduos que tenham por objetivo governar para as pessoas boas e sábias, e não para a riqueza ou para os ricos. Pois, “[...] *uma natureza tacanha jamais produz algo grande, quer a um indivíduo, quer a um Estado*” (*Rep.*, VI, 295b, grifo do autor).

Nesse sentido, Platão enxerga na monarquia e aristocracia, governada por reis-filósofos, o tipo de governo ideal para a civilização grega. O filósofo critica a democracia e a compara com a tirania: “É, portanto, também provável que a tirania só pode resultar de democracia e de nenhuma outra forma de governo: *da máxima liberdade, suponho, a maior e mais cruel escravidão*” (*Rep.*, VIII, 401a, grifo do autor). Ou seja, nesse governo ideal, o excesso de liberdade também é prejudicial, assim como o controle e a obediência em demasia o são. Contudo, concorda que um Estado governado por um tirano é o pior de todos, pois o povo, nele, é escravizado: “Fazes um desafio acertado, pois está claro para todos que não há Estado mais infeliz do que aquele governado por um tirano, e *nenhum mais feliz do que o governado por um rei*” (*Rep.*, IX, 422e, grifo do autor).

Tendo esses princípios em vista, voltemos para a tela de Picasso e sua relação com a política. Se *politeia* se refere a um Estado ideal, que se equilibra entre a sabedoria, a liberdade limitada, a recusa da riqueza e o estudo da filosofia, cabe pensar que os governos autoritários aos quais Picasso dedicava sua crítica se afastavam do ideal pensado pelo filósofo grego. Tentemos não cair no anacronismo, apenas aproximando a ideia de política trazida pela filosofia para compreender seu sentido em *Guernica*. A tela é política, nesse sentido, por discutir, indiretamente, os governos vigentes da época que limitaram a liberdade de um povo, puniram-no por um ideal, voltaram-se para a riqueza (os espólios da guerra) e o controle total do Estado, provando, dessa forma, sua tirania.

Assim sendo, vale relembrar do interesse envolvendo os governos espanhol, alemão e italiano, durante a Guerra Civil Espanhola, no domínio de territórios, na sobreposição de suas culturas, idiomas, religião, além do interesse econômico gerado pelos conflitos. Platão afirma que os bons governantes “não se mostrarão desejosos de governar por dinheiro ou honras.” (*Rep.*, I, 66b). Sabemos que Francisco Franco ficou inicialmente conhecido por sua atuação na Guerra do Rife⁶⁷, mas, o que lhe rendeu realmente destaque foi seu desempenho durante a Guerra Civil – ou seja, havia um projeto de expandir sua fama e poder.

Compreendido o conceito em sua origem, tentemos agora expandí-lo para a época do bombardeio de Guernica. Hannah Arendt (2012), em *Origens do totalitarismo*, contextualiza três fenômenos históricos: o antissemitismo, o imperialismo e o totalitarismo. Seu estudo, que se inicia com a Idade Média e vai até o pós-Segunda Guerra Mundial, analisa questões como nacionalismo, raça, tirania, autoritarismo, xenofobia e a expansão de governos antidemocráticos e totalitários.

Hannah Arendt é uma das principais referências nos estudos sobre o período das duas grandes guerras mundiais. Nesta obra, a autora busca compreender o modo de operação de governos autoritários. Percebe, como um dos mecanismos, a utilização do terror “como instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes. O terror, como o conhecemos hoje, ataca sem provocação preliminar, e suas vítimas são inocentes até mesmo do ponto de vista do perseguidor”

⁶⁷ A Guerra do Rife, Guerra Rifeña ou Segunda Guerra Marroquina foi um conflito armado entre a Espanha e as tribos Berberes da região montanhosa do Rife, em território colonial espanhol em África, e se desenvolveu entre 1920 e 1927. O conflito fez parte de uma série de embates entre as populações locais e os espanhóis, desde o século XIX, decorrentes da política de expansão territorial colonialista do país europeu, que resultaram em milhares de mortos.

(ARENDR, 2012, p. 29). Terror esse que se manifesta por meio de crise financeira, perda de emprego, altas taxas de inflação, retaliações e punições para aqueles que discordem do governo, prisões, desabastecimento de bens básicos (como saúde e educação), além de controle da comunicação e da arte. Vejamos que, embora a obra tenha sido escrita em 1951, muitas dessas ações e movimentos se repetem em cenários atuais.

E, frequentemente, em meio às grandes crises (econômicas, ambientais, políticas) que surge a figura chamada por Arendt de “homem forte” ou “grande líder” (ARENDR, 2012, p. 159), que concentram em sua imagem a solução para todos os problemas. Ao grupo que elege e acredita nesta figura salvadora, a autora dá o nome de *ralé*. “A *ralé* é fundamentalmente um grupo no qual são representados resíduos de todas as classes. É isso que torna tão fácil confundir a *ralé* com o povo, o qual também compreende todas as camadas sociais”. (ARENDR, 2012, p. 159). É esse grupo que acaba exaltando a imagem de “seus líderes como heróis” (ARENDR, 2012, p. 166). E, em meio ao fértil território de idolatria, heroísmo e populismo, emergem indivíduos como Adolf Hitler, Benito Mussolini e Francisco Franco, para ficarmos apenas com alguns exemplos.

A autora aponta que a Primeira Guerra Mundial implicou em um alto índice de desemprego e, com ele, uma crise imigratória. Vale indicar que mesmo Picasso não regressou à Málaga após 1930, temendo novos conflitos. Exilado na França, ainda assim não se sentia completamente confortável, sentimento esse que foi registrado em suas peças teatrais do período. Esses apátridas ficavam vulneráveis, perdendo suas casas, famílias, seu idioma, seus direitos como cidadãos:

Com o surgimento das minorias na Europa oriental e meridional e com a incursão dos povos sem Estado na Europa central e ocidental, um elemento de desintegração completamente novo foi introduzido na Europa do após-guerra. A desnacionalização tornou-se uma poderosa arma da política totalitária, e a incapacidade constitucional dos Estados-nações europeus de proteger os direitos humanos dos que haviam perdido os seus direitos nacionais permitiu aos governos opressores impor a sua escala de valores até mesmo sobre os países oponentes (ARENDR, 2012, p. 372).

Esse não-lugar, ou seja, essa nova residência na qual não há um sentimento de pertencimento, pode ser relacionada com o cenário da composição de *Guernica*, onde vemos um espaço não identificável nem como interno, nem como externo. Arendt comenta sobre outra ferramenta utilizada pelos regimes e líderes totalitários

para governarem: o apoio das massas. Esse grupo, frequentemente, é formado por “pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto” (ARENDR, 2012, p. 439). A autora lembra que a ascensão de Hitler aconteceu desse modo, com o uso de propaganda e o auxílio da população de forma ampla:

“Pois a propaganda dos movimentos totalitários, que precede a instauração dos regimes totalitários e os acompanha, é invariavelmente tão franca quanto mentirosa, e os governantes totalitários em potencial geralmente iniciam suas carreiras vangloriando-se de crimes passados e planejando cuidadosamente os seus crimes futuros” (ARENDR, 2012, p. 435).

A propaganda, então, se apoia em notícias falsas e instaura o terror nas multidões, fazendo-nas acreditarem em um inimigo em comum. E, que para livrar-se dele, há apenas um líder heróico. As massas perdem a habilidade de reflexão: “a identificação com o movimento e o conformismo total parecem ter destruído a própria capacidade de sentir, mesmo que seja algo tão extremo como a tortura ou o medo da morte” (ARENDR, 2012, p. 436). No caso da Alemanha nazista, “a mais eficaz ficção da propaganda nazista foi a história de uma conspiração mundial judaica” (ARENDR, 2012, p. 489).

Nessa lógica de Arendt, depois de instaurado o medo e aplicada a propaganda, resta apenas a utilização da violência e o cerceamento da liberdade. “O domínio totalitário, porém, visa à abolição da liberdade e até mesmo à eliminação de toda espontaneidade humana e não a simples restrição, por mais tirânica que seja, da liberdade” (ARENDR, 2012, p. 543). E o sistema torna-se *totalitário* “somente no sentido negativo, isto é, o partido governante não tolera outros partidos nem oposição, nem admite a liberdade de opinião política” (ARENDR, 2012, p. 559). Ou seja, não há espaço para diálogo neste tipo de governo e muito menos possibilidade de oposição.

Para a autora, após a Primeira Guerra Mundial “uma onda antidemocrática e pró-ditatorial de movimentos totalitários e semitotalitários varreu a Europa” (ARENDR, 2012, p. 437). Esses movimentos, além de implantarem o terror por meio da propaganda, de impedirem o diálogo e a oposição, destruíam a pessoa jurídica, moral e individual do ser humano. Ou seja, até mesmo sua identidade era cerceada. Com a perda de sua singularidade, massificava-se e misturava-se em meio às multidões, de tal forma que podia ser mais facilmente controlado e esquecer de quem fora um dia. Não havia espaço para a prática da política e o direito à luta nesse lugar.

Em *A condição humana*, obra publicada em 1958, Hannah Arendt questiona a perda do sentido da política a partir da compreensão de três atividades humanas fundamentais: o labor, ou seja, a “atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano” (ARENDR, 2007, p. 15); o trabalho, que é a “atividade correspondente ao artificialismo da existência humana” (p. 15); e a ação, “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade” (ARENDR, 2007, p. 15).

Destas três atividades humanas, a autora elege a ação como central para a prática da política, já que essa só se dá no coletivo, no social. Para a autora, ao abandonarem a esfera pública, as pessoas renunciam à ação para se ocupar apenas de assuntos pessoais. “Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida política” (ARENDR, 2007, p. 15). Ou seja, o homem pode até produzir o labor de forma independente, assim como o trabalho, mas a ação só se constrói no convívio dos homens, sendo esse, inclusive, o mais político das condições humanas. O homem político só se faz no meio social.

Vejamos que Hannah Arendt discute questões diferentes nessas duas obras: em *As origens do Totalitarismo*, a discussão se volta para a perda da individualidade, por meio da massificação de regimes totalitários; em *A condição humana*, o sentido de política é discutido a partir da ideia de ação, ou seja, a prática política organizada na pluralidade. Essas duas ideias não se contradizem, pelo contrário, compreendemos com elas que o fazer político está relacionado ao pensamento individual, mas que necessita se organizar na vivência em grupo. *Guernica* é uma obra realizada por um artista, em sua individualidade, com seu estilo, técnica e forma únicas – porém, a obra se coletiviza, se torna plural ao discutir não apenas uma luta local, mas sim uma ideia maior, geral, de resistência à guerra e aos governos autoritários e totalitários.

Hannah Arendt retoma dos gregos, em *A condição humana*, o discurso como prática da política. Com o surgimento da cidade-estado, o homem receberia o seu “*bios politikos*” (ARENDR, 2007, p. 33, grifo do autor), ou seja, “o ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência” (ARENDR, 2007, p. 35). Nesse sentido, a obra de Picasso, bem como seu posicionamento político frente às guerras e ascensão de

governos como o de Francisco Franco, são políticos: “tudo o que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido” (ARENDDT, 2007, p. 12). Se a divulgação de *Guernica* se restringisse ao ateliê de Picasso, não seria considerada uma obra política. Sua ampla divulgação potencializa seu sentido político, pois, “os homens no plural, isto é, os homens que vivem e se movem e agem neste mundo, só podem experimentar o significado das coisas por poderem falar e ser inteligíveis entre si e consigo mesmos” (ARENDDT, 2007, p. 12).

Em resumo, das discussões sobre a *politeía* de Platão, temos como questão central o entendimento do que é a justiça. A *pólis*, termo que faz referência a um tipo de governo grego ideal, deveria ser liderado por reis-filósofos, que pensariam no bem-comum, no exercício da verdade e do conhecimento, ao invés do acúmulo de riquezas, no servilismo ou na vileza. Alguns tipos de governo são criticados por Platão, sendo a tirania o pior deles. *Guernica* não retrata personalidades políticas, nem tampouco se limita a um evento local, mas, sim, expande a discussão sobre governos antidemocráticos e, por que não, governos tirânicos.

De Hannah Arendt, temos que o totalitarismo propõe a morte do político pelo desaparecimento da palavra, da individualidade e do homem moral. Qualquer contestação nesse tipo de governo é rejeitada. As ideias são massificadas e o terror é uma das armas de controle. A arte de Picasso, chamada de *degenerada*, destoava e despadronizava os temas e formas da época, especialmente em um cenário de Guerra Espanhola e Guerras Mundiais. A criação de *Guernica* é uma tentativa de problematizar o cenário político, de persuadir, por meio de linguagem e discurso (e não da violência), parte da população – ao menos a artística – sobre a barbárie instaurada.

No subcapítulo seguinte veremos algumas criações artísticas que exemplificam a questão política presente em *Guernica*. Olharemos, também, para as relações intertextuais e intermediáticas de *Guernica* na charge, no cartum, na pintura e na dança.

5.2 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E PINTURA

A relação entre a imagem e a palavra, a literatura e a pintura tem suas origens nos exercícios de retórica da Grécia Antiga, os *progymnasmata*, entre os séculos I e IV d.C, para expor ou descrever cenas e obras de arte. Em textos gregos, o verbo *graphein* equivale tanto *pintar* quanto *escrever*, bem como a palavra *graphé* é utilizada como *pintura* e *escrita* (HANSEN, 2010). Dessa atividade de descrever objetos artísticos, literários ou visuais, vemos surgir a *ekphrasis*.

A *ekphrasis* pode ser compreendida como a descrição minuciosa do pictórico em que o narrador se torna intérprete da interpretação do artista. No sentido de representar o motivo, não no sentido de se pronunciar sobre o a própria obra. Mas, no caso de Picasso, não há uma interpretação deixada pelo autor. O pintor preferia não fixar uma significação, deixando a cargo do público sua compreensão: “[...] *Guernica* tenía que explayarse por sí mismo. Porque, una vez salido de sus manos, era criatura con vida propia y hasta independiente”⁶⁸ (PUENTE, 1987, p. 107).

A partir da *ekphrasis*, o ouvinte é levado ao ato de criação do quadro. Essa representação verbal da representação visual tem a função de produzir no destinatário o efeito de *enargia*, ou seja, evocar no espectador a descrição viva e detalhada do objeto, cena, obra ou pessoa descrita. Naturalmente, a descrição sempre omitirá algo, já que carece da materialidade da obra em si, porém, a narração deverá ser a mais detalhada possível, apresentando clareza e organização, além de conter a análise e o julgamento desse objeto (FLEMING, 2003).

Compreendendo que a representação verbal necessita do acompanhamento da representação visual, como afirma William J. Mitchell: “I may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do⁶⁹” (MITCHELL, s.d., p. 152), trataremos a obra *Guernica* e buscaremos detalhá-la, cruzando diferentes olhares interpretativos dessa pintura.

Afora os estudos da *ekphrasis*, em *Arte Poética* (c. 20 a. C.), Horácio (65 a. C.-8 a.C.) inaugurou uma tradição de pesquisas relacionando pintura e literatura a

⁶⁸ “*Guernica* tinha que explicar-se por si mesma. Porque, uma vez fora de suas mãos, era criatura com vida própria e até independente” (Tradução nossa).

⁶⁹ “Posso me referir a um objeto, descrevê-lo, invocá-lo, mas ele nunca poderá trazer sua presença visual diante de nós da maneira como as imagens fazem” (Tradução nossa).

partir da expressão *Ut pictura poesis* (“poesia é como pintura” ou “como a pintura, é a poesia”):

Uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (BRANDÃO, 2005, p. 65).

Dessa aproximação das duas linguagens, outros teóricos e artistas se apropriariam do estudo horaciano, mesmo que indiretamente, como vemos nas pinturas medievais de Giotto (1267-1337), em que relatos bíblicos foram transpostos para o quadro. Já no século XV, via-se o artista Leon Battista Alberti (1404-1472) estruturar o estudo sobre a pintura intercalando-o com outros saberes, como a geometria, a matemática, a retórica e a poética (BRANDÃO, 2005).

Os teóricos humanistas do Renascimento se apropriaram do termo *ut pictura poesis* de Horácio, porém mudando seu sentido. Em *Arte poética*, Horácio estava comparando, não equiparando, o artista visual com o poeta. Na Antiguidade, o artista visual era considerado um trabalhador braçal apenas. Quando os humanistas evocam o trecho da obra de Horácio, no século XV, têm como objetivo elevar o artista visual ao status do poeta, conferindo à atividade artística do pintor a dignidade de uma atividade intelectual.

Já em 1766, o dramaturgo e teórico alemão Gotthold Ephraim Lessing publicou *Laocoonte, ou Sobre As Fronteiras Da Pintura e Da Poesia*, na qual analisou e comparou a escultura em mármore *Laocoonte* – encontrada em Roma no início do século XVI – com a passagem em *Eneida*, de Virgílio – que narrava a morte de Laocoonte, sacerdote de Apolo, e de seus dois filhos por duas serpentes. A hipótese de Lessing, nesse caso, era a de que os escultores imitaram o poeta. Mas, mesmo assim, entendia que nem a obra visual nem a escrita se sobrepõem uma à outra, pelo contrário: é na imitação da narrativa textual que se sobressai a beleza da obra:

Eles seguiram o poeta sem se deixar seduzir por ele nos menores detalhes. Eles possuíam um modelo, mas, uma vez que eles tiveram que traduzir esse modelo de uma arte numa outra, eles encontraram muitas ocasiões para pensar por si mesmos. E esses seus pensamentos próprios, que se manifestam nos desvios do seu modelo, comprovam que eles foram tão grandes na sua arte quanto ele [o poeta] na sua. (LESSING, 1998, p. 131).

O estudo da intertextualidade e das relações interartísticas, como vemos,

originou-se na Antiguidade Clássica, mas foi na Idade Moderna que essas aproximações se intensificaram: “a arte conquistou nos tempos modernos fronteiras incomparavelmente mais largas” (LESSING, 1998, p. 101). Exemplo disso foi a retomada da arte Greco-Romana e da narrativa bíblica em obras do Renascimento. Esculturas como *Davi* (1501-1504) e *La Pietà* (1499) ou os afrescos da Capela Sistina contendo passagens do livro *Gênesis* (1508-1512), de Michelangelo Buonarroti (1475-1560), revelam o intertexto bíblico na obra renascentista (BOTTON, 2010).

Guernica de Picasso não escapou de especulações acerca de sua relação com desenhos bíblicos. A afirmação partiu do escritor e coordenador do Museu da Catedral de León (Espanha), Máximo Gómez Rascón, que observava semelhanças entre as iluminuras bíblicas moçárabes e alguns desenhos do quadro picasseano, como o touro e o cavalo. Esta bíblia, escrita no século X pelo Diácono João, foi exposta em Barcelona em 1929 e em Paris em 1937, evento que poderia ter possibilitado o contato do pintor malaguenho com os desenhos religiosos⁷⁰.

Esses estudos interartes foram fundamentais para o surgimento do termo *intertextualidade*, que apenas seria apresentado nos anos 1960 por Julia Kristeva em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*⁷¹. A autora se apropriou dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e romance polifônico para tratar das conexões entre diferentes textos: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”⁷² (KRISTEVA, 1969, p. 146). Ou seja, todo texto dialoga com um anterior. Aqui, a autora ainda se referia ao texto escrito; porém, foi a primeira a utilizar a expressão *intertextualidade* para pensar nesses cruzamentos textuais.

Já em 1982, Gérard Genette estendeu a pesquisa sobre as relações intertextuais em sua obra *Palimpsestos - A literatura de segunda mão*, acrescentando o conceito de *transtextualidade* para se referir à toda aproximação textual. O autor subdividiu a transtextualidade em cinco tipos: a *intertextualidade*, a *paratextualidade*,

⁷⁰ NORMAN, Jeremy M. (ed.). **The León Bible, Possible Inspiration for Picasso's Guernica?** Disponível em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=2040>. Acesso em: 14 jul. 2021.

⁷¹ Em 1966, Kristeva publica o texto “A palavra, o diálogo, o romance”; em 1967 a autora publica “O texto fechado”. Em ambos aparecerá o termo *intertextualidade* (SAMOYAULT, 2008).

⁷² “Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (Tradução nossa).

a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade* (GENETTE, 2010).

Porém, diferentemente de Kristeva, Genette definiu o termo intertextualidade “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2010, p. 14), que pode ser a citação (forma explícita e literal, com uso de aspas), a alusão (menos explícita e menos literal) ou o plágio (uso não declarado de um texto). Nesse estudo, recuperamos apenas a *hipertextualidade*, compreendida como a derivação de um texto de uma obra anterior (texto, visual, musical, etc) por imitação ou transformação. Essa última pode ser realizada de duas maneiras: dizendo a mesma coisa, mas de outro modo ou dizendo outra coisa, mas de modo semelhante.

Pensemos em exemplos literários e visual-plásticos para ilustrar as duas maneiras de hipertexto. No primeiro deles, observemos dois trechos literários que releem o mural: a primeira estrofe de *Guernica- Poema Vozes do Quadro de Picasso* (1962), de Geraldo Ferraz, e um trecho da peça teatral *Guernica* (2012), de Cesar Almeida, publicada no livro *O teatro da rainha de 2 cabeças* (2014):

1-
 Generalíssimo!
 Pútrido infame general fascista
 Muito tempo correu e estão vivas
 Ficarão para sempre sempre vivas
 Testemunhas do assassinio e da traição
 Marcadas no silêncio sempre cinza
 Desta área calcinada de Guernica. (FERRAZ, 1962, p. 23).

2-
 Repórter- Acho que já me acostumei com o veneno... Quero mais é consumir, isso aplaca minha ira.

Escritor- Vai lá então. Quer sair? Quer ir ao shopping? Vai! Saia! Preciso é fazer Arte. Arte. Só isso, só isso vai aplacar minha loucura...

Música 4. Atores entram performando com sacolas de marcas conhecidas e começam a guerrear entre si ou tiram de dentro seus figurinos e trocam-se para a cena. Finalmente acabam dentro das sacolas. (ALMEIDA, 2012, p. 55).

No poema de Ferraz, a temática central é o bombardeio de Guernica. O autor convoca o reponsável, Francisco Franco, pela barbárie ocorrida na cidade já no início do texto. Assim, podemos dizer, a partir deste trecho, que o conteúdo abordado é o mesmo do quadro, mas o poeta o faz de modo diferente. O autor denomina o agente da guerra e o evento ocorrido, localizando historicamente e geograficamente o leitor. No quadro de Picasso, embora o título remeta à cidade e ao bombardeio, não há uma titulação direta e exclusiva para este evento, como no poema.

Mas, no trecho dramaturgico de Cesar Almeida, há o inverso: o tema é outro (guerra do consumismo, do capitalismo), mas o formato de escrita pode ser aproximado com a forma de criação do quadro. O dramaturgo constrói essa peça por meio de colagens de diferentes referências filosóficas (*Discurso da Servidão Voluntária*, de Étienne de La Boétie; Thomas More; Jiddu Krishnamurti), musicais (Bessie Smith, Bob Marley), literárias (*Guernica*, de Fernando Arrabal; Baltasar Gracián y Morales) e da cultura *pop*, se aproximando do modo de produção fragmentada de *Guernica*.

Vejamos agora dois exemplos de hipertexto em duas produções artísticas sobre *Guernica: Allepo(nica)* (2016), de Vasco Gargalo, e *Guernica* (2019), de Laura Haddad. A primeira obra utiliza de estética semelhante à de Picasso (cores preto, branco e cinza; formas cubistas⁷³; número e disposição de figuras na obra; posicionamento frontal da imagem). Porém, o tema do cartum de Gargalo é diferente: trata-se de conflitos mundiais do ano de sua produção, como a Guerra da Síria.

No segundo caso, temos um espetáculo de dança estreado na cidade de Curitiba, Paraná, em 2019. A temática retratada na apresentação é a da tela, ou seja, os bailarinos recuperam o bombardeamento de Guernica. Porém, o seu *modus operandi* é diferente: a narrativa é contada por gestos, movimentos, coreografias, jogo de luzes e sons, e não com a técnica pictórica e o estilo cubista.

FIGURA 9- CHARGE. ALLEPO(NICA). VASCO GARGALO



FONTE: <http://ilustragargalo.blogspot.com/> (2016).

⁷³ Como visto na seção 4.1, “o termo ‘cubismo’ surgiu das críticas adversas ao estilo angular e volumétrico de várias paisagens pintadas por Braque e expostas em 1908-1909. O estilo foi desenvolvido simultaneamente por Picasso e Braque” (GOWING, 2008, p.34). O movimento traz como principais características a fragmentação, a sobreposição e a geometrização das formas; rejeição das formas e traços tradicionais e realistas das obras; utilização de *collage* (especialmente por Picasso).

FOTOGRAFIA 7- GUERNICA. LAURA HADDAD. DUPLO PRODUÇÕES



FONTE: <https://duploproducoes.com.br/project-view/guernica/> (Curitiba. 2019). Autor: Marcelo Almeida e Maringás Maciel.

Ainda sobre a intertextualidade, Linda Hutcheon (1991) considera fundamental o papel ativo do leitor no processo de leitura, já que a partir de seu repertório é que será possível trazer do texto as referências, as alusões, os discursos anteriores, os fatos pessoais. Ademais, para a autora, não há obra original, “se o fosse, não teria sentido para o leitor” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Toda história contará outra já contada; no entanto, ela poderá ser constantemente atualizada.

Guernica é uma obra que está em constante movimento. Podemos citar, ao menos, quatro artistas brasileiros que produziram charges/cartuns retomando *Guernica* em 2020: Venes Caitano e André Dahmer (páginas pessoais no Instagram), Guilherme Infante (página *Capirotinho* no Instagram) e Santiago (Jornal Micuim). Ambas as linguagens, cartum e charge, possuem fundamentação crítica-política, de tom humorístico e satírico. Porém, enquanto no cartum percebemos temas mais gerais (como aquecimento global e violência no trânsito), na charge, o leitor se depara com situações pontuais, como o conflito entre Rússia e Ucrânia. A charge e o cartum podem vir acompanhadas de pequenos textos ou balões de falas, como nos quadrinhos.

Por fim, chegamos no campo da intermedialidade, área que amplia os estudos interartes, acrescentando outras linguagens artísticas, além das literárias e visuais. “‘Intermedial’ therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media”⁷⁴ (RAJEWSKY, 2011, p. 46). Irina Rajewsky propõe três categorias de intermedialidade, das quais nos utilizaremos para tratar de algumas releituras de *Guernica*: 1) transposição midiática, 2) combinação de mídias e 3) referências midiáticas.

Na primeira delas, temos a transformação de um produto de mídia em outro, como a adaptação cinematográfica. Aqui citamos: o filme de Alain Resnais e Robert Hessens, *Guernica* (1950), o qual se utiliza do poema *A vitória de Guernica* (1937) de Paul Éluard e obras de Picasso em sua composição; o mural de azulejos recriando o mural de Picasso na cidade de Guernica; a instalação interativa com performance *Guernica in Sand* (2006), de Lee Mingwei, que reproduz a tela com areia no chão.

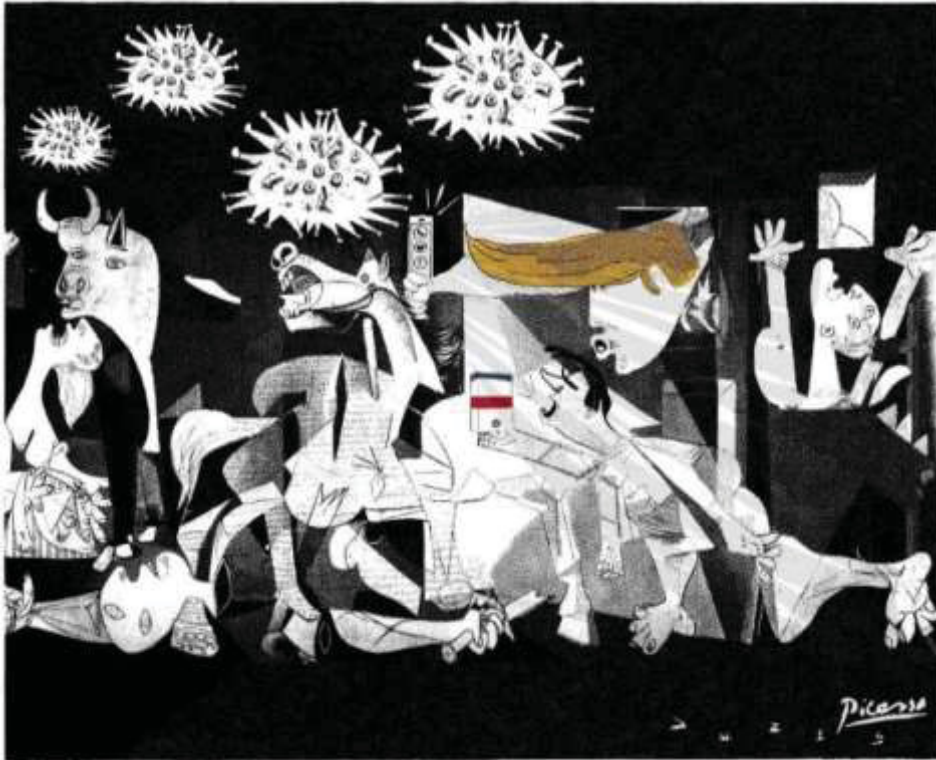
No segundo caso, a combinação pode ser entendida como uma mídia mista, a exemplo do teatro, da ópera e dos quadrinhos. Nesse sentido, citamos: o livro de quadrinhos *Guernica* (2019) de Bruno Loth, que reconta o bombardeio de Guernica; o espetáculo de teatro *Guernica* (2012), de Cesar Almeida; o vídeo-dança *Guernica*, de Kate Duhamel.

Já as referências midiáticas podem ser citações de obras em determinadas mídias, a exemplo de pinturas citadas em filmes ou a utilização de técnicas fílmicas em um texto literário. Para essa categoria, citamos o espetáculo de dança *Guernica* (2019), de Laura Haddad, no qual os bailarinos coreografam a partir das imagens da pintura de Picasso.

Das releituras visuais mais recentes, que trazem como síntese a *temática*, ou seja, o conteúdo político, ressaltamos três produções em charge: *Covid 20*, de Venes Caitano (julho de 2020) para a revista Carta Capital; *O gado e o mito*, de Reinaldo Figueiredo, para a Revista Piauí (agosto de 2021); a publicação de André Dahmer, para a Folha de São Paulo (outubro de 2020). *Covid 20* e *O gado e mito* expõem o cenário político brasileiro durante a gestão do ex-presidente Jair Bolsonaro, enquanto a charge de André Dahmer traz elementos mais gerais, que poderiam ser percebidos em outros cenários da política nacional.

⁷⁴ “‘Intermediário’, portanto, designa as configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. (Tradução nossa).

FIGURA 10- CHARGE. COVID 20. VENES CAITANO.



FONTE: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/venes/cartum-covid-20/> (julho de 2020).

FIGURA 11- CHARGE. O GADO E O MITO. REINALDO FIGUEIREDO.



O GADO E O MITO

FONTE: https://twitter.com/regisgalo_13/status/1429493270221107202 (Agosto de 2021).

FIGURA 12- CHARGE. ANDRÉ DAHMER



FONTE: <https://twitter.com/malvados/status/1314672119859621894> (outubro de 2020).

Vejamos que a produção *Covid 20* remete à pandemia de Coronavírus (COVID-19), dando destaque, por meio de cores não monocromáticas, aos ex-presidentes do Brasil e Estados Unidos, em uma referência à condução negacionista da doença⁷⁵. A transmissão disseminada do vírus é retratada pelas formas arredondadas de pontas nas extremidades, imagem que retrata as partículas virais. Além do uso de cores, o artista centraliza a caixa de remédios que, possivelmente, é uma menção aos medicamentos ineficazes divulgados pelo antigo governo federal brasileiro durante a pandemia, como a cloroquina e a ivermectina⁷⁶.

O artista de *Covid 20* decide manter grande parte do mural de Picasso, apenas substituindo duas figuras pelos dois governantes. Inclusive, traz a assinatura de Picasso no cartum, que no mural original é inexistente. Ao deixar a obra sem assinatura, Picasso reforçaria a universalidade do quadro, mostrando que *Guernica* excede tempo e espaço. Assim sendo, a obra não possuiria propriedade autoral, mas sim pertenceria ao povo espanhol e à República. Esse transcender aparece aqui na relação não explícita entre os líderes autoritários da Guerra Civil Espanhola (Francisco Franco, Adolf Hitler, Benito Mussolini) com os ex-líderes de Estado.

No trabalho *O gado e o mito*, o cartunista/chargista empresta de *Guernica* o estilo cubista geometrizado e de pouca profundidade e perspectiva, além de algumas figuras do mural original, como a mãe com a criança nos braços, o touro (neste caso, o

⁷⁵ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-07-07/a-triste-sorte-dos-negacionistas-da-covid-19.html>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

⁷⁶ Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/ultimas-noticias-cns/1972-artigo-para-propaganda-falsa-tem-%20remedio-pesquisadores-alegam-charlatanismo-do-governo-sobre-cloroquina-e-ivermectina>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

gado), o cavalo e o soldado caído no centro. Para além disso, a escolha das formas estilizadas nessa charge nos remete às criações do artista brasileiro Romero Britto, figura popular entre o público conservador pertencente a uma elite artística no país. A referência ao trabalho de Romero Britto ironiza não somente a estética adotada por este artista, como também nos lembra seu posicionamento político simpatizante do anterior governo federal de Jair Bolsonaro.

O título *O gado e o mito* faz menção às duas expressões populares que são utilizadas desde a eleição de Jair Bolsonaro como presidente da República em 2018. Enquanto os eleitores e apoiadores do ex- presidente são intitulados de *gado* por opositores do governo, a denominação *mito* é atribuída ao presidente por seus correligionários como forma de enaltecê-lo.

O termo *gado* é utilizado de forma semelhante àquela usada pelo cantor Zé Ramalho na canção *Admirável gado novo* (1979), na qual a população segue controlada pelo Estado autoritário, em direção ao seu próprio abatedouro, como ocorria na Ditadura Militar. Zé Ramalho se apropria, para falar do período ditatorial brasileiro, da obra *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, narrativa que apresenta uma sociedade manipulada e mantida conformada através de uma droga, a “soma”. Em ambos os casos, canção e romance distópico, “as dimensões simbólicas sugerem aspectos da sociedade em que se instauram, isto é, a comparação do ser humano ao gado, aplica-se, sobretudo, pela condição de subjugado” (OLIVEIRA, 2016, p. 4441).

A relação entre o animal gado com a condição de inércia contra o autoritarismo também pode ser pensada a partir do conceito de *curral eleitoral* presente na República Velha (1889-1930) brasileira. O voto era controlado pelas oligarquias, centralizado na figura dos *coronéis*, denominação dada às figuras de poder regional, na maioria das vezes latifundiários, que tinham acesso ao voto do eleitor. Os coronéis controlavam totalmente seus eleitores, “uma vez que não existia a prática do voto secreto. Cada um daqueles possuía seu curral eleitoral, sendo os eleitores a ele vinculados obrigados a votarem nos candidatos impostos pelos coronéis [...]” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2016, p. 65).

Observemos que na charge de Reinaldo Figueiredo estão presentes três figuras representando o gado (e substituindo a figura do touro). As três figuras são representadas com a língua para fora, num gesto de cansaço, reforçando a incapacidade de movimento e ação contra a violência. As cores predominantes são

as da bandeira nacional: azul, verde e amarelo.

Já a figura do cavalo aqui aparece vestindo a faixa presidencial e em tamanho maior, ocupando grande parte da lateral esquerda da imagem. O cavalo em *Guernica* de Picasso pode ser relacionado com o animal bélico, guerreiro, que carrega o combatente. Ou seja, é animal homenageado e respeitado. Na charge, esse valor é subvertido e o cavalo, de forma irônica, é comparado ao presidente ou “mito”.

O cavalo, assim como o touro, são símbolos nacionais espanhóis. Os animais se relacionam com a imagem da Espanha como país rural, que teve seu desenvolvimento industrial e urbano tardio, se comparado a outros países europeus, mas também estão ligados a cultos religiosos de origem pagã. A domesticação do cavalo e a habilidade em cavalgadas foram utilizadas como ferramentas na conquista de povos americanos, consideradas como “fundamentais para o triunfo espanhol” (ARAÚJO, 2011, p. 1).

Ainda hoje, na Espanha, o turismo equestre é procurado, especialmente na região de Andalúzia. Pousadas, festas, passeios e espetáculos são voltados para a cultura equestre no país. Já a exaltação do touro e a criação de sua imagem como símbolo de virilidade, força e fecundidade pode estar associada ao culto do deus persa Mitra, introduzido na Península Ibérica a partir do século IV a. C. Na celebração Mithraica, um touro, expressão do universo agrário, era sacrificado para a renovação do ciclo da vida (FEIJO, 2017).

Já na charge, pensando na relação entre o equino e o ex-presidente brasileiro, o cavalo é ridicularizado. Ademais, em *Guernica*, o cavalo aparece ferido; na charge, ele é o causador do sofrimento. Uma de suas patas quase pisoteia a figura negra no chão. No lugar de sua língua, há um objeto perfurante, reforçando a ideia de agressividade. A figura aqui que substitui o soldado caído, por sua vez, é um jovem negro, alusão a movimentos racistas simpatizantes do anterior governo federal. As outras figuras que não estão caídas parecem desprezar as dores da mulher com a criança e do rapaz no chão. O desprezo e a alienação do *gado* provocado pelo *mito* são acentuados com as figuras das três flores e do coração vermelhos, trazendo a ideia de que há um cenário campesino tranquilo, quando, o que vemos, é o massacre de alguns sendo ignorado.

O título *mito* é dado pelos eleitores ao ex-presidente da república, possivelmente, não com a intenção de relacioná-lo com a tradição grega das figuras heróicas, mas apenas adjetivando-o de um lugar comum. “En griego, mythos designa

un discurso formulado, ya se trate de un relato, un diálogo o la enunciación de un proyecto”⁷⁷ (VERNANT, 2003, p. 171). Ou seja, são narrativas simbólicas sobre os acontecimentos primordiais humanos. Frequentemente, o mito é associado à farsa e mentira, porém, vai além disso. Na Grécia Antiga, os mitos explicavam a origem da vida e tinham como principais personagens seres sobrenaturais, sagrados e superiores aos humanos.

Na charge de Reinaldo Figueiredo, a figura mítica e heroica do presidente é desconstruída. Embora a figura presidencial seja representada por um animal grande e forte, o caos está instaurado na obra: os gados ao seu redor estão cansados e perdidos, há pessoas feridas e preocupadas e o próprio cavalo se mostra desesperado. Nas palavras do próprio artista, em sua página de *Twitter*: “*Guernica* é aqui. Gado morre, dilacerado. Mas, ao contrário da Espanha, morre feliz. Picasso não perde a atualidade”⁷⁸. Tal qual o gado de *Admirável gado novo*, o animal do cartum também é marcado; porém, mesmo assim, se sente feliz.

Já na charge de André Dahmer, é a metalinguagem que apresenta a temática política: dois militares comentam sobre o mural e elogiam a tragédia proporcionada pela ditadura ou pelos governos que beneficiaram o militarismo. Este diálogo na charge remete àquele tido por Picasso com um soldado nazista durante a abertura da Exposição Internacional em Paris, “um oficial alemão perguntou a Picasso: ‘Foi você que fez isso?’’. Ao que ele respondeu secamente: ‘Não, foi você!’”. (SERRES, 2016, p. 35).

Na curta e irônica resposta de Picasso, vemos que este atribui aos militares o desastre de Guernica. Seu repúdio para com esse grupo é lembrado por André Dahmer na charge. Para além disso, o cartunista não data ou localiza os soldados em seu trabalho. Dessa forma, inferimos que os militares em seu cartum podem ser referência a esse grupo brasileiro que sempre esteve próximo de líderes autoritários, como o ex- presidente da República, Jair Messias Bolsonaro.

Assim como André Dahmer, Picasso dedicou-se a apresentar uma obra contra o reacionarismo: “no quadro *Guernica* e em grande parte de minha obra, procurei

⁷⁷ “Em grego, *mythos* designa um discurso formulado, seja uma história, um diálogo ou a enunciação de um projeto” (Tradução nossa).

⁷⁸ Disponível em: https://twitter.com/regisgalo_13/status/1429493270221107202. Acesso em: 10 de abril de 2022.

expressar claramente o meu horror à casta militar que mergulhou a Espanha num mar de pranto e de morte” (CLARET, 1997, p. 110). O cartunista/chargista mantém, da obra picasseana, a ideia muralista, em posição horizontal, bem como apresenta todo o quadro, diferentemente de Venes Caitano, que diminui as proporções e insere figuras novas.

Percebemos, a partir destas e outras releituras de *Guernica* que sua *temática* (Guernica cidade/ bombardeio), está diretamente relacionada a um ideário de liberdade e resistência contra a guerra, o autoritarismo e o totalitarismo. Este é, possivelmente, também o caso do filme *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens, no qual são intercaladas e mescladas imagens reais do bombardeio com trabalhos de Picasso e retratos do artista. O curta-metragem foi produzido no pós-Segunda Guerra Mundial, o que amplia nosso olhar sobre o bélico, extrapolando o particular (da cidade basca), e ganhando um contexto universal: “el film se convertía también en un grito de desprecio y repudia hacia la guerra – cualquier guerra – y en un canto de esperanza y de confianza en la sencillez y la inocencia del ser humano”⁷⁹ (ARAGÓN PANIAGUA, 2005, p. 605).

Com duração aproximada de doze minutos, o filme em preto e branco trata, de forma dramática e tensa, da tragédia de civis vítimas do bombardeio. O poema *A vitória de Guernica*, de Paul Éluard, é interpretado pela voz da atriz María Casáres enquanto vão sendo intercalados elementos visuais e sonoros remetendo ao conflito e ao trabalho de Picasso.

Aos 4m33s de filme, observamos imagens recortadas de jornais com a seguinte narração ao fundo: “Balas alcançam ao morto. Balas brincam com crianças, melhor que o vento...”. Ganham destaque as palavras *fascismo* e *guerra*, atestando uma releitura com foco na temática: “el film de Resnais proyecta una lectura política del famoso mural estrechamente relacionada con los tremendos acontecimientos que acababan de sacudir al mundo (el fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica)”⁸⁰ (ARAGÓN PANIAGUA, 2005, p. 606).

Com relação à retomada da *forma*, as reinterpretações em artes visuais são

⁷⁹ “O filme também se tornou um grito de desprezo e repúdio à guerra – qualquer guerra – e uma canção de esperança e confiança na simplicidade e inocência do ser humano” (Tradução nossa).

⁸⁰ “O filme de Resnais projeta uma leitura política do famoso mural estreitamente relacionada com os tremendos eventos que acabavam de sacudir o mundo (o fascismo, a Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica)”. (Tradução nossa).

as mais perceptíveis aos nossos olhos, já que, nesse caso, observamos os seguintes elementos: a cor; a linha; a textura; a disposição dos elementos da composição do quadro; o estilo cubista/surrealista; o modo da narrativa panorâmica e da narrativa particular; o anonimato das figuras; o ritmo; o equilíbrio e o movimento. Em uma produção visual (quadrinhos, charge, cartum, pintura, desenho, gravura, grafite), esses elementos já estão dados. Mas em uma produção textual, esses elementos podem estar diluídos ou serem menos óbvios, como é o caso do poema *Guernica* de Murilo Mendes, e do livro de crônicas *Flor de Guernica*, de Pablo Morenno.

É inegável que o movimento cubista transformou as artes visuais e, dessa inovação, vários artistas se apropriaram e continuaram se utilizando da criação sobreposta, fragmentada, geometrizada e da noção não tradicional da perspectiva. Artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Emiliano Di Cavalcanti foram alguns desses artistas a trabalharem com a forma cubista⁸¹. Atualmente, o pintor, cenógrafo e fotógrafo britânico David Hockney⁸² é um exemplo de artista que se apropria do estilo cubista em suas produções visuais, especialmente em suas colagens fotográficas. O cubismo, em seu registro decomposto, com vários ângulos e geometrizado, não obedece a uma estética realista.

Consideramos que *Guernica* possui também traços surrealistas, não só pela aproximação de Picasso com o movimento, mas pelo cenário não realista, um tanto absurdo, criado nesta pintura. Há o misto de espaço interno e externo, a reunião de animais e diferentes personagens, acrescido de objetos incomuns, como a lâmpada-olho-bomba. A partir das discussões surrealistas, tal como as cubistas, as possibilidades interpretativas sobre a obra são dilatadas.

Como exemplo de obra que retoma o traço cubista, as cores monocromáticas e a narrativa panorâmica/particular, podemos citar *Guernica Amazônica* (2020), de Renato Aroeira. No trabalho de Aroeira são preservadas as disposições das figuras como na obra mural de Picasso, além do artista manter traços que nos recordam o mural original (dentes pontiagudos, rostos tortos e desconfigurados, geometrização). *Guernica Amazônica* não possui formato muralista, mas traz do original toda a perspectiva panorâmica da obra, ou seja, se constitui como narrativa geral, que nos

⁸¹ Disponível em: <https://laart.art.br/blog/cubismo-no-brasil/>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

⁸² Para saber mais: <https://www.hockney.com/works/photos/photographic-collages>. Acesso em: 20 de maio de 2023.

conta sobre as investidas contra esta região brasileira, como o aumento do desmatamento e das queimadas e o genocídio indígena. Enquanto narrativa particular, cada figura dessas nos apresenta uma história em particular, como é o caso da imagem posicionada na lateral direita representando o ex- Ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles.

Notemos que apenas as figuras que representam o ex-presidente e o ex-Ministro seguram tochas de fogo, sinalizando os agentes das queimadas na Amazônia, bem como duas armas são posicionadas perto de suas imagens. Para mais, os dentes das duas figuras políticas e do animal (espécie de cão de guarda) que os acompanha são representados em formatos pontiagudos, enquanto os dentes dos indígenas não são revelados, atestando uma imagem mais agressiva aos políticos.

FIGURA 13- CHARGE. *GUERNICA AMAZÔNICA*. RENATO AROEIRA



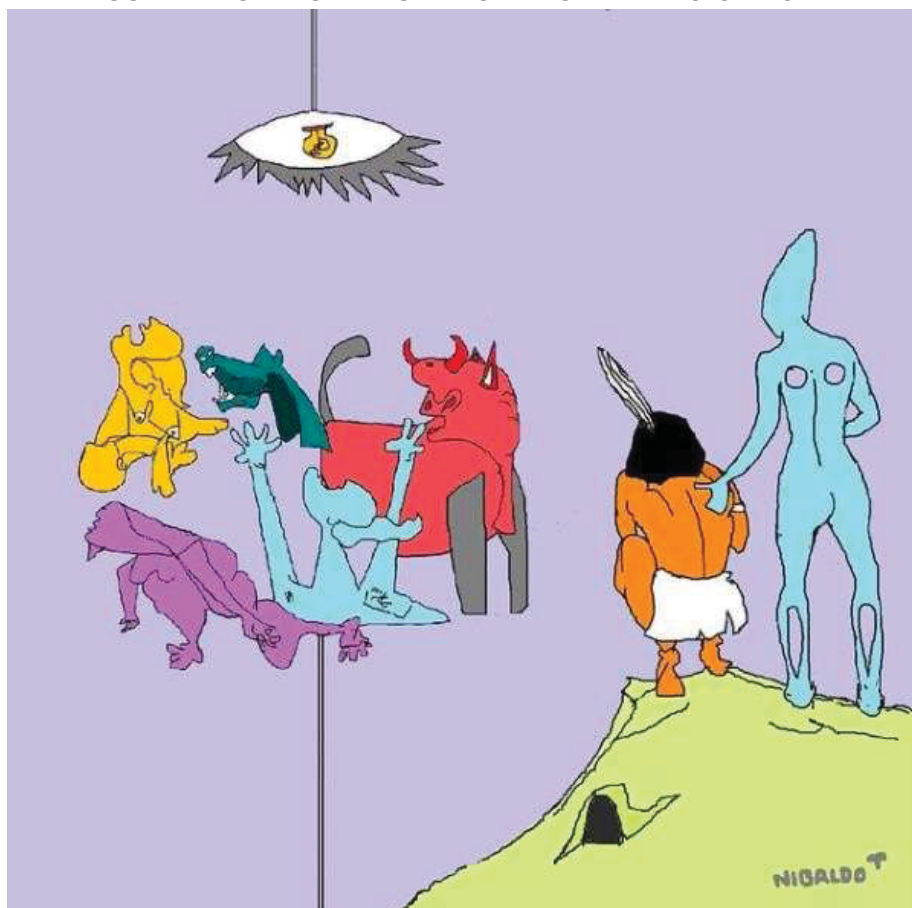
FONTE: <https://www.brasil247.com/charges/guernica-amazonica> (2020).

Com relação à produção que se apropria do surrealismo e do anonimato das figuras retratadas, citamos *Las tragedias* (2021), de Nivaldo Gaviota. Novamente vemos a figura indígena desenhada. Porém, diferentemente do trabalho de Aroeira, aqui não há uma relação mais direta com personagens públicos/conhecidos.

As figuras concentradas no lado esquerdo da charge estão com rostos mais

apagados e desconfigurados, quase representados apenas em silhuetas, reafirmando o anonimato. Seus corpos estão mais fragmentados, como é o caso do cavalo, e há uma figura insólita, de costas, que não identificamos como imagem reconhecível do mural de Picasso. De cor azul claro, esta figura aparece com dois círculos nas costas e cabeça pontiaguda, sua mão nas costas do indígena sugere consolação para com este. Ambos contemplam o contexto desolador da humanidade. O cenário colorido, com figuras mais simplificadas, porém mais concentradas em um único ponto, e sustentadas por uma espécie de mastro, torna mais absurda a composição. Nivaldo Gaviota muda a composição, porém, mantém elementos essenciais do mural de Picasso, a exemplo da lâmpada, das silhuetas humanas, do cavalo e do touro.

FIGURA 14- CARTUM. *LAS TRAGÉDIAS*. NIBALDO GAVIOTA



FONTE: <https://www.instagram.com/nibaldogaviota/> (2021).

Retomemos as três possíveis hipóteses apontadas inicialmente sobre a permanência da tela no imaginário ocidental: a temática, a forma /técnica e o processo

criativo aberto. Com o *processo criativo aberto*, observamos que, a partir de *Guernica*, alguns artistas se apropriaram de um modo de criação não realista para realizarem seus trabalhos. Geralmente, além destas releituras (visuais) manterem a organização das figuras, a disposição das imagens, as características cubistas/surrealistas, a dimensão panorâmica e a possibilidade de visualização no todo ou no particular, algumas também apresentam: a) elementos populares; b) outras técnicas e estilos artísticos; c) apropriação; d) seleção, cópia, colagem e montagem.

É o que observamos em duas produções de Ron English, artista norte-americano, que produziu cerca de cinquenta releituras de *Guernica*. Segundo English, a obra *Guernica* é um modelo moderno de todo tipo de guerra, funcionando como uma “abreviação visual do horror avassalador e gratuito” dos dias atuais⁸³. Para o artista, *Guernica* lhe serve como molde, já que possui uma narrativa simplificada e imediata dos horrores da humanidade que nos transporta facilmente para o universo das duas dimensões. As releituras de Ron English sobre *Guernica* abordam diversos temas, como: o universo *pop* dos desenhos animados e filmes, os personagens de propagandas famosas norte-americanas e os conflitos políticos mundiais. Vejamos dois trabalhos deste artista contemporâneo realizados em 2016:

FIGURA 15- PINTURA. *MONOTYPE SNOOPY VS SIMPSONS*. RON ENGLISH



Fonte: <http://www.popaganda.com/> (2016).

⁸³ Disponível em: <https://www.popaganda.com/news/archive-why-i-paint-guernica>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

FIGURA 16- PINTURA. *POPAGANDA GUERNICA*. RON ENGLISH

FONTE: <http://www.popaganda.com/> (2016).

Da primeira obra, *Monotype snoopy vs simpsons*, temos uma criação em pintura, segundo a descrição na página digital de Ron English. Nesta releitura de English reconhecemos também a organização panorâmica das imagens, bem como a semelhança da disposição e recorte dos personagens no trabalho. As cores, em sua predominância monocromáticas, reforçam que esta obra é uma releitura de *Guernica*. A inserção do avião nos faz lembrar de uma das maneiras pelas quais a cidade basca foi bombardeada.

Já na segunda releitura, Ron English abusa de personagens/símbolos do imaginário popular norte-americano, como Mickey Mouse, a estátua da Liberdade e o Tigre Tony, mascote da marca de cereais Sucrilhos Kellogg's. Como na pintura picasseana, aqui também esses personagens podem ser analisados num contexto particular ou geral da obra. São figuras que não atuam isoladamente, mas fazem parte de um contexto geral, nesse caso, de um olhar irônico e crítico sobre a publicidade e o consumo norte-americanos.

Por fim, do processo criativo aberto em *Guernica*, percebemos que há a frequente presença do efeito paródico nas releituras visuais, especialmente naquelas produzidas em meio digital. A paródia permite transformar um texto/imagem pré-existente, questionando, problematizando, ou mesmo destituindo do poder, figuras ou instituições religiosas, políticas e sociais. Porém, "a paródia não é a destruição do

passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON. 1991, p. 165). Diversos chargistas e cartunistas, especialmente, retomaram *Guernica* no ano de 2020 para repensar problemas políticos nacionais, como é o caso de uma das produções de André Dahmer:

FIGURA 17- CHARGE DE *GUERNICA*. ANDRÉ DAHMER



FONTE: <https://twitter.com/malvados/status/1296451374373310467> (2020).

Este fenômeno de releitura paródica de *Guernica* pode estar relacionado com a frequente/ crescente produção de material digital que vemos em redes sociais, de tom humorístico, com reduzido texto escrito e extenso texto visual, de informação sintetizada e com referências populares (arte, televisão, moda). Esse tipo humorístico de produção em meio digital, que combina imagens, palavras, vídeos e sons, frequentemente, é chamado de *meme*. A produção de memes tem se tornado fonte de renda de muitos criadores digitais⁸⁴, além de ser incluído no contexto educacional⁸⁵.

André Dahmer revisita *Guernica* para abordar uma problemática nacional e o faz de maneira sintética, utilizando apenas o jogo da metalinguagem. O artista aqui brinca com o olhar dos espectadores dessa obra, visitantes do museu, que questionam sobre a produção do quadro picasseano. O comentário proferido pela figura infantil reforça a absurdez e ironia da releitura: é o olhar genuíno da criança que consegue perceber que o caos do quadro se relaciona com o caos do seu país.

⁸⁴ Disponível em: <https://economia.ig.com.br/2021-06-23/meme-milionario-dinheiro.html>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

⁸⁵ Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/memes-gifs-lives-stories-narrativas-da-internet-poderiam-ser-usadas-na-educacao-formal-sugere-estudo/>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

Da *progymnasmata*, *ekphrasis*, *ut pictura poesis*, intertextualidade à intermedialidade, os estudos sobre as relações entre o texto e a imagem são diversos. Citamos alguns exemplos neste subcapítulo para percebermos que a apropriação se dá de forma mais direta (recuperando as figuras, tema, cores e técnicas da obra visual), como acontece de maneira mais indireta. O extenso escopo levantado na pesquisa revela que, atualmente, é dentro do campo artístico visual que mais reinterpretações de *Guernica* foram feitas, especialmente, em espaço digital. Veremos, no subcapítulo a seguir, algumas das obras que inspiraram (direta ou indiretamente) a criação de *Guernica*, pois, tal como os artistas leram e se apropriaram da obra de Picasso, esse também estudou e recuperou temas, técnicas e formas de outros artistas para seu mural.

5.3 A GÊNESE DE *GUERNICA*: O RELATO, A FORMA, O CONTEÚDO

Pablo Picasso já estava próximo da Frente Popular durante a Guerra Civil quando a República Espanhola encomendou o quadro para a Exposição Internacional que aconteceria em Paris no mês de junho de 1937, organizada por José Luis Sert e Luis Lacasa. O pintor já morava na França havia alguns anos, mas ainda mantinha contato com a arte e a política espanhola. Os primeiros esboços do artista para a obra encomendada remetem à temática da relação pintor-musa/amante, até Picasso ouvir sobre o bombardeio em Guernica por intermédio de amigos espanhóis (PUENTE, 1987), ou pelos noticiários em jornais, como *The Times*, *Ce soir* e *L'Humanité* (PRESTON, 2012).

Um dos registros mais significativos sobre o bombardeio foi realizado pelo jornalista George Lowther Steer que, inicialmente, publicou um relato no dia 28 de abril de 1937 no *Times* londrino e no *New York Times*, dois dias depois do ataque. A partir desses e de outros relatos, Steer escreveu o livro *A árvore de Gernika*, uma extensa e detalhada narração sobre a Guerra Civil Espanhola e o fatídico dia 26 de abril de 1937.

Após ter contato com essas narrativas de jornais e de amigos, entrou em cena, então, Pablo Picasso para imortalizar o bombardeio em uma extensa tela (3,49 metros de altura por 7,77 metros de comprimento) nas cores preto, branco e cinza:

FIGURA 18- PINTURA MURAL. *GUERNICA*. PABLO PICASSO



Fonte: Museu Reina Sofia. Espanha/ Madri (maio-junho de 1937).

Se *Senhoritas de Avignon* (1907) inaugurou o movimento cubista nas artes, *Guernica* (1937) conseguiu sintetizar o caos, o autoritarismo e a violência dos conflitos do século XX. Considerada por teóricos e artistas como “la más afamada obra de arte de nuestro siglo⁸⁶” (PUENTE, 1987, p. 174), *Guernica* nasceu de vários estudos anteriores de Picasso e trouxe uma mescla dos movimentos estéticos pelos quais o pintor passou. Apontaremos algumas obras que podem ter influenciado Picasso na produção de *Guernica*, compreendendo, contudo, que essas relações por vezes não são confirmadas. O que fazemos é um exercício de recuperação de artistas e obras antecedentes a Picasso que podem ter sugerido temas, formas e técnicas ao pintor.

Como exemplos, temos as gravuras *Minotauro maquia* (1935) e *Sonho e mentira de Franco* (1937), que antecipavam importantes elementos de *Guernica*, como o touro⁸⁷, o cavalo e a mãe com a criança nos braços. Em outras obras antecedentes à *Guernica* temos, ainda, a figura do Minotauro⁸⁸, a fragmentação e a representação surreal do corpo humano⁸⁹ e a imagem feminina sobressaltada,⁹⁰ que foram retratados ou reinterpretados para a obra de 1937.

Outra importante referência para a construção de *Guernica* foram as séries de gravuras *Los caprichos* (1799) e *Los desastres de la Guerra* (1810-1815) (RAMÍREZ, 1999), de Francisco de Goya. Picasso se utilizou, possivelmente, da fragmentação e desmembramento de corpos, bem como dos traços sombrios e violentos monocromáticos, dos cenários em chamas e do caos da guerra. *Los desastres de la Guerra* é uma obra que retrata os conflitos entre França e Espanha ocorridos no início do século XIX, porém, o tema da guerra não se limita a este evento. Assim como em *Guernica*, nas gravuras de Goya, a temática bélica se apresenta de forma universal.

Observamos, da obra *Los desastres de la guerra* – que contém 82 gravuras – a 30ª figura:

⁸⁶ “A mais afamada obra de arte no nosso século” (Tradução nossa).

⁸⁷ Em *Corrida de toros* e *Mujer con vela, combate entre el toro y el caballo*, ambas obras de 1934, também vemos a figura do touro (RAMÍREZ, 1999).

⁸⁸ *Minotauro ciego guiado en la noche por una niña* (1934), *Minotauro y yegua muerta delante de una gruta y niña con velo* (1936) (RAMÍREZ, 1999).

⁸⁹ *La danza* (1925), *El pintor y su modelo* (1926), *Cuaderno de bocetos nº 95* (1927), *Figuras aorillas del mar* (1931) (RAMÍREZ, 1999).

⁹⁰ *La crucifixión* (1930), *Mujer con estilete* (1931) (RAMÍREZ, 1999).

FIGURA 19 - GRAVURA. *ESTRAGOS DE LA GUERRA*. FRANCISCO DE GOYA

FONTE: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes (1810-1815).

Da gravura de Goya, Picasso parece ter se apropriado não somente das cores preto, branco e cinza, como também do caos do cenário/ambiente, do retrato das mutilações corporais e da representação da mãe com o filho desfalecido. O ambiente caótico, em ruínas, retratado por Goya, se assemelha ao espaço interno-externo pintado por Picasso. Aqui também há corpos quebrados, misturados e tortuosos e a posição da cabeça para trás da criança no chão nos lembra o filho morto nos braços da mãe, do lado esquerdo, em *Guernica*.

Ainda, de Goya, podemos olhar para *Três de Maio de 1808 em Madrid* (1814), visto que, além de referenciar um evento bélico espanhol, trouxe o soldado caído no chão e o civil a clamar por piedade, com os braços erguidos:

FIGURA 20- TRÊS DE MAIO DE 1808 EM MADRID. FRANCISCO DE GOYA



FONTE: Museo del Prado (1814).

O soldado no chão de Goya está mais posicionado à esquerda, enquanto aquele retratado em *Guernica* está centralizado. A mulher que grita com os braços estendidos para o alto na obra de Picasso pode ser aproximada da imagem do soldado de Goya com a posição semelhante à da crucificação, como num pedido de complacência aos soldados armados.

Além de Goya, Peter Paul Rubens, com *As consequências da guerra* (1637-38)⁹¹, pode ter sido fonte de estudo para *Guernica*. Porém, observando a pintura de Peter Paul Rubens, vemos que há um movimento de deslocamento das figuras retratadas, da esquerda para a direita (movimento comum que fazemos em uma leitura textual ocidental). Já em *Guernica*, Picasso espelha a obra de Rubens e suas figuras se deslocam da direita para a esquerda (BARRALLO; SÁNCHEZ-BEITIA, 2011). Podemos pensar que essa inversão da imagem reforça um desconforto visual.

⁹¹ Disponível em: https://elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336579223_528252.html. Acesso em 02 de abril de 2022.

FIGURA 21- PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA. AS CONSEQUÊNCIAS DA GUERRA. PETER PAUL RUBENS



FONTE: National Gallery. Londres (1637-1638).

FIGURA 22- PINTURA A ÓLEO SOBRE TELA. AS CONSEQUÊNCIAS DA GUERRA. PETER PAUL RUBENS (INVERTIDA)



FONTE: National Gallery. Londres. Invertida (1637-1638).

Esse encontro de Picasso com a obra de Rubens, provavelmente, se deu em uma das viagens do artista para Florença, na qual visitou a Galeria Palatina do Palácio Pitti. A obra barroca de Rubens retrata a Guerra dos Trinta Anos a partir de uma visão mitológica: de veste negra, do lado esquerdo temos Europa; a figura feminina desnuda

é Vênus, que tenta conter Marte, o Deus da guerra; a figura masculina que segura a tocha é Alecto, uma das três Fúrias, que espalha pestes e maldições.

Podemos, ainda, mencionar outras obras anteriores, contendo cenas de batalhas que, assim como *Guernica*, centralizam as figuras do cavalo (geralmente ferido) e do soldado caído: *A Batalha de São Romano* (1435), de Paolo Uccello; *A Batalha de Abukir* (1806), de Antoine-Jean Gros e *Batalha do Campo Grande* (1871), de Pedro Américo. Lembremos, mais uma vez, que as quatro pinturas *Batalhas* são apenas sugestões pictóricas que se aproximariam de *Guernica*, não fazendo parte, necessariamente, do processo de criação de Picasso. A partir dos estudos de Erwin Panofsky (2007) sobre a leitura de imagens, podemos ver aqui a formação por analogia de tipos tradicionais, ou seja, configurações visuais que se estabelecem no decorrer do tempo através de temas. Nesse caso, os temas recorrentes em diversas obras são a guerra e os conflitos.

Desde os estudos de intertextualidade propostos por Julia Kristeva, reformulados a partir das noções de *polifonia* e *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, consideramos que um texto é desdobramento de outros textos anteriores. Levemos em conta que, assim como os textos são reverberações de outras referências, as imagens também estão sujeitas aos mesmos modos de operação. Assim sendo, muitos estudos e correlações entre as obras, possivelmente, nos passem despercebidos.

5.4 A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA E SUAS FIGURAS

Apresentadas algumas referências para a construção da obra, passemos para as figuras do quadro propriamente dito: o touro, o cavalo, o soldado, a mãe com a criança nos braços, a mulher que traz a luz ao centro, as mulheres feridas e a pomba. Considerando a multiplicidade de leituras sobre o quadro, além da recusa do autor em dar-lhe sua versão⁹², apontamos perspectivas de autores diferentes, bem como colocamos nosso olhar, sem nos fecharmos em uma ideia.

Como metodologia de análise das imagens-símbolos de *Guernica* e de suas releituras, adotamos os estudos de Erwin Panofsky (2007), que estabelece uma diferença entre iconografia e iconologia em um célebre artigo de 1939, revisado em 1955. Quando descrevemos e classificamos as cores, texturas, formas geométricas, linhas e as imagens figurativas, operamos no sentido da iconografia. A iconografia “é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores” (PANOFSKY, 2007, p. 53).

E ainda, como estratégia metodológica, adaptamos os estudos de Martine Joly (2012) acerca da análise da imagem, criando assim dois quadros com os significados e significantes de *Guernica*. Considerando que “o cubismo tende a privilegiar a representação da forma e do volume dos objetos em relação à representação de outras informações, pode-se considerar esse tipo de pintura metonímica” (JOLY, 2012, p. 88). Ou seja, nosso exercício é o de olhar para essas formas, texturas, linhas e cores do quadro-mural de Picasso buscando os diversos sentidos que a imagem pode nos fornecer. *Guernica* já nos oferece, por meio de uma mensagem linguística com função de ancoragem (JOLY, 2012), um título indicando o local/situação/evento do qual a pintura trata.

Dessa forma, o nome da obra funciona como uma espécie de legenda, apresentando informações iniciais sobre o conteúdo da tela. Vejamos a seguir os principais significados e significantes extraídos de *Guernica*:

⁹² Picasso afirmou, quando questionado sobre os significados do quadro: “Sí, claro, los *símbolos*... Pero no es preciso que el pintor cree esos *símbolos*... De otro modo, mejor sería escribir de una vez lo que se quiere decir, en lugar de pintarlo” (PUENTE, 1987, p. 120, grifo do autor).

QUADRO 1- QUADRO DE SIGNIFICANTES PLÁSTICOS E SIGNIFICADOS

Significantes plásticos	Significados
Cores	Neutras/ monocromáticas (preto, branco, cinza, azul).
Textura	Mista (lisa e rugosa); hachuras e padronagens.
Formas	Retas, quebradas e fragmentadas (triângulos, retângulos, quadrados) causando a impressão de força, dureza e disciplina. Redondadas e curvas (feminilidade e suavidade).
Linhas	Retas, curvas, verticais, horizontais, inclinadas, quebradas, onduladas, mistas.
Suporte/ materiais	Tela/ tinta a óleo.
Dimensão	3,49 metros de altura por 7,77 metros de comprimento.
Direção	Predominância de direção diagonal (revelada pela forma triangular, a exemplo da imagem central do cavalo, soldado e luz que os ilumina). Significados: ação, conflito, instabilidade.
Movimento	A deformidade/ distorção das figuras e o contraste entre o preto e branco dão movimento à obra, a exemplo: a figura feminina com perna ferida em deslocamento da direita para a esquerda; os gritos do cavalo e da mulher em chamadas para cima e a explosão da luz-bomba-olho de cima para baixo.
Ritmo	Na obra, o padrão de repetição de formas, tonalidades, cores e texturas, dão a sensação de ritmo. Exemplo: nas extremidades das duas laterais (esquerda e direita), temos a repetição de duas figuras femininas com formato de rosto e expressão facial similares. Mas, também, vemos um ritmo quebrado pelo estilo cubista, ou seja, a obra não é linear, nem monótona. Nosso horizonte de expectativa é rompido, recurso bastante utilizado nas vanguardas (JOLY, 2012).
Equilíbrio	Na obra, temos a assimetria, enfatizando o sentido do caótico, do desordenado. Porém, as formas estão dispostas a completar a tela, criando um equilíbrio no caos.
Esquema compositivo	Predominância de composições triangulares (como o recorte de luz central ou a figura materna com a criança nos braços) e linhas diagonais (mesa do fundo, posição da figura feminina com perna ferida, espadaquebrada).

Espaço (positivo/negativo)	O espaço dado ou forma positiva é o tema principal da obra. Neste caso, corresponde às figuras humanas e animais, bem como a luz-lâmpada- bomba-olho. Já o espaço negativo concentra: a mesa, o pássaro, o telhado, as janelas, a porta e os cantos das paredes. O excesso de informação nos espaços positivos e negativos reforça o caos e o terror bélicos.
Contraste	O contraste criado na obra enfatiza as formas. Neste caso, são as cores monocromáticas, os contornos e formas que reforçam o contraste.
Concentração	A concentração acontece por meio da organização quantitativa das formas. Neste caso, temos um agrupamento de diversas formas em pequeno espaço, atestando sofrimento e sufocamento.

Quadro 1. Quadro de significantes plásticos e significados. Fonte: A autora (2022).

Após essa descrição construtiva e pormenorizada da iconografia, pensemos sobre o conceito de iconologia, que se caracteriza por ser “a descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’” (PANOFSKY, 2007, p. 53). Tal como realizamos com as figuras do mural *Guernica*, apresentando a iconografia e a iconologia, também faremos com as releituras visuais (charges, cartuns e quadrinhos) selecionadas para essa pesquisa.

QUADRO 2- QUADRO DE SIGNIFICANTES ICÔNICOS E SIGNIFICADOS

Significantes icônicos	Significados de primeiro nível	Significados de segundo nível
Mulher com criança nos braços	Mãe	Maternidade, feminilidade, proteção, desolamento, figuras religiosas (Maria e Jesus Cristo).
Touro	Animal grande e forte	Símbolo da Espanha (touradas e da resistência do povo espanhol), virilidade e brutalidade masculina, perigo e violência de guerra.
Pomba	Animal pequeno, rápido e frágil	Liberdade, sensibilidade, símbolo da paz.
Cavalo ferido	Animal forte, resistente e veloz	A força e resistência na guerra, o combate em campo, a força e persistência do espanhol na luta contra o autoritarismo.

Soldado com espada quebrada	Morte, ferimento, derrota de guerra	O sofrimento dos soldados republicanos na luta contra o Franquismo ou a própria Espanha caída após o regime franquista e os ataques-nazifascistas.
Flor na mão do soldado	Vida, renascimento	O carvalho basco que resistiu aos ataques, esperança e resistência.
Lâmpada-sol-bomba-olho	Explosão, claridade, observação, conhecimento	A relação do divino com a guerra: a aproximação da igreja católica com os líderes autoritários; a onipresença e onissapiência dos líderes autoritários; o bombardeio em evidência, sendo noticiado amplamente; a destruição por meio de explosões de bombas e armamentos.
Mulher com perna ferida	Dor, fraqueza, violência contra civis na guerra	A amplitude do ataque que atingiu, especialmente, civis em 1937; a impotência dos inocentes atingidos na guerra (a mulher tenta deslocar-se, porém sua perna a impede).
Mulher em chamas	Calor, destruição, explosão, dor, fraqueza, ferimento de guerra (civil), inocentes na guerra	A dor, a destruição e o medo feminino da perda de amigos e familiares homens obrigados a lutarem. O sufocamento, a supressão da voz.
Mulher com lamparina	Iluminação, claridade, visibilidade, calor	Imprensa iluminando e noticiando o bombardeio; a justiça e esperança que chega de fora; calor e vivacidade, símbolos de esperança.

Quadro 2. Quadro de significantes icônicos e significados. Fonte: A autora (2022).

O touro, figura recorrente em diversas outras obras de Picasso, já foi relacionado com a virilidade, brutalidade e obscuridade masculina do próprio artista, considerando seus vários relacionamentos instáveis e conflituosos com esposas e amantes (CARUSO, 2001; MANGUEL, 2001). Aqui, porém, podemos associar a sua força e violência com a agressividade bélica. Da cauda desse animal vemos fumaça e seu olhar é o menos assustado dos personagens do quadro. Seria ele vítima ou algoz? Se o animal aqui representar a Espanha, com suas tradicionais touradas, ele também sofre com o evento, embora se mantenha em pé. O touro parece não se afetar com a dor e, por isso, possivelmente represente o povo espanhol vencido pelo autoritarismo e pelo fascismo (RAMÍREZ, 1999).

Outrossim, o touro – figura que desperta diferentes interpretações – foi analisado por Elena Cueto Asín como “marca de identidad hispana o ibérica que no

se limita a aparecer em *Guernica*, aunque sea en este cuadro la figura que acapara mayor atención interpretativa⁹³ (ASÍN, 2017, p. 272). Ou seja, é uma imagem-símbolo espanhola pertencente a outras obras e que, em alguns momentos, em *Guernica*, é interpretado pela sua vitalidade e força, indiferente à dor. Nessa linha de interpretação, o touro seria a representação da violência, do algoz causador do sofrimento espanhol; ou seja, a ilustração do franquismo. Em outros, ele é apenas mais um espectador-sofrente do bombardeio. Já o cavalo, frequentemente, aparece como vítima da violência.

Observemos as figuras femininas: da esquerda para a direita temos a mãe que grita com o filho nos braços. Assim como o cavalo, vemos nela dentes que lembram garras ou facas e olhos de súplica, reafirmando seu sofrimento. Esta imagem da mãe com o a criança desfalecida nos braços nos remete à Nossa Senhora das Dores (RAMÍREZ, 1999), sendo o mais popular registro dessa imagem sacra a escultura de Michelangelo Buonarotti, *Pietà*⁹⁴ (1499).

Seguindo da esquerda para a direita, vemos mais três mulheres: uma está com a perna ferida, outra está a gritar com o olhar aflito e a terceira traz um candeeiro ou lamparina para o centro da imagem. Esta última está adentrando o espaço, iluminando a cena, revelando o evento. Pode ser uma referência à imprensa noticiando e trazendo à tona o bombardeio, como pode representar a chama de calor, clareza e esperança que chega de fora: “a mulher que segura a lamparina é um símbolo tradicional de justiça” (MÜHLBERGER, 2002, p. 41).

Segundo *Pity and terror* (CLARK; WAGNER, 2017), há uma conexão no quadro entre mulher (mãe), sofrimento e as bombas. No projeto inicial da tela, apenas havia a mulher com a lâmpada. Os seios em formato reto, duros, lembravam mais armas, mísseis, do que partes do corpo que provém sustento e vida. Os autores denominam estas imagens de “fertilidade armada” e “mãe como uma bomba” (WAGNER, 2017, p. 123). A deformação causada pela explosão passa por todos na tela, ninguém está a salvo. A distorção corporal está presente também nas línguas afiadas como adagas, nas orelhas eretas, nas unhas pontiagudas e nas mãos

⁹³ “Uma marca de identidade hispânica ou ibérica que não se limita a *Guernica*, embora nesta pintura seja a figura que atrai a atenção mais interpretativa” (Tradução nossa).

⁹⁴ Outras obras que retratam a Virgem com Cristo nesta posição: *Pietà* (1505), Giovanni Bellini; *La Piedad* (1568), Luis de Morales; *Pietà* (1850), Eugène Delacroix; *Pietà* (1876), William Adolphe Bouguereau; *Pietà depois de Delacroix* (1899), Vincent van Gogh.

erçadas (CLARK; WAGNER, 2017).

Por último, há o soldado caído. Ou seria uma toureira ferida, remetendo à própria Espanha caída? Mais se parece com o soldado de outros tempos, já que está próximo do cavalo e leva uma espada quebrada, além da flor intacta. A flor que se mantém firme é o carvalho basco que resistiu aos ataques. Há, ainda, um personagem quase imperceptível: a pomba atrás do touro, que também grita. Picasso registrou o pássaro por diversas vezes em gravuras e pinturas, e uma de suas filhas recebeu o nome de Paloma.⁹⁵

Já com relação à descrição de espaço e objetos em *Guernica*, podemos olhá-la pela perspectiva cenográfica (RAMÍREZ, 1999), visto que o olhar cubista-surrealista⁹⁶ dado para a obra, bem como o posicionamento das figuras, seus recortes e colagens na pintura nos levam para um espaço quase teatral. “But the ‘cube’ is essentially the shape of a room – the shape of a kind of knowledge. Cubist ‘facets’ are the room’s sharp edges reiterated in the property it protects⁹⁷” (CLARK, 2017, p. 28).

Há uma dualidade também neste lugar, que tanto remete ao espaço interno como ao externo. Essa mescla pode fazer referência ao alcance atingido pelo bombardeio em todos os espaços: o ataque fez vítimas e deixou um rastro de destruição em ruas, casas, instituições, comércios, feira. O espaço retrata o incerto, o lugar aberto-fechado, ao mesmo tempo. “The spatial uncertainty is part of the artist’s Discovery: the destruction of the bombs creates a non-place⁹⁸” (CLARK, 2017, p. 6).

Outra figura do quadro é a bomba-lâmpada-olho centralizada na pintura, na parte superior. Ela é a “mirada divina” (RAMÍREZ, 1999, p. 52) referência à imagem dos franquistas próximos aos deuses, já que a igreja estava, em parte, aliada ao

⁹⁵ Alguns exemplos: *Criança com a pomba* (1901), *O pombo* (1912), *Mulher com chapéu de veludo em uma poltrona e pomba* (1915), *Gato Pegando um Passarinho* (1939), *A criança com as pombas* (1943), *Três pombas* (1960), *Pombo alisando suas penas* (1960).

⁹⁶ O Surrealismo desenvolveu-se em Paris a partir da publicação 1924 do *Manifesto Surrealista*, por André Breton. Apresenta em suas obras um mundo não objetivo, de sonhos, impulsos e irracionalidade. Teve grande influência da obra *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud. Alguns surrealistas: Joan Miró, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí (GOWING, 2008).

⁹⁷ “Mas o ‘cubo’ é essencialmente a forma de uma sala - a forma de uma espécie de conhecimento. As ‘facetas’ cubistas são as arestas afiadas da sala, reiteradas na propriedade em proteção”. (Tradução nossa).

⁹⁸ “A incerteza espacial faz parte da Descoberta do artista: a destruição das bombas cria um não-lugar” (Tradução nossa).

governo. Ademais, pode ser lido “como aportación de la luz, la verdad o conocimiento, identificada ya por otros poetas y críticos; una analogía establecida con el pintor a partir de la figura mitológica de Prometeo, quien dona a los humanos el fuego como símbolo de sabiduría⁹⁹” (ASÍN, 2017, p. 254).

Há um dualismo presente na imagem da lâmpada, símbolo de modernidade do século XIX, com a imagem do candeeiro/vela trazidos de fora para iluminar a cena, objetos rústicos. O quadro, assim, transpassa a data do evento, tornando-se símbolo de conflitos e autoritarismo, não apenas representação de uma só guerra. É o retrato da antiga e nova Espanha, do interior e exterior, do público e do privado. Nem ao menos sabemosse a pintura retrata uma cena diurna ou noturna. Podem ser ambos, pois o bombardeio aconteceu entre o entardecer e o início da noite.

A obra possui uma estrutura piramidal, que percebemos no centro da imagem, recortada pela luz do candeeiro, que remete às pinturas de história tradicionais (CLARK; WAGNER, 2017). “On the other, the chosen viewpoint, with the civilian victims as protagonists and the denunciation of the dehumanization of war, points us directly at Goya¹⁰⁰” (CLARK, 2017, p. 6). Os autores de *Pity and terror* apontam que o diferencial de *Guernica* com relação a outros murais de tamanho semelhante está no fato de produzir uma única cena, com figuras fragmentadas e que estão desconectadas, mas, que, ainda assim, constituem um único e potente retrato do terror. “Part of its agony is disconnectedness – the isolation that Terror is meant to enforce¹⁰¹”. (CLARK, 2017, p. 25).

⁹⁹ “Como uma contribuição de luz, verdade ou conhecimento, já identificada por outros poetas e críticos; uma analogia estabelecida com o pintor da figura mitológica de Prometeu, que dá fogo aos humanos como símbolo de sabedoria”. (Tradução nossa).

¹⁰⁰ “Por outro lado, o ponto de vista escolhido, com as vítimas civis como protagonistas e a denúncia da desumanização da guerra, aponta-nos directamente para Goya”. (Tradução nossa).

¹⁰¹ “Parte da sua agonia é a desconexão - o isolamento que o Terror pretende impor”. (Tradução nossa).

5.5 AUTOCITAÇÃO: *GUERNICA* EM OUTRAS OBRAS DE PICASSO

Buscamos, neste subcapítulo, trazer pinturas de Picasso que retomam temas anteriores, como o da guerra, e relembram, por suas formas, estilos e composições, o mural *Guernica*. Essas obras são: *Massacre na Coréia* (1951), *A guerra e a Paz* (1952), e a série *O Rapto das Sabinas* (1962). Embora essas obras também denunciem conflitos armados do século XX, não atingiram tanta popularidade como *Guernica*.

De *Massacre na Coréia*, temos da composição de *Guernica*: a predominância das cores preto, branco e cinza; a deformação e exagero das figuras humanas; o estilo cubista e expressionista; a presença da maternidade ferida; a apropriação de *Três de Maio de 1808 em Madrid* (1814), de Francisco Goya.

Nesta obra, vemos uma clara divisão entre civis (lado esquerdo do quadro) e soldados. As figuras femininas desnudas (lado esquerdo) remetem à maternidade; suas formas e linhas são arredondadas. As figuras masculinas (lado direito), que representam o conflito, possuem linhas duras, retas e rostos menos (ou quase nada) expressivos em relação aos femininos. Seus corpos são robotizados, deixando de lado seus poucos traços humanos. O quadro remete à *Guernica* pelo apelo temático antiguerra, como também nos lembra o mural anterior pela tonalidade monocromática e suas figuras geometrizadas e expressivas. A pintura é uma denúncia dos conflitos entre Coréia do Sul e Coréia do Norte ocorridos entre os anos de 1950 e 1953. Notemos que essa obra se assemelha à pintura *Os retirantes* (1944), de Cândido Portinari.

FIGURA 23- PINTURA A ÓLEO. *MASSACRE NA CORÉIA*. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Picasso. Paris (1951)

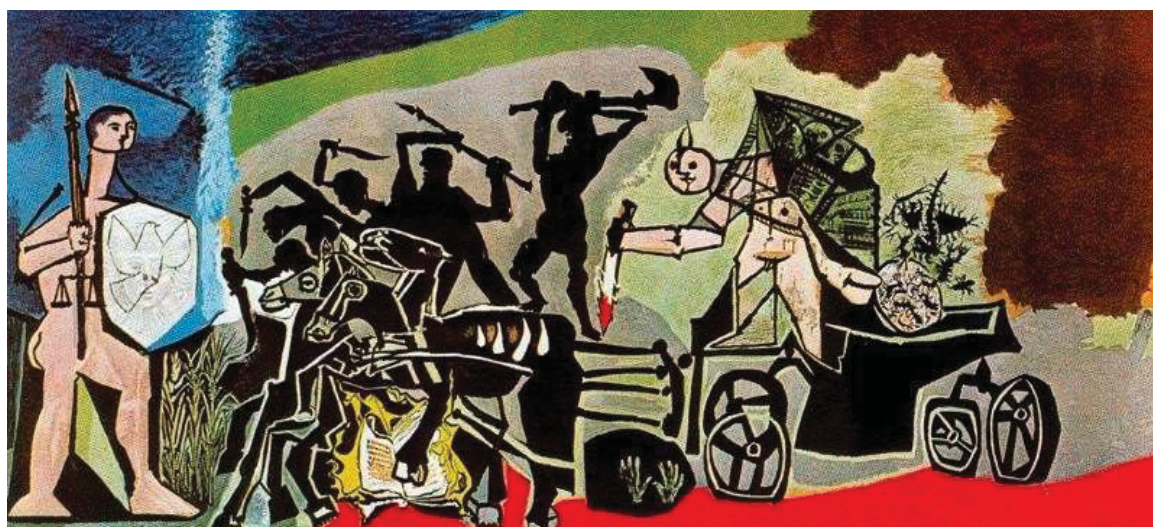
Já no conjunto de obras *Guerra e Paz*, pintadas em uma capela na cidade de Vallauris, França, Picasso cria um mural díptico para tratar, novamente, da guerra entre as duas Coreias iniciada em 1950. Mas, diferentemente de *Guernica* e *Massacre na Coreia*, neste mural temos também um registro do pós-guerra retratado, de forma esperançosa, na *Paz*.

A pintura se torna policromática, mas, as figuras ainda apresentam traços cubistas e expressionistas. No primeiro momento, o da *Guerra*, a Justiça parece aguardar que o conflito se aproxime para com ele combater. Em seu escudo está a pomba da paz. De *Guernica*, vemos o cavalo de combate e o soldado.

Já em a *Paz*, o preto desaparece da tela e das sombras sem rostos da guerra, e vemos agora a transformação em figuras mais claras e reconhecíveis. Novamente, estão presentes a imagem do cavalo e a presença da maternidade, mas, dessa vez, não estão feridos. Pelo contrário: do cavalo ferido e sofrente em *Guernica*, passando pelo animal inexpressivo em *Guerra*, chegamos em um equino fantástico em *Paz*. O animal ganha asas e cores mais suaves.

Coincidentemente, no mesmo ano, Cândido Portinari daria início a dois painéis – *Guerra e Paz* – em 1952, encomendas feitas pelo governo de Juscelino Kubitschek para apresentar a Organização das Nações Unidas. As duas grandes telas de Portinari foram inauguradas na sede da ONU em 1957.¹⁰²

FIGURA 24- PINTURA MURAL. A GUERRA E A PAZ. PABLO PICASSO



FONTE: <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/> (1952).

¹⁰² Acesso em: <https://news.un.org/pt/story/2022/11/1805947>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2023.

FIGURA 25- PINTURA MURAL. A GUERRA E A PAZ. PABLO PICASSO



FONTE: <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/> (1952)

Com *O Rapto das Sabinas*, Picasso não se utiliza de um contexto de guerra contemporâneo à sua época. A temática é resgatada de Roma Antiga, do episódio sobre o rapto de mulheres da região do Lácio, Itália, por parte de homens romanos. Esse conteúdo é tema de pinturas de diversos artistas como Sebastiano Ricci, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens e Jacques-Louis David.

FIGURA 26- PINTURA ÓLEO SOBRE TELA. O RAPTO DAS SABINAS. PABLO PICASSO



FONTE: <https://www.pablocicasso.org/the-rape-of-the-sabine-women.jsp> (1962-1963)

Embora a temática não seja atual, Picasso reconstrói a cena do rapto de forma que poderia ser relacionada com períodos muito mais recentes. A obra retrata a violência contra as mulheres que, ou aparecem na tela presas, ou são mostradas caídas ou feridas. O caos da cena e o desmembramento e desconfiguração dos corpos lembram *Guernica*. As cores são mais claras que a tela de 1937, mas o terror continua o mesmo. A mãe que chora com a criança nos braços está localizada no canto direito inferior. Novamente, o cavalo está centralizado na tela e se mistura em meio aos corpos. O cenário conflituoso e violento pode ser facilmente relacionado a conflitos contemporâneos, como guerras e crise migratória.

Compreendendo a extensão das releituras, organizamos, para o próximo subcapítulo, um quadro com as releituras do mural de Picasso e outro quadro com obras que tratam do conflito ou da cidade Guernica, mais especificamente. Fazemos essa distinção devido ao foco de pesquisa, que é o mural *Guernica*. Apresentamos as obras que tratam da guerra e da cidade basca para perceber a importância e repercussão dessa temática em diferentes linguagens. Essas duas vertentes – releituras sobre o quadro e releituras sobre a guerra/cidade – se retroalimentam e mantêm a temática atual.

Organizamos as obras pela data e categoria de gênero artístico, a saber: teatro (dramaturgia e espetáculo), literatura (poesia, romance, crônica e quadrinhos), jornalístico, artes visuais (anúncio publicitário, cartum, charge, tapeçaria, peça têxtil, estandarte, colagem, catálogo de exposição, pintura, desenho, grafite, fotografia, impressão digital, ilustração, técnica desconhecida e combinação de técnicas), cinema, música, linguagens contemporâneas (animação em 3D, instalação artística, intervenção urbana, performance, vídeo-dança) e dança. Neste mesmo subcapítulo, organizamos uma tabela para quantificar as releituras de *Guernica* presentes em cada um desses gêneros artísticos. Desse modo, conseguimos identificar a área artística com maior produção de reinterpretações, que é a charge, especialmente aquela divulgada em meio digital.

5.6 QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE *GUERNICA*

Sobre o fato histórico ou sobre a obra de Picasso, citamos alguns exemplos sem, no entanto, serem esgotadas as produções realizadas. Inicialmente, fizemos um levantamento de todo material que citasse *Guernica*, a obra picasseana, ou o ataque à cidade. Destas diversas produções, separamos aquelas que se encontravam acessíveis e que reliam ou reinterpretavam *Guernica* de Picasso daquelas que traziam como conteúdo a cidade basca, o bombardeio e a guerra.

Apresentaremos, no sexto capítulo, *Releituras literárias*, de maneira pormenorizada, três peças teatrais, quatro poemas, um romance e um livro de crônicas. Já no sétimo capítulo, *Narrativas de Guernica em outras linguagens*, traremos reinterpretações do quadro-mural no cinema, na história em quadrinhos, na charge e no cartum. Embora tenhamos classificado a história em quadrinhos como literatura, optamos por deixá-la no subcapítulo que contém a charge e o cartum por conta da proximidade dessas linguagens artísticas.

Grande parte desse levantamento é resultado de pesquisas em meio digital ou por indicações de referências em obras teóricas de artes visuais, diferentemente da primeira releitura estudada, a peça teatral *Guernica*, de Fernando Arrabal. O primeiro contato com essa dramaturgia aconteceu durante as aulas da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2019. A partir deste texto de Arrabal, nosso interesse e pesquisa foram ampliados para a busca de outras obras que retomassem *Guernica* de Picasso. No *Quadro geral de produções artísticas sobre Guernica*, veremos as releituras sobre o mural picasseano, e no *Quadro geral de produções artísticas sobre a cidade, o bombardeio e a guerra*, obras que recuperam o fato histórico.

QUADRO 3- QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE *GUERNICA*

DATA	TÍTULO E AUTOR	GÊNERO ARTÍSTICO/ TÉCNICA UTILIZADA	MÍDIA/FONTE
TEATRO			
1959	<i>Guernica</i> - Autor: Fernando Arrabal	Dramaturgia	Impresso/ livro/digital: https://www.otablado.com.br/media

			/cadernos/arquivos/CadernosTeatro50.pdf
1972	<i>Guernica</i> - Autor: Jerónimo López Mozo	Dramaturgia	Digital: https://www.cervantesvirtual.com/obra/guernica--0/
1972	<i>Homenatge a Picasso</i> - Autor: Josep Palau i Fabre	Dramaturgia	Indisponível
1980	<i>El otro Pablo y el Minotauro</i> - Autor: José Martín Elizondo	Dramaturgia	Indisponível
1982	<i>Guernica y después</i> - Autor: Francisco Torres Monreal	Dramaturgia	Indisponível
1983	<i>Gernika, drama historikoa</i> - Autor: Luis Haramburu Altuna	Dramaturgia	Indisponível
1987	<i>Gernika</i> - Autor: Grupo Kukubiltzo	Dramaturgia	Indisponível
2001	<i>Picasso adora la Maar</i> - Autor: Alfonso Plou	Dramaturgia	Indisponível
2006	<i>Picasso 1937, historia del Guernica</i> - Autor: Carlos Panera- Grupo Maskarada	Dramaturgia	Indisponível
2011-2012	<i>Guernica, a play</i> - Autor: Erika Luckert/ Direção: Jon Lachlan Stuart	Dramaturgia/ Espetáculo	Indisponível
2012	<i>Guernica</i> - Dramaturgia e direção: Cesar Almeida	Dramaturgia/ Espetáculo	Impresso/ livro: <i>O Teatro da Rainha de 2 Cabeças.</i> (ALMEIDA, 2014).
LITERATURA			
1945	<i>A la pintura. Poema del color y la línea</i> (libro)/ Poema: <i>Picasso</i> - Autor: Rafael Alberti	Poesia	Digital: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-22082012-115640/publico/2011_MarceloMaci

			elCerigioli.pdf
1959	<i>Guernica</i> - Livro: <i>Tempo Espanhol</i> - Autor: Murilo Mendes	Poesia	Impresso/ livro: <i>Tempo Espanhol</i> (MENDES, 1959)
1962	<i>Poema Vozes do quadro de Picasso</i> - Autor: Geraldo Ferraz	Poesia	Impresso/ livro: <i>Guernica: Poema Vozes do Quadro de Picasso</i> (FERRAZ, 1962)
1971	<i>Descrição da guerra em Guernica</i> - Livro: <i>Guernica e outros poemas</i> - Autor: Carlos de Oliveira	Poesia	Impresso/ livro: <i>Guernica and other poems</i> (OLIVEIRA, 2004)
1982	<i>Guernica e outros quadros escolhidos de Picasso</i> - Autor: João Manuel Simões	Poesia	Impresso/ livro: <i>"Guernica" e outros quadros escolhidos de Picasso</i> (SIMÕES, 1982)
2009	<i>Guernica: a saga de uma família em meio à Guerra Civil Espanhola</i> - Autor: Dave Boling	Romance	Impresso/ livro: <i>Guernica: a saga de uma família em meio à Guerra Civil Espanhola</i> (BOLING, 2009).
2016	<i>Flor de Guernica</i> - Autor: Pablo Moreno	Crônica	Impresso/ livro: <i>Flor de Guernica</i> (MORENNO, 2016)
2019	<i>Guernica</i> - Autor: Bruno Loth	Quadrinhos	Impresso/livro: <i>Guernica</i> (LOTH, 2022).
JORNALÍSTICO			
2016	A <i>Guernica</i> de 2016 - Revista Veja (4 capas)/ Autor: Eco Moliterno	Jornalístico	Impresso/ revista/ Digital: https://complemento.veja.abril.com.br/capas-veja/guernica-2016/
CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO			
1981	<i>Pablo Pablo! Uma interpretação Brasileira de Guernica</i> - Funarte	Catálogo de Exposição	Impresso/ livro: <i>Pablo Pablo!</i> (CARVALHO, 1981)

ARTES VISUAIS			
s/d	<i>Guernica</i> - Greenpeace/ Autoria desconhecida	Anúncio publicitário	Digital: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/772/2021/06/Barros_Fuzer.pdf
S/d	<i>Guernica</i> - Autor: Carlos Henrique Iotti	Cartum	Digital: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/02/guernica-da-danca-ao-cartum-as-varias-releituras-da-obra-de-picasso-que-completa-80-anos-em-2017-9727929.html
S/d	<i>Guernica</i> - Autor: Carlos Henrique Iotti	Cartum	Digital: https://radicci.com.br/author/radicci-co/page/43/
1955	<i>Tapestry after Guernica</i> / Autores: tecelões do Cavalaire Atelier of J. De LaBaume-Dürnbach (França)	Tapeçaria	Impresso/livro: <i>Guernica Remakings</i> (ASHMORE, 2017). Digital: https://www.un.org/ungifts/guernica-tapestry-after-guernica-pablo-picasso
1969	<i>Guernica</i> - Autor: Enrico Baj	Gravura	Digital: https://www.artsy.net/artwork/enrico-baj-guernica-detail
1981	<i>Guernica de Millôr, um minuto antes, e Guernica de Picasso, um minuto depois</i> - Autor: Millôr Fernandes	Desenho	Digital: https://ims.com.br/por-dentro-acervos/encontro-de-guernicas/
1986	<i>Pablo Mon Amour</i> - Autor: Chico Caruso	Pintura/ Cartum	Impresso/livro: <i>Pablo Mon Amour</i> (CARUSO, 2001)
1986	<i>A Guernica do Nordeste Brasileiro - 2ª Versão, 1986</i> - Autor: Sante Scaldasferri	Pintura (encáustica)	Digital: https://enciclopedia.itaucultural.org

			br/obra6461/a-guernica-do-nordeste-brasileiro-2-versao
2002-2003	<i>Guernica/ Guernica // Guernica II</i> / Autor: Sophie Matisse	Pintura (acrílica)	Digital: http://www.francisnaumann.com/sophie/sophieguernica.html
2005-2011	<i>Achtung! A. B.: Solarized Deterritorialization Insanity Against Protestantism</i> (England Attacked by the Americans) - Autor: Thomas Zipp-	Pintura (impressão digital, acrílica, óleo, verniz sobre tela)	Digital: https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/achtung-b-solarized-deterritorialization-insanity-against-protestantism-england-attacked-americans
2006/2014	<i>Guernica</i> - Jornal Zero Hora/ ENEM - Autor: Carlos Henrique Iotti	Cartum	Digital: https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao-e-emprego/vestibular/noticia/2014/11/Charge-de-lotti-ilustra-questao-na-prova-de-Linguagens-do-Enem-2014-4639020.html
2008	<i>Turismo na Espanha - março de 2008 - Blog Sorriso Pensante</i> - Autor: Ivan Cabral	Charge	Digital: http://www.ivancabral.com/2008/03/turismo-na-espanha.html
2009	<i>Blasted Guernica</i> / Autor: Viktor Mitic	Pintura (acrílica) e munição de arma de fogo	Digital: https://downtownmarkham.ca/community/art/blasted-guernica/
2009-2020	<i>En torno al Guernica</i> - Museu Guggenheim - Autor: José Manuel Ballester	Pintura - Exposição	Digital: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/around-guernica
2010	<i>Guernica</i> - Autor: Quino	Cartum	Digital: https://twitter.com/ludtke/status/1311461503283986435
2010	<i>Releitura sobre a guerra do Iraque</i> - Autor: José García y Más	Pintura (óleo)	Digital: https://www.artelista.com/en/artwork/4999043179448293-guernica2homagetopablocicasso.html

2010	<i>Darfurnica</i> / Autora: Nadia Plesner	Pintura	Digital: http://www.nadiaplesner.com/the-making-of-darfurnica
2010	<i>Keiskamma Guernica</i> – Tela gigante de tecidos costurados- Autoras: Carol Hofmeyr (desenho); mulheres de Hamburgo e de aldeias vizinhas no Cabo Oriental da África do Sul	Peça têxtil	Impresso/livro: <i>Guernica Remakings</i> (ASHMORE, 2017). Digital: http://guernicaremakings.com/about/keiskamma-guernica-2/
2012-2014	Releitura - Estandarte com tecidos usado em protestos- Autores: coletivo de Brighton, Inglaterra.	Peça têxtil	Impresso/livro: <i>Guernica Remakings</i> (ASHMORE, 2017). Digital: http://guernicaremakings.com/about/remaking-picassos-guernica-a-banner/
2012	<i>Pinheirinho - o Guernica do Brasil em 2012 - Estado de Minas</i> - Autor: Quinho	Cartum	Digital: http://devehaveralgumlugar.blogspot.com/2012/01/guernica-mas-pode-chamar-de-pinheirinho.html
2012	<i>Guernica 1937 - Largo da Ordem em Curitiba 2012</i> - Autoria desconhecida- Blog do Tarso	Cartum	Indisponível
2013	<i>Guernica - 2013</i> – Autor: Lluís Barba	Fotografia (Impressão cromogênica e folha de acrílico)	Digital: https://www.artsy.net/artwork/lluis-barba-guernica
2014	<i>Guernica e Gaza, Picasso e Netanyahu</i> - Twitter- Julho de 2014/ Autor: Carlos Latuff	Charge	Digital: https://twitter.com/latuffcartoons/status/493800242484346880
2014	Releitura - Autor: Alex Frechette	Charge	Digital: https://www.osaogoncalo.com.br/esportes/57764/goncalense-publica-

			livro-com-visao-critica-da-copa-do-mundo-e-olimpiada-no-rio
2014-2022	Releituras (mais de 50 criações) – Site - Autor: Ron English	Desenho e pintura	Digital: https://www.widewalls.ch/magazine/ron-english-guernica-painting-series
2014	<i>Do papa ao pop</i> - Autor: Roberto Lima Dorta	Pintura	Digital: https://www.suzano.sp.gov.br/web/exposicao-do-papa-ao-pop-seguate-segunda-feira/
2014	<i>Hello Guernica (spa day)</i> / Autor: Leslie Holt	Pintura (óleo sobre tela)	Digital: https://www.leslieholt.net/hellomasterpiece/jk1n8wvqhc7in3xqn5my5jh846ad8m
2014	Releitura- Sem título- Exposição <i>Let the frame of things disjoint</i> - Galerie Thaddaeus Ropac- London Ely House - Autor: Robert Longo	Pintura (carvão sobre impressão digital em papel)	Digital: https://ropac.net/artists/56-robert-longo/works/10570/
2015	<i>Guernica 2015</i> - Autor: Carma	Cartum	Digital: https://www.toonpool.com/cartoons/Guernica%202015_259572
2015	<i>Guernica</i> - Autor: Javcho Savov	Charge	Digital: https://www.anf.org.br/avanguardia-do-atraso/
2015	Releitura sobre Mariana - Autor: Mario Tarcitano	Charge	Digital: https://tribunademinas.com.br/opiniao/charge/01-12-2015/charge-01122015.html
2015	Releitura- Folha de São Paulo – Autor: Angeli - abril de 2015	Charge	Digital: https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2015/04/02/golpe-guernica/

2015-2021	<i>The Guernica Project/</i> Releituras (5)- Autor: Raghava KK	Pintura e impressão digital	Digital: https://volte.art/exhibitions/9-the-guernica-project/works/
2016	<i>Alepoponica</i> - Autor: Vasco Gargalo	Charge	Digital: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/02/guernica-da-danca-ao-cartum-as-varias-releituras-da-obra-de-picasso-que-completa-80-anos-em-2017-9727929.html
2017	<i>Barcelona Aug.2017/</i> Autor: Luca Garonzi	Charge	Digital: https://cartoonmovement.com/cartoon/guernica-0
2017	<i>Embate ao Fascismo - 80 anos de Guernica</i> - Autores: Mario Tarcitano, Ramón Brandão e Eduardo Borges	Pintura - Exposição	Digital: https://www2.ufjf.br/noticias/2017/10/10/embate-ao-fascismo-reune-releituras-da-obra-prima-de-picasso-em-tributo-a-guernica/
2017	<i>Guernica</i> - Autor: Aloizo Pedersen	Pintura – Exposição - Educação	Digital: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/05/18/exposicao-reune-releituras-de-obras-de-picasso-feitas-por-apenados-em-porto-alegre.ghtml
2018	<i>Transição política do governo Temer - 07-11-2018- Charge de O Povo</i> - Autor: Clayton Rebouças	Charge	Digital: https://www.instagram.com/p/Bp4DS9VhBoz/
2018	<i>Guernica - Twitter</i> - Autor: Julio Mariano - outubro de 2018	Charge	Digital: https://mobile.twitter.com/MarianoCharges/media
2019	<i>Brumadinho</i> – 2019 - Exposição no SP Arte- Autor: Mundano	Pintura (lama da Vale coletada no leito do Rio Paraopeba em Brumadinho, resina, verniz e acrílica)	Digital: https://www.instagram.com/p/B8bj7VtnjU5/

2019	<i>Neo-Guernica</i> / Autor: Duke	Cartum	Digital: https://josiasdesouza.blogosfera.uol.com.br/2019/11/13/neo-guernica/
2019	<i>Guernica by Picasso</i> - Autor: Sajad Rafeei	Cartum	Digital: https://www.irancartoon.com/site/daily/political/guernica-by-picasso-sajad-rafeei-iran
2020	Releitura – Instagram - Reações Medievais	Cartum	Digital: https://www.instagram.com/p/CEsA9nUFxPd/
2020	<i>Guernica</i> - Autor: Amorim	Cartum	Digital: https://www.irancartoon.com/site/daily/political/guernica-amorim-brazil
2020	Releitura – Instagram - Revista Micuim Humor- Autor: Santiago	Charge	Digital: https://www.brasildefatopb.com.br/artes/2020/11/11/guernica-brasileira
2020	Releitura - Instagram - Agosto de 2020 - Autor: André Dahmer	Charge	Digital: https://twitter.com/malvados/status/1296451374373310467
2020	Releitura – Instagram - Folha de São Paulo- 09 de outubro de 2020 - Autor: André Dahmer	Charge	Digital: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/#9/10/2020
2020	Releitura - Instagram/ Revista Carta Capital - Covid 20 - Autor: Venes Caitano	Charge	Digital: https://www.cartacapital.com.br/blogs/venes/cartum-covid-20/
2020	Releitura – Instagram - História no Paint- História no Paint	Charge	Digital: https://twitter.com/HistoriaNoPaint/status/1294376241605287937?ref_src=twsrc%5Etfw
2020	Releitura – Twitter - Capirotinho	Charge	Digital:

			https://twitter.com/o_capirotinho/status/1308064669194752000
2020	<i>Guernica</i> - novembro 2020 - Autor: Marcio Vaccari e Lenice Coelho	Charge	Digital: https://www.instagram.com/vaccari/marcio/
2020	<i>Guernica</i> - Autor: Marcio Vaccari	Charge	Digital: https://www.instagram.com/vaccari/marcio/
2020	<i>Guernica Amazônica</i> - Autor: Renato Aroeira	Charge	Digital: https://twitter.com/aroeiracartum/status/1401158260351193090
2020-2021	<i>Otra Mirada/ Grandes ideas</i> - Autor: Menchu Uroz	Colagem, desenho e pintura	Digital: https://www.flecha.es/en/obras-de-menchu-uroz
2021	<i>Guernica Marathon</i> - Autor: Carlos Henrique Iotti	Charge	Digital: https://contrarelogio.com.br/as-melhores-charges-do-iotti-para-ajudar-a-superar-estes-tempos-tao-bicudos-cr-julho-2013/
2021	<i>Guernica</i> – Twitter - 09 de junho de 2021 - Autor: Daniel Lafayette (UltraLafa)	Charge	Digital: https://mobile.twitter.com/ultralafa/status/1402763143399489537?lang=bg
2021	<i>O gado e o mito</i> - Twitter-agosto de 2021 - Autor: Reinaldo Figueiredo	Charge	Digital: https://www.instagram.com/p/CSmyLnPA7-/
2021	<i>Guernica</i> - setembro 2021 - Autor: Marcio Vaccari	Charge	Digital: https://www.instagram.com/vaccari/marcio/
2021	<i>Las tragédias</i> – Instagram - Autor: Nivaldo Gaviota	Cartum	Digital: https://www.instagram.com/p/CNnejApZ8P/

2021	<i>Guernica síria – 2017</i> - Autor: Ahmad Sheer	Desenho e pintura	Digital: https://pt.euronews.com/2021/03/17/artista-sirio-viveu-guernica-na-realidade-da-guerra
2021	<i>Guernica Rojo</i> - Autor: Óscar F. Vega	Pintura (óleo)	Digital: https://www.deia.eus/cultura/2021/07/17/guernica-rojo-negro-1947800.html
2021	<i>Guernica 2.0</i> - Autor: Alberto Malo	Pintura (acrílica)	Digital: https://www.lifecuenca.es/noticias/cuenca/guernica-2-0-del-conquense-alberto-malo-del-reina-sofia-ciudad-natal-5631
2022	<i>Guernica</i> - Autor: Ulisses Araújo	Cartum	Digital: https://www.irancartoon.com/site/daily/political/guernica-ulisses-araujo-brazil
2022	<i>Sobre Guernica de Picasso</i> - Autor: Marco Jacobsen-Folha de Londrina	Charge	Digital: https://www.folhadelondrina.com.br/charge/charge-15092022-3221452e.html
2022	<i>Picasso's Guernica Update</i> - The Atlanta Journal Constitution - março de 2022 - Autor: Mike Luckovich	Charge	Digital: https://www.ajc.com/opinion/mike-luckovich-blog/327-mike-luckovich/M3CWVXFYINEPLGIBUKQMMLTFVE/
2022	<i>LatexGuernica</i> - Exposição Instituto Tomie Ohtake – Autor: Rodolpho Parigi	Pintura (óleo)	Digital: https://braziljournal.com/o-realismo-exuberante-de-rodolpho-parigi/
2022	Releitura - abril de 2022 - Autor: Roberto Marquez	Pintura	Digital: https://www.cbc.ca/news/politics/ukraine-kyiv-irpin-marquez-guernica-1.6447196
2022	<i>Ukraine Relief Project</i> -	Impressão digital	Digital:

	Grade School Guernica 2022- Autor: Ron English		https://medium.com/veve-collectibles/ron-english-ukraine-relief-project-3b2da6333335
2022	Releitura – Twitter - março de 2022- Autor: Rare	Técnica desconhecida	Indisponível
2022	<i>There is no good war (after Guernica)</i> – Twitter - fevereiro de 2022/ Autor: BasqKek	Técnica desconhecida	Digital: https://twitter.com/search?q=basqkek%20good%20war&src=typed_query
2022	<i>Moai after Picasso</i> – Twitter - março de 2022/ Autor: Alter Moai	Charge	Digital: https://twitter.com/altermoai/status/1499796867936362500
CINEMA			
1950	<i>Guernica</i> - Autores: Alain Resnais e Robert Hessens	Filme	Digital: https://www.youtube.com/watch?v=-aHTF0vIX7I&ab_channel=Ci%C3%A1ssico%26Cia-CinemaCi%C3%A1ssicoeFilmesAntigos
1978	<i>Guernica</i> - Autor: Emir Kusturica	Filme	Digital: https://www.youtube.com/watch?v=wJ-HVI39RI4&ab_channel=drogaudix
2015	<i>Guernica</i> - Curta-metragem para a Exposição “Picasso Modernidade Espanhola”- Autor: Maurício Moreira	Filme	Indisponível
MÚSICA			
1966	<i>Guernica</i> - Orquestra Sinfônica de Barcelona e Nacional da Catalunha/ Autor: Leonardo Balada	Música	Digital: https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/guernica-leonardo-balada
2006	<i>Guernica</i> - Autor: Shaila	Música	Digital:

			https://www.youtube.com/watch?v=Z1jGUwa_pBs&ab_channel=BibiRodr%C3%ADguez
2014	<i>Guernica</i> (Pablo Picasso) - Music based on famous paintings - Autor: Robbins Island Music Group	Música	Digital: https://music.youtube.com/watch?v=HSnPRRJKB_E
LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS			
2007	<i>A 3D Exploration of Picasso's Guernica</i> - Autora: Lena Gieseke-Universidade da Geórgia	Animação digital-modelagem em 3D	Digital: https://vimeo.com/1176750
2009-2010	<i>The Nature of the Beast</i> - Instalação realizada na Whitechapel Gallery, em Londres. Autor: Goshka Macuga	Instalação	Impresso/livro: <i>Guernica Remakings</i> (ASHMORE, 2017). Digital: http://guernicaremakings.com/about/the-nature-of-the-beast/
2017	<i>Guernica Bodypainting</i> - Autor: O corpo e a cidade-UFRJ	Intervenção urbana	Digital: https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/604
2018	<i>Guernica in Sand</i> – Autor: Lee Mingwei	Performance	Digital: https://vimeo.com/462583392
2018	<i>Guernica</i> - Autora: Kate Duhamel (direção) e Annabelle Lopez Ochoa (coreógrafa) - San Francisco Ballet	Video-dança	Digital: https://vimeo.com/258251220
DANÇA			
2019	<i>Guernica</i> - Autora: Laura Haddad- Duplo Produções	Dança	Indisponível

Quadro 3. Quadro geral de produções artísticas sobre *Guernica*.

Fonte: A autora (2020-2023).

Para visualizarmos o material total encontrado de releituras, organizamos uma tabela com as cento e quatro obras, divididas por linguagens artísticas, desde o ano de 1945 até o ano de 2022. A maior parte dessas intepretações de *Guernica* foi encontrada em meio virtual, especialmente em forma de charge:

TABELA 1- REINTERPRETAÇÕES DE *GUERNICA* (1945- 2022)

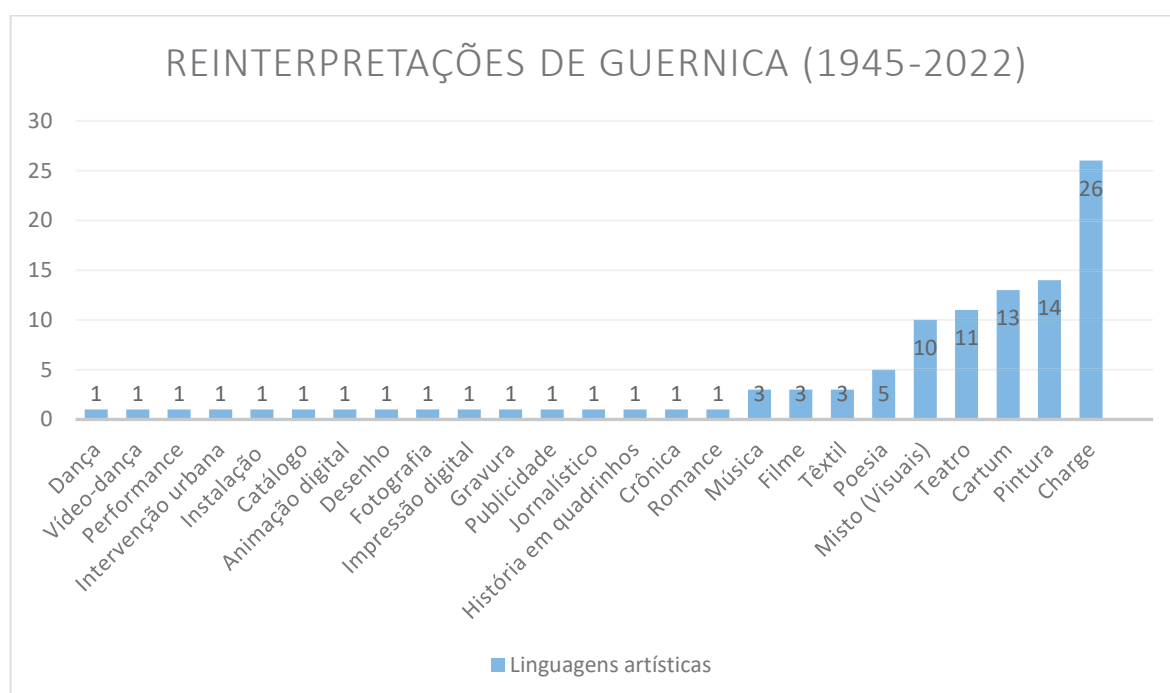


Tabela 1. Reinterpretações de *Guernica* (1945-2022). Fonte: A autora (2023).

Encontramos ainda outras obras que apresentam a temática da Guerra Civil Espanhola ou o bombardeio à Guernica, porém, não retomam a pintura de Picasso. Esses materiais estão citados, em sua maioria, na obra *Guernica en la escena, la página y la pantalla* (2017), com exceção das obras *Les aventures de Boro Reporter photographe: les noces de Guernica* e *Surcos*. Consideramos desnecessário enumerar todo o material já apresentado e analisado minuciosamente pela professora Elena Cueto Asín, de forma que apenas elencamos alguns exemplos de obras que retomam a guerra e o bombardeio:

QUADRO 4- QUADRO GERAL DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE A CIDADE, O BOMBARDEIO E A GUERRA.

DATA	TÍTULO E AUTOR	GÊNERO ARTÍSTICO
1937	Sombras de héroes - Germán Bleiberg	Peça de teatro
1994	Gernika. Un grito. 1937- Ignacio Amestoy Iriguren	Peça de teatro
1937	A vitória de Guernica - Paul Éluard- Livro: Cours naturel	Poesia
1967	El otro árbol de Guernica - Luis de Castresana	Romance
2004	Les aventures de Boro Reporter photographe: les noces de Guernica - Dan Franck/ Jean Vautrin	Romance
1951	Surcos - José Antonio Nieves Conde	Filme
1969	El outro árbol de Guernica - Pedro Lazaga	Filme
1975	A árvore de Guernica - Fernando Arrabal	Filme
2016	O massacre em Guernica - Koldo Serra	Filme
1985	Gernika - Francisco Escudero	Ópera
1976	Como em Guernica - Taiguara	Música
1979	Guernica - João Ricardo	Música
1992	Gernikako Arbola - Folclórica- Gontzal Mendibil · BilbokoOrkestra Sinfonikoa	Música

Quadro 4 . Quadro geral de produções artísticas sobre a cidade, o bombardeio e a guerra.

Fonte: A autora (2020-2023).

No início de nossas buscas nos anos de 2019 e 2020, para estabelecermos esse inventário, coletamos diversas releituras, especialmente nas linguagens visuais, como: cartuns, charges, desenhos, pinturas e gravuras. Somente o artista norte-americano Ron English possui mais de cinquenta releituras da obra *Guernica* e o artista está em constante recriação do mural, como é o caso de *Ukraine Relief Project*, organizado em fevereiro de 2022, com fins de arrecadação de fundos para os

refugiados de guerra da Ucrânia¹⁰³. Ron English retoma *Guernica*, porém, modifica suas cores monocromáticas para as cores azuis e amarelas da bandeira da Ucrânia.

Ao nos depararmos com a pluralidade de reinterpretações do mural de Picasso, nos questionamos se *Guernica* não seria a obra mais relida e comentada em diversas áreas. Porém, logo lembramos de outras tão populares quanto: *Mona Lisa (La Gioconda)*, *O nascimento de Vênus*, *A Criação de Adão*, *O grito* ou *A persistência da memória*. Mas o alcance de *Guernica*, ao que percebíamos, ia além da linguagem visual. *Guernica* estava em murais, filmes, músicas, poemas, dramaturgias, apresentações de dança e performances. O quadro de Picasso impulsionou movimento, protestação e narrativa política, ao passo que as outras obras citadas nem sempre traziam a mesma potência questionadora sobre problemas sociais, econômicos, imigratórios, bélicos e humanitários.

Nossa hipótese de *Guernica* como símbolo ocidental de resistência contra o autoritarismo e a violência não estava sólida, até nos depararmos com o estudo da professora Elena Cueto Asín, *Guernica en la escena, la página y la pantalla* (2017), que confirmava nossa ideia inicial. *Guernica*, na obra de Asín, aparece como um ícone universal e é investigada, em sua maior parte, em outras releituras não estudadas por nós nessa pesquisa. Apenas nove releituras que apresentamos nesse estudo fazem parte da obra da professora Elena Cueto Asín.

Sobre a universalidade da obra, a autora nos confirma que *Guernica*: “[...] por sí sola llena más páginas que ninguna otra obra de arte universal, de análisis formal y de contenidos, y lo hace como materia de historia que observa la génesis, recorrido e impacto del cuadro como fenómeno”¹⁰⁴ (ASÍN, 2017, p. 14).

Além disso, Asín afirma que a peculiaridade da obra está em “adquirir especial significado inicialmente fuera del contexto donde acontece la agresión, revelando la proyección internacional del conflicto en España”¹⁰⁵ (ASÍN, 2017, p. 12). É o que percebemos, especialmente, com as produções de charges e cartuns em

¹⁰³ Disponível em: <https://medium.com/veve-collectibles/ron-english-ukraine-relief-project-3b2da6333335>. Acesso em: 02 de abril de 2022.

¹⁰⁴ “[...] por si só preenche mais páginas do que qualquer outra obra de arte universal, de análise formal e de conteúdo, e fá-lo como uma questão de história que observa a gênese, o percurso e o impacto da pintura como fenômeno”. (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “adquirir especial significado, inicialmente, fora do contexto em que a agressão ocorre, revelando a projeção internacional do conflito na Espanha”. (Tradução nossa).

meio digital. A retomada de *Guernica*, frequentemente, está relacionada a conflitos, guerras e crises ambientais, climáticas, geopolíticas, sociais e culturais de diversos países, inclusive o Brasil. Ou seja, o fio condutor dessas reinterpretações é a questão política, seja com relação à resistência contra autoritarismos, violências, seja como forma ironizada de denunciar situações, figuras públicas ou conflitos. É o que veremos, mais detalhadamente, no subcapítulo 7.3 *Charge e cartum: Angeli, Márcio Tarcitano, Márcio Vaccari e Quinho*.

6 RELEITURAS LITERÁRIAS: DRAMATURGIA, POESIA, ROMANCE E CRÔNICA

Das produções dramatúrgicas encontradas, discutiremos três, adotando como critério a acessibilidade ao material: *Guernica* (1959), de Fernando Arrabal; *Guernica* (1972), de Jerónimo Lopez Mozo; e *Guernica* (2012), de Cesar Almeida. Além do acesso aos textos, essas dramaturgias apresentam aproximação entre o hipertexto (texto B) com o hipotexto (texto A, de origem; nesse caso, *Guernica*, de Picasso) (GENETTE, 2010). As peças de Fernando Arrabal e Cesar Almeida foram publicadas nos livros intitulados *3 peças em 1 acto* (1972) e *O teatro da rainha de 2 cabeças* (2014), respectivamente; já o texto de Jerónimo Lopez Mozo encontramos em meio digital.

A seleção de poemas também se deu por conta do acesso aos materiais e pela relação entre a obra original e o hipertexto, a saber: *Guernica* (1959), de Murilo Mendes; *Guernica Poema Vozes do Quadro de Picasso* (1962), de Geraldo Ferraz; *Descrição da guerra em Guernica* (1971), de Carlos de Oliveira; e *Guernica e outros quadros escolhidos* (1982), de João Manuel Simões. Todos esses poemas/obras foram publicados em meio impresso. Ademais, priorizamos os materiais produzidos ou disponibilizados em língua portuguesa para analisar a relação com *Guernica*.

Para facilitar a visualização e compreensão da matriz temática e formal dessas sete interpretações (três peças e quatro poemas) de *Guernica*, construímos um quadro sinóptico. Nesses casos selecionados, é o quadro de Picasso que estimula os artistas a relerem a obra, e não necessariamente o ataque à cidade basca durante a Guerra Civil Espanhola.

QUADRO 5. QUADRO SINÓPTICO DE RELEITURAS DE *GUERNICA*

DATA	AUTOR	REGIME NARRATIVO	RELAÇÃO: intertextualidade & intermedialidade
1937	Pablo Picasso	Quadro mural	Obra de grandes dimensões destinada a reagir publicamente ao bombardeamento da cidade de Guernica em 1937. Esta é a obra de base, desde a qual novos trabalhos em diversos regimes foram realizados.

1959	Fernando Arrabal	Texto teatral	<ul style="list-style-type: none"> - Título; - Reação artística, engajamento político contra o totalitarismo franquista; - Brutalidade da guerra (soldado); - Jornalista x Artista; - A janela: o olhar para o futuro/fora; - A árvore da resistência; - Fanchu e Lira: a indiferença e o medo; - O feminino ferido; - Mãe e filho; - Ruínas/ fragmentos; - Bombardeamento.
1972	Jerónimo López Mozo	Texto teatral	<ul style="list-style-type: none"> - Título; - Personagens-símbolos do quadro no texto; - Personificação da Flor; - Intertextos poéticos (Rafael Alberti e Pablo Neruda); - Intertextos jornalísticos; - Bombardeamento. - Modo narrativo/descritivo.
2012	Cesar Almeida	Texto teatral	<ul style="list-style-type: none"> - Título; - Releitura do texto de Fernando Arrabal; - A árvore da resistência; - Fanchu e Lira: a indiferença e o medo; - O feminino ferido; - Ruínas/ fragmentos; - Bomba e bombardeamento; - Jornalista x Artista; - Touro e violência.
1959	Murilo Mendes	Poema	<ul style="list-style-type: none"> - Título; - Sobreposição de planos/imagens; - Recortes imagéticos (imagens independentes; blocos de imagens); - Touro: irracionalidade e brutalidade da guerra; - Caos organizado (pintor e poeta).
1962	Geraldo Ferraz	Poema	<ul style="list-style-type: none"> - Sobreposição de planos/imagens; - Recortes imagéticos (imagens independentes; blocos de imagens); - Metatextualidade (poema reflete sobre o fazer artístico do poeta e do pintor); - Indicadores visuais das cores preto, branco e cinza.

1971	Carlos de Oliveira	Poema	<ul style="list-style-type: none"> - Descrição detalhada do quadro; - Personagens/cenário do quadro no poema; - Recortes imagéticos; - Luz x Trevas/ Claro x Escuro.
1982	João Manuel Simões	Poema	<ul style="list-style-type: none"> - Título; - Personagens/ cenário do quadro no poema; - Fragmentação dos corpos; - Metatextualidade (poema reflete sobre o fazer artístico do poeta e do pintor); - Indicadores visuais das cores (preto, branco e cinza); - Luz x Trevas/ Claro x Escuro.

Quadro 5. Quadro Sinóptico de releituras de *Guernica*. Fonte: A autora (2021).

Vejamos que na dramaturgia de Fernando Arrabal, o artista recupera, ao menos, três figuras do mural: a mulher ferida, a mãe com a criança morta nos braços e o soldado. Arrabal, tal qual Picasso, se opôs ao regime franquista sendo, inclusive, preso por sua publicação incompatível com os regimes totalitários. Aqui, ainda há uma aproximação com o bombardeio e com a cidade basca. Esta é, inclusive, lembrada pelo seu símbolo de resistência: o carvalho que sobreviveu ao ataque.

Na dramaturgia de Jerónimo Lopez Mozo, o resgate das figuras picasseanas é ainda maior, já que o autor personifica todas as figuras do quadro, inclusive a flor da mão do soldado caído. Seu modo de operação é mais descritivo que o de Arrabal e possui mais elementos-referências da pintura.

Já na dramaturgia de Cesar Almeida, o descolamento do quadro é maior, pois neste texto o sentido de guerra é ampliado para além daquela local de Guernica: a guerra contra o capitalismo, a guerra contra as violências urbanas, a guerra contra a mídia e a publicidade, a guerra contra a futilidade e a espetacularização do terror. Mas, o que interconecta as três dramaturgias, é a menção direta ao quadro e a Pablo Picasso em alguma cena.

Dos quatro poemas, temos alguns pontos em comum, como o uso de recortes imagéticos, apresentando as figuras do quadro de forma isolada (plano individual), além de todas trazerem no título a referência ao quadro de Picasso. E ainda, três poemas recorrem à metatextualidade, apresentando e comparando o modo de

operação do pintor com o do poeta: embora sejam mostradas imagens isoladas, o plano geral do quadro também é desenhado no poema. Além disso, tal como o pintor, que em sua produção trabalhou com recortes e colagens, os poetas também se apropriam da técnica de montagem e bricolagem ao sobrepor imagens poéticas.

O quadro sinóptico, nesse sentido, consiste numa tentativa de organizar e traçar semelhanças entre as sete obras selecionadas, porém, sem fixarmos essas características como únicas e definitivas.

6.1 GUERNICA DE FERNANDO ARRABAL

Iniciando com a produção dramatúrgica do espanhol Fernando Arrabal, *Guernica* (1959), temos a relação com o quadro já posta no título da peça. O paratexto também pode ser encarado como parte fundamental do intertexto (GENETTE, 2010). Temos, também, a descrição do ambiente na primeira didascália do texto: “Interior de casa destruída: paredes em ruínas, caliça, pedras. Fanchu está junto duma mesa, com ar desesperado” (ARRABAL, 1972, p. 25). Há uma descrição, ainda, do rebentar de bombas e ruídos de tropas marchando. Uma janela, como parte do cenário, será descrita em uma outra didascália: “Fanchu desce penosamente da mesa. Dirige-se para a esquerda. Tem de abrir caminho através dum monte de escombros. Uma parte da janela aparece” (ARRABAL, 1972, p. 28).

O espaço sugerido na peça é o do interior da casa de Fanchu e Lira, casal de senhores vítimas do ataque. Lira, soterrada debaixo dos escombros, nos lembra as figuras femininas feridas de Picasso na tela. Esta personagem pode representar, além disso, o soldado/toureiro caído, de espada quebrada, e que já não suporta o peso da guerra.

Há duas indicações diretas ao quadro de Picasso no texto: “Ruído de aviões. Bombardeamento. Durante este intervalo, uma mulher e a filha atravessam o palco com um ar irritado e impotente. Vide o quadro de Picasso” (ARRABAL, 1972, p. 32) e “[...] a mulher passa da direita para a esquerda. A menina já não a acompanha. Leva ao ombro um pequeno caixão. Tem um ar irritado e impotente – vide quadro de Picasso” (ARRABAL, 1972, p. 65). Esta personagem que apenas passa em cena com a filha é referência à figura feminina com a criança morta nos braços que vemos ao lado esquerdo da pintura.

Ambas as mulheres representam o sofrimento materno na guerra, a dor feminina da espera do retorno de seus companheiros e familiares. Sobre a importância feminina nos combates, durante a Guerra Civil, George Steer relata em sua produção jornalística que “eram as mulheres, mães e irmãs que preparavam as refeições dos combatentes; eram elas e as namoradas que sustentavam a *morale*, que faziam os homens lutar com denodo” (STEER, 2017, p. 52). E naquela segunda-feira de ataque à cidade eram justamente essas mulheres que estavam em maior número nas praças, realizando a feira com seus filhos: “[...] centenas delas estavam dispersas ao redor do espaço aberto e, enquanto passávamos, tateavam em torno, remexiam em

travesseiros sujos, tentavam dormir, tentavam debilmente caminhar” (STEER, 2017, p. 303).

O teatro de Arrabal foi incluso na categoria de Teatro do Absurdo por Martin Esslin na década de 1960, mesmo o artista espanhol sendo contrário à essa classificação. Porém, Esslin (2018) percebia no teatro arrabaliano o mal-estar, a desarmonia, o estranho e absurdo próprios do mundo pós-guerra e que também se apresentavam em outros artistas da época. Essas sensações, além do sentimento de luta, a perda de sentido e a reflexão da absurda condição humana do mundo pós-guerra instigaram a produção de dramaturgias como a de Arrabal. O espectador “é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indignação e desespero” (ESSLIN, 2018, p. 356).

Essas incômodas contemplações do disparate da vida foram temas também de Albert Camus em *O Mito de Sísifo* (1942). Ao tomar consciência do transcórre do tempo da sua vida e da falta de sentido que é o viver, só resta ao indivíduo o restabelecimento ou o suicídio. A obra foi escrita durante a Segunda Guerra Mundial e, nesse sentido, é compreensível a consideração que o autor faz sobre a absurdidade da vida e a ausência da razão profunda do viver.

Neste sentido, *Guernica* de Arrabal revela o absurdo, primeiramente, no próprio ato da guerra, na incompreensão de sua existência, como vemos no diálogo entre o casal Fanchu e Lira:

Fanchu: Não te apercebes de que estamos em guerra?

Lira: Mas nós não fizemos mal a ninguém (ARRABAL, 1972, p. 43).

Lira, em sua inocência quase infantil, demonstra não compreender ser vítima do bombardeamento na cidade, já que não é responsável por nenhum mal. A personagem levanta um questionamento sobre o despropósito e falta de sentido em existir a guerra. O absurdo também aparece na falta de comunicação entre os personagens. Sempre em duplas, eles não conversam entre si, estão fechados nos seus núcleos: Fanchu e Lira, o Escritor e o Jornalista, a Mãe e a Filha, Fanchu e o Oficial.

Esses personagens são praticamente invisíveis uns aos outros e, dessa invisibilidade, podemos pensar na corrosão de laços e relações humanas gerados nesses conflitos. A perda de familiares e amigos por meio de exílios e mortes, mas também ocorrida pelo distanciamento humano, por sentimentos como o medo, o terror

e a crueldade. Esse aspecto de falas isoladas dos personagens também veremos em *Guernica* de Jerónimo López Mozo.

O absurdo também se dá na relação dupla infantil-adulta das ações de Fanchu e Lira, a exemplo do momento em que o marido entrega o balão azul para a esposa. Este ato parece-nos estranho, já que o contexto em que estão é o de ruínas e não há espaço para brincadeiras ou distrações. Posteriormente, retornaremos à imagem do balão para pensá-la num sentido mais poético.

Fanchu e Lira são personagens tipicamente arrabalianos: infantilizados, porém, com certa agressividade. Ademais, há a ação, ou ainda, a falta de ação, de Fanchu perante o soterramento da esposa ou para com o soldado. Segundo Camus, “Um homem é um homem mais pelas coisas que cala do que pelas que diz” (CAMUS, 1942, p. 62). O silêncio de Fanchu é absurdo, no sentido em que se confronta com a realidade, porém não se revolta contra ela. Este personagem poderia ser comparado ao touro picasseano, indiferente aos acontecimentos, sem expressar grito ou dor, como vemos nos outros personagens do quadro.

Do mesmo modo, a dupla Escritor e Jornalista revela o absurdo na falta de sensibilidade para o ocorrido e com os feridos. Agem e dialogam impassíveis ao sofrimento do casal. Outra dupla, a da Mãe e Filha, também não se comunica diretamente com as outras personagens e estão sempre de passagem, carregadas de armamentos e instrumentos bélicos.

Podemos pensar o teatro de Arrabal a partir de duas vertentes: a do teatro surrealista e a do teatro do absurdo. O teatro surrealista tem como precursores os dramaturgos Alfred Jarry (1873- 1907), Guillaume Apollinaire (1880- 1918), Raymond Roussel (1877- 1933) e Antonin Artaud (1896- 1948). O surrealismo se desenvolveu, inicialmente, na França, a partir do Manifesto Surrealista (1924) e teve como influência os *ready-mades*, as obras feitas com colagens *non-sense* e as performances dos artistas dadaístas: “o grupo criava espetáculos-provocações: balançavam chaves e batiam em caixas para fazer barulho até enlouquecer o público” (GUINSBURG; LEIRNER, 2020, n.p). Além da interferência dadaísta, os dramaturgos surrealistas se inspiraram na teoria dos sonhos de Sigmund Freud, na filosofia de Hegel, no cinema de Henri Bergson, defendendo que “o inconsciente é que deveria *ditar* as ações humanas” (GUINSBURG; LEIRNER, 2020, n.p, grifo do autor). A escrita, a pintura e o cinema surrealista, propunham, dessa forma uma criação ausente de razão, de lógica, de linearidade, de coerência. Nesse sentido, exaltavam o estilo do maravilhoso, do

oculto, do mágico, do onírico, do fantástico e do grotesco.

Já com relação ao absurdo, Albert Camus nos traz duas definições: o impossível e o contraditório. Aqui, vemos que todos os personagens agem contraditoriamente: o casal ama e odeia-se ao mesmo tempo; a Mãe carrega consigo a inocência da infância da Filha e a violência adulta da guerra; apesar do bombardeamento e das ruínas, resiste uma árvore no lado de fora; o Oficial não profere uma palavra sequer, porém seu silêncio é o mais assustador de todos os sons da guerra. “Viver é fazer viver o absurdo. Fazê-lo viver é, antes de tudo, encará-lo.” (CAMUS, 1942, p. 41). Uma das posições coerentes para o absurdo é a revolta; ela seria o confronto do homem com sua obscuridade. Em *Guernica* de Arrabal, a revolta limita-se a alguns diálogos dos personagens e o resultado é a morte.

Sabemos que o governo franquista encontrou apoio em outros governos com regimes semelhantes, como o da Alemanha e da Itália. Em *Guernica*, esse fato fica evidenciado na fala de Fanchu para Lira:

Fanchu: Os generais não fazem as coisas por menos:
ou tudo ou nada.

Lira: E as pessoas?

Fanchu: As pessoas não sabem fazer guerras. De resto, o general tem muito quem o ajude (ARRABAL, 1972, p. 63).

Uma das justificativas para o bombardeio alemão na cidade foi a de que era necessário realizar testes com as bombas, antes de lançá-las em outros locais. As bombas aqui se relacionam com a lâmpada-bomba do centro do quadro de Picasso. Em *Guernica*, as personagens Fanchu e Lira discutem sobre esse fato extraído da realidade:

Fanchu: É preciso repetir sempre a mesma coisa (Marcando todas as sílabas). Estão a experimentar bombas explosivas e incendiárias. Depois, dizes que sou eu que não tenho cabeça.

Lira: E não podiam experimentá-las noutra sítio?

Fanchu: Julgas que é assim tão fácil? Era necessário experimentá-las numa povoação. (ARRABAL, 1972, p. 56).

Nesta fala de Fanchu podemos já perceber que, diferentemente da esposa, ele se posiciona de forma menos revoltada contra a guerra. Parece estar disposto a justificar os feitos bélicos e a obedecer às ordens militares mais facilmente que Lira.

A peça de Arrabal finaliza com um grupo de pessoas cantando *Gernikako Arbola*, canção que se tornou símbolo de resistência após a Guerra Civil Espanhola.

Gernikako Arbola, ou *Árvore de Guernica*, é o nome dado para o carvalho que resistiu aos ataques na cidade basca. A árvore antecessora da sobrevivente ao bombardeio datava do século XIV. Porém, “o roble¹⁰⁶ antigo secou e, em 1811, foi substituído por outro a que se passou a venerar como à antiga árvore” (FERRAZ, 1962, p. 10-11). A árvore que resiste se assemelha à flor na mão do soldado pintada no quadro de Picasso, como um sinal de vitalidade em meio ao bombardeio.

Considerando o posicionamento político de Fernando Arrabal como contrário aos sistemas totalitários e aos conflitos bélicos, não é difícil de imaginar que em *Guernica* o autor revelasse sua posição. Uma das personagens desta dramaturgia que representa o totalitarismo e a repressão é a do Oficial, que não pronuncia uma única palavra, porém instiga medo e terror, especialmente em Fanchu. Já na primeira rubrica vemos a submissão de Fanchu para com o Oficial: “Fanchu desce da mesa. Dirige-se para a janela. Abre-a. Por detrás dela, aparece um oficial. Olham-se detidamente. Fanchu baixa a cabeça, com ar receoso. O oficial ri, sem alegria” (ARRABAL, 1972, p. 34-35).

A ação do baixar a cabeça frente ao oficial irá se repetir em outros momentos por Fanchu. O Oficial intimida-o apenas com o olhar e com a ação de girar as algemas. O personagem Fanchu revela que também, como o Oficial, sabe obedecer a ordens e à lei, como vemos nesse trecho:

1) Fanchu: Gosto de fazer as coisas como deve ser (ARRABAL, 1972, p. 49).

Nessa fala, Fanchu afirma “gostar de fazer as coisas como devem ser”, porém sem explicar que coisas são essas e de que modo elas devem ser feitas. Mas, pela atitude de Fanchu, percebemos que o personagem é temente a um sistema – nesse caso, o militar. Fanchu também revela, além de obediência, requintes de crueldade, como no seguinte diálogo:

Lira: Ainda por cima, insultas-me.
Fanchu: Não, minha gatinha. (Uma pausa. Teimoso). Mas todas as mulheres como deve ser têm amantes. (Uma pausa). Nunca me quiseste ajudar: quando te dispo, para que os amigos te acariciem, ficas sempre amuada (ARRABAL, 1972, p. 50).

Por esta fala percebemos que Fanchu não demonstra estranheza nem

¹⁰⁶ *Roble* pode ser traduzido por *carvalho*. (Tradução nossa).

ressentimento do ato violento cometido para com a esposa, mesmo essa mostrando-se contrária ao marido.

Outra relação de intertextualidade que podemos pensar é relacionada ao personagem Escritor, que retrataria, de certa forma, o próprio Fernando Arrabal, como vemos nesta fala: “Escritor: Acrescente que estou a preparar um romance e talvez mesmo um filme sobre a guerra civil de Espanha” (ARRABAL, 1972, p. 30). E, de fato, Arrabal transformaria, posteriormente, a peça *Guernica* na produção cinematográfica *A árvore de Guernica (El árbol de Guernica)*, em 1975. Assim como na peça, há a imagem intacta da árvore após os ataques como forma de resistência.

Lira, a mulher soterrada, que passa a peça inteira sem poder se mover, pode ser pensada como a figura feminina que sustenta o peso da guerra ao cuidar da casa e da família enquanto os combatentes estão em campo. A guerra é masculina, porém é a mulher que sente mais esse peso: “Lira: Não posso sair. Estou entalada. Ruiu tudo” (ARRABAL, 1972, p. 26).

No fim da peça, dois balões sobem em direção ao céu, representando o cessar do sofrimento do casal. Há uma tentativa final do Oficial em estourar os balões com tiros, porém fracassada. Nesse sentido, temos algumas possíveis interpretações: a imagem do casal, transportada para os balões, resiste ao fim. Ou seja, não há a morte de Fanchu e Lira, já que o tiro não atinge os balões. Em outra análise, temos a morte do casal, e o que sobra após este fim é a memória de Fanchu e Lira, indicada pelos balões subindo ao céu. Numa terceira possibilidade, os balões representam o basco: “la aniquilación de esos representantes de la población civil, cuyas almas se elevan al final en forma de globos con el himno basco como música de fondo, es presenciada por las figuras secundarias de un militar, un reportero y un novelista¹⁰⁷” (ASÍN, 2017, p. 305). Sobre a canção basca tocada no fim da peça:

El himno intenta mostrar, igualmente, que no se acalla con ruidos opresivos la voz de ese espíritu colectivo, ni se abaten a tiros los globos azules que contienen su alma. El personaje del oficial que dispara sobre ellos y que acosa con gestos y risa cruel, sin palabras, remite a la historia y no es elemento del cuadro. Representa a un invasor despiadado, epitomizado en el ejército nazi, el cual resulta ser causante real y directo de la destrucción de Guernica¹⁰⁸. (ASÍN, 2017, p. 308).

¹⁰⁷ “A aniquilação destes representantes da população civil, cujas almas são levantadas em balões no final com o hino basco como música de fundo, é testemunhada pelas figuras secundárias de um soldado, um repórter e um romancista”. (Tradução nossa).

¹⁰⁸ “O hino também tenta mostrar que a voz deste espírito coletivo não é silenciada com ruídos

A janela mostra este conflito entre o externo e interno da peça. Do lado de fora há a liberdade, representada pela árvore, enquanto do lado de dentro há o aprisionamento, o enclausuramento, vigiado pelo Oficial. Nos momentos em que Fanchu tenta olhar pela janela, vê a imagem do Oficial. A janela também pode estar associada ao futuro, ao que está por vir, à esperança de algo melhor do outro lado.

Com relação às personagens Mãe e Filha, que passam carregando instrumentos de guerra, podem representar o duplo infância e velhice, o novo e o velho, a ingenuidade e a violência. É a passagem de gerações, na crença de algo melhor no futuro. Porém, esse futuro é morto, como vemos na imagem do caixão carregado pela Mãe no fim da peça. Essa imagem da mãe com o filho desfalecido nos braços nos remete para a figura de *Guernica* posicionada no canto esquerdo da tela. Em *Guernica*, a mãe carrega a criança sem vida e seu semblante é de dor e desespero. No quadro de Picasso, o uso de cores monocromáticas acinzentadas nos transporta para um momento passado, para o antigo, o velho. A figura que representa a jovialidade – a criança – está sem vida. A imagem que nos conecta com o novo e o futuro é a flor na mão do soldado caído.

Por fim, há a árvore de Guernica do lado de fora. Esta árvore é motivo de preocupação de Lira, que pergunta em vários momentos para Fanchu se ela ainda permanece em pé. A árvore é citada durante toda a peça, mas só a veremos no fim do texto, após a morte do casal Fanchu e Lira: “Ao fundo, por entre as paredes desmoronadas, vê-se a árvore da liberdade” (ARRABAL, 1972, p. 65).

Ela é símbolo de resistência, força, vitalidade, que está enraizada e sobrevive mesmo após toda a crueldade humana. E é somente depois do cessar fogo do bombardeamento, após não restar mais nada da casa, é que a vemos.

opressivos, nem os balões azuis que contêm a sua alma são abatidos. O caráter do oficial que dispara contra eles e os molesta com gestos e risos cruéis, sem palavras, refere-se à história e não é um elemento da pintura. Ele representa um invasor impiedoso, epitomizado no exército nazi, que se revela ser a causa real e direta da destruição de Guernica.” (Tradução nossa).

6.2 GUERNICA DE JERÓNIMO LOPEZ MOZO

A segunda peça de que trataremos aqui é *Guernica* (1972) do autor espanhol Jerónimo López Mozo. “Cuatro años después de que la obra de Arrabal salga en España con título alterado y recortes, Jerónimo López Mozo escribe su propia propuesta del tema, que titula también *Guernica*¹⁰⁹ [...]” (ASÍN, 2017, p. 317).

O texto, pertencente já ao teatro contemporâneo, apresenta todos os personagens-símbolos do quadro picasseano (*Mujer del incendio, Madre con su hijo muerto, Mujer que mira la luz, Toro, Caballo, Guerrero, Pájaro e Flor*)¹¹⁰. Cada personagem possui apenas uma fala e que não dialoga, necessariamente, com as falas dos outros personagens. Em tom jornalístico- descritivo, cada personagem narra nestes solilóquios a ação/situação que realizava no momento ou antes do bombardeio da cidade. Além desta narrativa, os entes ficcionais descrevem a si mesmos, de forma resumida.

São apresentadas histórias que desconheceríamos olhando apenas para as figuras da pintura, e que aqui são transformadas em personagens, a exemplo desta fala da *Mujer que mira la luz*:

Hago el amor con el hombre, en la alcoba, todo cerrado, casi a oscuras. Fuera hay luz a borbotones. Cuando me consumo en el abrazo, doblan las campanas y los gritos de los niños que juegan en la calle cesan¹¹¹ (MOZO, 2001, p. 11).

Este acréscimo de narrativas para cada personagem potencializa o quadro de Picasso, no sentido que humaniza as figuras pintadas: cada uma delas tem uma vida e uma história. O tom jornalístico-descritivo do bombardeio se mescla com a ficção: “VOZ 1- El veintiséis de abril de mil novecientos treinta y siete era lunes”¹¹² (MOZO, 2001, p. 2). Essa data procede, mas, e quanto às histórias das personagens?

¹⁰⁹ “Quatro anos após o trabalho de Arrabal ter saído em Espanha com um título e recortes alterados, Jerónimo López Mozo escreveu a sua própria proposta sobre o assunto, que também intitulou *Guernica*”. (Tradução nossa).

¹¹⁰ Mulher do incêndio, Mãe com seu filho morto, Mulher que olha a luz, Touro, Cavalo, Guerreiro, Pássaro e Flor. (Tradução nossa).

¹¹¹ “Faço amor com o homem, no quarto, tudo fechado, quase no escuro. Lá fora há um jorro de luz. Quando estou consumida no abraço, os sinos dobram e os gritos das crianças que brincam na rua cessam.” (Tradução nossa).

¹¹² “O dia vinte e seis de abril de mil novecientos e trinta e sete era segunda-feira”. (Tradução nossa).

Seriam também verídicas?

O dramaturgo em *Guernica*, diferentemente do pintor, dá destaque e personifica a flor. Este ser vivo será, juntamente com a Mulher da lamparina, o único sobrevivente ao final da peça:

Soy la primera flor nacida este año. Me riega la sangre que corre junto a mí. Cuando llueva, el agua arrastrará la carne podrida de los muertos y me alimentará. En unas horas seré el único ser vivo. La flor hermosa en un campo de cadáveres¹¹³ (MOZO, 2001, p. 14).

A permanência da Mulher com a lamparina até o final da peça se justifica por ser ela a responsável por clarear, de forma figurativa, os medos e caos obscuros (ASÍN, 2017). Já a imagem da flor até o término da dramaturgia revela a resistência do carvalho, o ciclo da vida e a delicadeza sobrevivente desta barbárie.

Ademais, acerca da relação entre figuras do quadro e personagens do texto, temos que:

La función ecrástica de dar movimiento y sonido a la imagen estática de la pintura para propiciar una estructura narrativa tiene aquí un rol definitivo. Concede un mismo protagonismo a las figuras humanas, a los animales y la flor, que también cuentan con su fragmento hablado. Obedecen más o menos a las lecturas hechas en otros textos sobre ellas: el toro como símbolo pueblo español bajo el imaginario taurino y el de la 'piel de toro' como contorno del mapa del país; el pájaro como paloma de la paz; la flor como esperanza de vida que se marchita, etc.¹¹⁴ (ASÍN, 2017, p. 322).

De cenário, temos a sugestão de um painel branco ao fundo da cena, nas medidas do quadro de Picasso, com bastante espaço para que os atores circulem no palco. Além disso, vemos nas rubricas as sugestões de cadeiras giratórias para a plateia, caixas de som, duas câmeras de vídeo localizadas (que não atrapalhem a ação) e lâmpadas semelhantes às utilizadas em salas de cirurgia.

O autor propõe que as imagens e vozes gravadas em um espetáculo sejam

¹¹³ “Eu sou a primeira flor nascida este ano. O sangue que corre ao meu lado me rega. Quando chover, a água lavar a carne podre dos mortos e me alimentará. Em poucas horas serei o único ser vivo. A bela flor em um campo de cadáveres” (Tradução nossa).

¹¹⁴ “A função ecrástica de dar movimento e som à imagem estática da pintura a fim de promover uma estrutura narrativa tem aqui um papel definitivo. Dá igual proeminência às figuras humanas, aos animais e à flor, que também têm o seu próprio fragmento falado. Obedecem mais ou menos às leituras feitas noutros textos sobre elas: o touro como símbolo do povo espanhol sob o imaginário da tourada e o da ‘pele do touro’ como o esboço do mapa do país; o pássaro como a pomba da paz; a flor como a esperança de vida que se esgota, e assim por diante.”

utilizadas em outros posteriores. Ainda, em rubrica, temos que em cada assento da plateia os espectadores encontrarão um programa da peça e uma vela. Enquanto leem, os atores se posicionarão ao fundo do palco, cada qual com um pedaço da imagem do quadro, até formar a imagem completa. Enquanto isso, vozes saem das caixas de som.

Ainda sobre o cenário, as indicações nas didascálias revelam uma encenação com linguagem multimídia: 1) Cinema e fotografia: “Pantallas. En las pantallas, se proyectan fotografías y filmes”¹¹⁵ e “Mezcla de las imágenes anteriores y de las obtenidas durante representaciones anteriores del espectáculo”¹¹⁶ (MOZO, 2001, p. 9). 2) Jornalístico: “VOZ 5.- El lunes es día de mercado. Los habitantes de los caseríos se reúnen en la plaza para vender sus mercancías y comprar lo que necesitan para la semana”¹¹⁷ (MOZO, 2001, p. 2) e “fotos de Guernica seleccionadas entre las obtenidas por los corresponsales de «The Times» y de la agencia Reuter inmediatamente después del bombardeo”¹¹⁸(MOZO, 2001, p. 9). 3) Pictórico: “Transcurrido el tiempo suficiente para que hayan leído aquél, los actores acceden a la sala desde diversos lugares. Cada uno lleva un gran fragmento del cuadro «Guernica», de Picasso”¹¹⁹ (MOZO, 2001, p. 2). 4) Lírico: “Se oyen los versos de *España en el corazón*, de Pablo Neruda”¹²⁰ (MOZO, 2001, p. 4).

Das três peças selecionadas – de Cesar Almeida, Fernando Arrabal e Jerónimo López Mozo – esta última destaca-se como a mais próxima da pintura de Picasso. Os personagens, as falas e o cenário demonstram isso. Até mesmo a pouca sugestão de movimentação nas rubricas destes personagens se assemelha com a imobilidade da imagem pintada. As indicações de projeções de vídeos e fotografias, as sonoridades, as falas dos personagens e a descrição do bombardeio se aproximam

¹¹⁵ “Telas. Nas telas são projetadas fotografias e filmes”. (Tradução nossa).

¹¹⁶ “Mescla de imagens anteriores e das obtidas durante as apresentações anteriores ao espetáculo”. (Tradução nossa).

¹¹⁷ “Segunda-feira é dia de mercado. Os moradores da aldeia se reúnem na praça para vender suas mercadorias e comprar o que precisam para a semana”. (Tradução nossa).

¹¹⁸ “Fotos de Guernica seleccionadas entre as obtidas pelos correspondentes do ‘The Times’ e da agência Reuter imediatamente após o atentado”. (Tradução nossa).

¹¹⁹ “Depois de ter passado tempo suficiente para que eles tenham lido, os atores entram na sala de vários lugares. Cada um carrega um grande fragmento da pintura ‘Guernica’ de Picasso”. (Tradução nossa).

¹²⁰ “Se ouvem os versos de *Espanha no coração*, de Pablo Neruda”. (Tradução nossa).

mais, também, do evento de guerra ocorrido em 1937. O texto pretende “informar sobre los hechos mediante documento verbal y fílmico, mostrar cómo esos hechos forman la génesis del cuadro, y no pasar por alto la dimensión alegórica universal que adquieren¹²¹” (ASÍN, 2017, p. 320).

“Este tipo de dramaturgia aprovecha la escena como plataforma para dar a conocer hechos, personajes y eventos con la función tanto pedagógica como crítica y combativa ante la manipulación interesada de la memoria¹²²”. (ASÍN, 2017, p. 319). Ou, seja, a dramaturgia de Mozo possui características mais didáticas, documentais e de descrição do quadro. Há indicações no texto para que haja uma imagem de *Guernica*, dados do bombardeio e uma breve história do quadro, de forma a guiar o espectador e interá-lo sobre o contexto histórico do quadro e da guerra.

Essa dramaturgia, diferentemente dos textos de Arrabal e Almeida, possui um caráter mais memorialístico, de retomada das figuras-personagens do quadro, que reforça a imagem negativa e destruidora do bombardeio. A sugestão nas didascálias de diferentes recursos midiáticos, como vídeo, sons e fotografias sobre a guerra e o bombardeio, revelam o desejo da dramaturgia ser mais fiel e documental ao fato histórico, de modo que as gerações vindouras não se esqueçam do terror causado em Guernica.

¹²¹ “Relatar os fatos através de documento verbal e fílmico, mostrar como estes fatos formam a gênese do quadro, e não ignorar a dimensão alegórica universal que assumem”. (Tradução nossa).

¹²² “Este tipo de dramaturgia aproveita o palco como plataforma para apresentar fatos, personagens e acontecimentos com uma função pedagógica, bem como uma função crítica e combativa face à manipulação da memória.” (Tradução nossa).

6.3 GUERNICA DE CESAR ALMEIDA

Cesar Almeida, autor brasileiro, propõe uma releitura da releitura, já que sua peça apresenta alguns personagens e ações que observamos no texto de Fernando Arrabal. Seu texto, o mais atual das três dramaturgias analisadas, propõe recortes de textos filosóficos, propagandísticos, dramaturgicos, poéticos e musicais, criando um grande mosaico de referências. Esse híbrido de linguagens, próprio do teatro contemporâneo, permite que olhemos para além do acontecimento bélico de 1937. Já na primeira didascália temos a indicação de que o texto e encenação foram construídos “a partir da obra Guernica, de Fernando Arrabal e Discurso da servidão voluntária, de Étienne de La Boétie” (ALMEIDA, 2014, p. 52).

Porém, em *Guernica* (2012) de Almeida, o cenário do bombardeamento não se passa na cidade basca e não há indicações explícitas sobre o quadro de Picasso: “O que é Guernica? A quem interessa o drama dessa cidadezinha massacrada na Guerra Civil Espanhola em 1936?”¹²³ (ALMEIDA, 2014, p.53). De fato, o tema guerra será apresentado nesta peça de maneira ampla e não datada/ localizada.

As guerras e ataques tratados são mais amplos e metafóricos, como: 1) a guerra do capitalismo travada contra a população menos favorecida; a busca incessante por fama e dinheiro, especialmente no mundo digital; a futilidade e o consumo exacerbado: “Musa: essa guerra invisível que está acabando com o planeta comandado pelo capitalismo arrasador que a todos nos consome, entende?” (ALMEIDA, 2014, p. 54) ; 2) as guerras internas existenciais: “Ator 2: sim, eu sinto uma guerra aqui dentro” (ALMEIDA, 2014, p. 53); 3) a espetacularização da violência pela imprensa:

Réporter: adoro dar notícias de guerra. Guerras me fascinam. Guernica, por exemplo! Imagine a emoção de ver a cidade toda destruída e você sobre os escombros com seu paletó impecável dando a notícia para milhões de expectadores enquanto aquele cheiro de carne putrefata empesta o ar (ALMEIDA, 2014, p. 57).

E 4) a batalha entre a arte/ escritor e a mídia/ jornalismo: “Repórter: essa história vai render uns bons bocados. Mulher presa nos escombros e seu marido

¹²³ O autor data o bombardeio em 1936, porém, a destruição da cidade de Guernica ocorreu no dia 26 de abril de 1937. Há, possivelmente, uma confusão com o ano de início da Guerra Civil Espanhola, em 1936.

completamente impotente diante de tudo” (ALMEIDA, 2014, p. 60). Em outros dois trechos, os personagens Repórter e Escritor discutem suas diferenças profissionais:

1- Repórter- Isso... fala, põe pra fora, fala o que você realmente sente e não fique tentando encher linguiça com frases vazias como a maioria das obras de arte que eu vejo por aí.

Escritor- É um dia triste, me aproximo mais e mais da morte.

Repórter- Por isso sou repórter, prefiro relatar o que vejo. É menos embaraçoso, menos constrangedor. É impessoal falar da tragédia alheia (ALMEIDA, 2014, p. 56-57).

2- Escritor- Lucro líquido... E eu que nunca pensei em lucrar. Me sinto tão fora da história... Praticamente um peixe fora d'água.

Repórter- A grande era da usura. Um bom título pra uma reportagem. Posso lucrar com isso.

Escritor- Ei! Será que você está aqui só pensando em lucrar com a condição daquela pobre coitada que pelo jeito está morrendo? (ALMEIDA, 2014, p. 61).

Há também sugestões de desastres nacionais, como o desabamento de um prédio no Rio de Janeiro em 2012: “Fanchu: É como se o mundo estivesse acabando e não fosse possível mais fazer nada, apenas assistir ao desabamento de tudo... Como naquele edifício que desabou no Rio um dia desses” (ALMEIDA, 2014, p. 57).

Assim como em Arrabal, aqui também há menção sobre o carvalho da resistência basca: “Fanchu: A árvore ainda está de pé. Parece que a guerra não lhe diz respeito. Imponente” (ALMEIDA, 2014, p. 63). Já a relação com o quadro de Picasso aparece de forma indireta na didascália final: “Fanchu junta-se a eles. Enquanto isso Lira sai debaixo da pedra sangrando muito com chifres de touro. Eles toureiam enquanto bebem e se divertem enquanto Lira morre diante deles”(ALMEIDA, 2014, p. 66). O touro, neste caso, aparece acossado. Não é o animal intacto e indiferente de Picasso, mas sim a vítima da violência. A indiferença e passividade masculina marcada em Fanchu está presente no texto de Arrabal e de Almeida, reforçando a ideia de que a guerra é masculina.

Em *Guernica* de Almeida, a indicação de cenário, que se relaciona com a obra de Picasso, está presente na rubrica: “Cai uma imensa pedra em cena. Todos ficam chocados. Música. Muita fumaça” (ALMEIDA, 2014, p. 54). Na pintura há a presença de fumaça na cauda do touro, bem como a predominância da cor cinza indicando uma pós explosão/ incêndio. A presença de outras referências visuais relacionadas com o quadro, e que estão na peça, vemos na representação do espetáculo, no qual está presente a lâmpada central registrada por Picasso na parte superior da pintura:

FOTOGRAFIA 8- ESPETÁCULO *GUERNICA*. FOTO: JAVÃ TARSIS

FONTE: Gazeta do Povo (2012).

O texto de Almeida, diferentemente de Arrabal, traz no personagem Escritor traços de um romantizador/sonhador de sua profissão: “e eu que nunca pensei em lucrar. Me sinto tão fora da história” (ALMEIDA., 2014, p. 61). Ele, ao lado do Repórter, mostra o lado sensível da arte *versus* a espetacularização da morte produzida pela mídia jornalística: “Escritor: é que eu só penso em criar o belo” (ALMEIDA, 2014, p. 62). Há o uso da metalinguagem, levantando a reflexão sobre as profissões do artista, do escritor e do repórter. Na peça de Almeida, também há uma reflexão mais existencial do que vemos na de Arrabal: “Não há para onde ir. Só existe o agora” (ALMEIDA, 2014, p. 65).

Se comparadas as três peças – de Arrabal, de Mozo e de Almeida – poderíamos organizá-las numa escala que vai do texto mais próximo ao quadro para o mais distante: 1) *Guernica* (MOZO, 2001), 2) *Guernica* (ARRABAL, 1959) e 3) *Guernica* (ALMEIDA, 2012). O texto de Cesar Almeida se apropria da peça de Arrabal, porém, não realiza indicações nas didascálias, nem nas falas dos personagens, de que possui aproximações com o quadro de Picasso.

Um aspecto que está presente nas três peças apresentadas é o final trágico. Em *Guernica* (MOZO, 2001) temos a última rubrica indicando que “todos los

personajes, excepto LA PORTADORA DE LA LÁMPARA, han muerto”¹²⁴(MOZO, 2001, p. 16). Em *Guernica* (ARRABAL, 1959), a didascália sugere a morte do casal Fanchu e Lira: “o bombardeio acabou: em cena tudo ruínas. Longo silêncio. Do sítio exacto em que desapareceram Fanchu e Lira, elevam-se devagarinho dois balões de cor que sobem em direcção ao céu” (ARRABAL, 1959, p. 65). E em *Guernica* (ALMEIDA, 2012): “Eles toureiam enquanto bebem e se divertem enquanto Lira morre diante deles” (ALMEIDA, 2014, p. 66).

Dessa forma, as três dramaturgias alegorizam, cada qual, suas guerras e lutas diversas. A noção de *alegoria* pode ser entendida como a “representação corporificada (*‘verlebendige’*) de um conceito abstrato’ (Art. ‘Allegorie’, *Kleines Literarisches Lexikon*), por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa” (CÂNDIDO, 1996, p. 19). Portanto, “a alegoria *descreve conscientemente* o geral e o abstrato no particular” (CÂNDIDO, 1996, p. 19, grifo do autor). No caso das dramaturgias apresentadas, temos ideias e imagens gerais, como o *autoritarismo*, o *consumo*, o *capitalismo*, a *maternidade*, a *resistência*, entre outras, que são trabalhadas e representadas por particularidades, como a personagem da mulher com a criança nos braços (em Arrabal), o pássaro (em Mozo) ou o ator-diretor (em Almeida). Vejamos mais alguns exemplos:

1) Em *Guernica* de Arrabal, os balões que sobem ao céu no final do texto (e não estouram com os tiros do soldado) são representações da força do casal basco e das tão desejadas liberdade e paz (mesmo após a morte). A árvore que é citada durante o texto, por meio de falas da personagem Lira, alegoriza, novamente, a resistência e liberdade basca. A árvore, na dramaturgia de Arrabal, é a única que se mantém firme após os ataques.

2) Em *Guernica* de Mozo, quase todas as figuras do mural são transportadas para a peça, diferentemente das dramaturgias anteriores. Temos aqui o personagem *Pássaro*, que representa a liberdade: “la paz es una paloma”¹²⁵ (MOZO, 2001, p. 14); a *Flor*, como representação do último suspiro de vida na cidade; ou a *A Portadora da lâmpada*, que alegoriza a denúncia do bombardeio, a luz que anuncia o terrível ataque.

3) Em *Guernica* de Almeida, as sacolas de compras, o refrigerante Coca-cola tomado em conta-gotas, e outras mercadorias citadas, criam a imagem de um poder

¹²⁴ “Todos os personagens, exceto A PORTADORA DA LÂMPADA, morreram.” (Tradução nossa).

¹²⁵ “A paz é uma pomba” (Tradução nossa).

divino e destruidor que é o capitalismo. São essas propagandas e produtos que alegorizam a guerra do capital, do consumo desenfreado e da desigualdade socioeconômica brasileira. Já os personagens *Escritor* e *Repórter* representam, respectivamente, o universo sensível e a sinceridade artística em oposição ao universo lucrativo e explorador do mundo jornalístico.

Essas são algumas das alegorias mais explícitas que nos saltam aos olhos nas dramaturgias. Novamente, reforçamos que esses são apontamentos, descrições, análises e interpretações transitórios, podendo ser acrescidos de outras análises em posteriores pesquisas. Apresentadas as dramaturgias, passemos para a descrição, análise e interpretação dos poemas.

6.4 GUERNICA NA POESIA DE MURILO MENDES

O poema *Guernica*, de Murilo Mendes (1959), apresenta desde seu título a intertextualidade com a obra picasseana. O poema é composto por quatro estrofes, com quatro versos cada, e possui versos livres. A versificação livre, mais comum a partir do Modernismo, quando não se obedecia mais a regras quanto ao metro, à rima e à posição de sílabas fortes, apresenta um ritmo irregular. Essa irregularidade pode ser entendida como provocadora de embaralhamento e vertigem (GOLDSTEIN, 2006). Mas, embora escrito com versos livres e não rimados, a organização isométrica do poema reforça o “rigor espanhol” a que se refere o poeta na última estrofe. Pois Murilo Mendes, tal qual o pintor, “trabalha a palavra” (NÓBREGA, 2009, p. 2163) duramente como se trabalha o diamante:

Poema *Guernica* (1959)

Subsiste, Guernica, o exemplo macho,
Subsiste para sempre a honra castiça,
A jovem e antiga tradição do carvalho
Que descerra o pálio de diamante.

A força do teu coração desencadeado
Contatou os subterrâneos de Espanha.
E o mundo da lucidez a recebeu:
O ar voa incorporando-se teu nome.

Sem a beleza do rito castigado,
Aumentando a comarca da fome,
O touro de armas blindadas
Investiu contra a razão:

Eis que já Picasso o fixou,
Destruindo a desordem bárbara,
Com duro rigor espanhol,
Na arquitetura do quadro.

(MENDES, 2001, p. 149).

Da produção poética de Murilo Mendes, além do título homônimo, o touro, na terceira estrofe, é comparado com a força e virilidade masculinas, e também se aproxima da rigidez e resistência do carvalho e do povo basco. Há um terceiro objeto, o diamante, que não está presente no quadro, mas que aqui é símbolo de dureza e resistência. Na terceira estrofe, o touro é assemelhado às armas blindadas (aviões, tanques de guerra, armamentos). De imagem protetora e resistente ao ataque, no mesmo poema, o touro passa a ser o próprio inimigo. Ainda na terceira estrofe, no

quarto verso, esse animal “/investiu contra a razão/”, ou seja, aproximou-se do absurdo da guerra.

Na primeira estrofe, observemos que há uma anáfora nos dois primeiros versos do poema: “Subsiste, Guernica, o exemplo macho, / Subsiste para sempre a honra castiça”. A palavra *castiça* remete ao *castizo*, palavra espanhola que se pode traduzir como “de buen origen y casta” ou “puro y sin mezcla de voces ni giros extraños”¹²⁶. Ou seja, sobrevivem e se sobrepõem a língua e a cultura espanhola. *Castizo*, dessa forma, é sinônimo de conservadorismo. Considerando os ataques da Guerra Civil Espanhola, o *castizo* representa o castelhano e não o basco.

Essa repetição do verbo *subsistir* no presente do indicativo reforça a conservação da força, a resistência do povo basco e da cidade, mesmo após os ataques. Ainda na primeira estrofe, terceiro verso, temos a antítese “A jovem e antiga tradição do carvalho”. A aproximação de termos antagônicos no poema enfatiza o modo cubista de criação, já que não há linearidade, homogeneidade e obviedade na composição poética. Outrossim, sobre a antítese, lembremos que a tradição do povo basco se manteve em sua língua, seus costumes e memórias. O relato sobre o ataque à cidade se fez conhecido e sobreviveu até os dias atuais, em parte, pelo registro picasseano.

Na segunda estrofe, podemos relacionar o “/coração desencadeado/” à cidade exposta aos ataques, que possui uma força que se espalha por outros lugares (“/o ar voa incorporando-se teu nome/”). Além disso, podemos aproximar à imagem de *Guernica* sendo divulgada pela imprensa nacional e internacional como símbolo de resistência. Enquanto o touro representa o irracional da guerra e o autoritarismo de regimes ditatoriais, quem não compactua com a violência representa a razão (“/e o mundo da lucidez a recebeu/”).

É, porém, na quarta estrofe que o poeta faz menção direta ao quadro de Picasso. É nesta última parte que a “/desordem bárbara/” do poeta e do pintor se organizam no caos: ambos trabalham, com palavras ou imagens, de maneira fragmentada; porém, nos dois artistas há o rigor do processo de escrita e o de pintura. Ou seja, de *Guernica*, Murilo Mendes não apenas retoma o tema, como também a técnica/forma cubista de combinar as estrofes e versos por blocos e quadros

¹²⁶ “De boa origem e casta” e “puro e sem mistura de vozes nem estranhas reviravoltas”, respectivamente (Tradução nossa). Disponível em: <https://dle.rae.es/castizo>. Acesso em: 01 de março de 2023.

independentes. O primeiro bloco contém as duas primeiras estrofes (que se referem ao bombardeio e à cidade) e o segundo bloco apresenta as duas últimas estrofes (que fazem menção ao quadro de Picasso). Lembremos que cada figura-personagem do quadro pode apresentar uma narrativa isolada, como também pode ser analisada no todo.

Essa fragmentação de imagens/palavras pode ser chamada de recorte imagético (NÓBREGA, 2009), já que cada estrofe trabalha de forma isolada, apresentando uma imagem única, assim como a pintura. No quadro conseguimos olhar e analisar separadamente cada personagem/figura/situação, assim como olhamos para o todo construído. O olhar do pintor e do poeta se direcionam para a cidade bombardeada, mas o do poeta também se volta para o fazer artístico de Picasso (*Com duro rigor espanhol,/ na arquitetura do quadro*). O poeta elogia a criação de Picasso ao adjetivar o trabalho do artista como sendo de duro rigor. Além disso, o poeta lembra que Picasso foi capaz de organizar a desordem causada pela guerra e sintetizá-la em uma tela.

Olhemos, por fim, para alguns verbos, substantivos e adjetivos: muitos deles remetem à força e à rigidez. Dos verbos que se relacionam a esses sentimentos, temos: *subsiste/ investiu/ fixou/ destruindo*; dos substantivos: *honra/ carvalho/ diamante/ força/ touro/ armas/ rigor*; dos adjetivos: *macho/ desencadeado/ castigado/ blindadas/ bárbaro/ duro*. A escolha desse léxico pelo poeta reforça a ideia de resistência da população basca e da cidade que se reconstruiu após os ataques.

6.5 GUERNICA POEMA VOZES DO QUADRO DE PICASSO, DE GERALDO FERRAZ

Passemos para a próxima obra, *Guernica - Poema Vozes do Quadro de Picasso* (1962), homenagem realizada a Picasso pelo escritor, crítico literário e jornalista Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves, mais conhecido como Geraldo Ferraz (1905-1979). Na década de 1950, Ferraz foi convidado a participar como jurado na 2ª edição da Bienal de São Paulo. Nessa época, chegavam obras de Paul Klee, Pablo Picasso, do cubismo francês e do futurismo italiano na cidade. Uma das obras era *Guernica*, com a qual Ferraz teria contato e escreveria o seu manifesto poético quase uma década depois.

O artista fez parte do movimento modernista brasileiro exercendo a função de secretário da Revista de Antropofagia em 1929. Ferraz presenciou o modernismo e suas transformações e questionamentos estéticos, aderindo à estética tachista¹²⁷. Este movimento artístico das artes visuais propunha mais liberdade nas formas e temas e, se o autor dele se apropria para *Guernica - Poema Vozes do Quadro de Picasso*, possivelmente seja a partir da flexibilização no trato da forma.

Ferraz apresenta um poema híbrido, que mescla o modo poético – de versos livres (sem métrica), brancos (sem rima), com estrofes, em sua maioria, de formato irregular (com mais de dez versos) – com o narrativo, o jornalístico, o dramático e o visual.

A obra, dividida em sete subtítulos/partes, traz as vozes dos personagens retratados ou envolvidos no quadro de Picasso: o autor/ narrador (Geraldo Ferraz), o guerreiro, a mulher com a criança, a mulher incendiada, a civilização, dois soldados e Picasso. Cada voz-parte (indicada por um subtítulo) ressoa de forma diferente: *Fala do autor*, *Elegia do guerreiro*, *Fala da mulher com a criança* e *Fala da civilização* se aproximam do formato poético. Já *Declamação da mulher incendiada* nos remete à poesia e ao manifesto; e *Dois soldados e Picasso* e *Picasso* se assemelham ao modo dramático.

Além disso, o traço jornalístico está presente desde o início da obra, com a

¹²⁷ O Tachismo, movimento das artes visuais surgido nos anos 1940, tem como características principais a liberdade do uso de traços e cores e a recusa de formalização (rompendo com técnicas e estilos antecedentes). Também é chamado de Arte informal ou Abstracionismo lírico. TACHISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>> Acesso em: 22 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

apresentação detalhada do autor sobre a cidade e o bombardeio, bem como a inserção da obra de Picasso. Em *Dois soldados e Picasso*, entre as falas dos soldados nazista e fascista, o autor também traz a fotografia da cidade bombardeada como resposta à pergunta feita pelo nazista:

NA- Mas, onde estamos?
(os dois tipos demoram-se a olhar o quadro)
FA- Que lugar desagradável.

(FERRAZ, 1962, p. 44)

O quadro de Picasso não aparece neste momento, mas, a página que se segue ao diálogo, traz uma fotografia de Guernica devastada:

FOTOGRAFIA 9- GUERNICA BOMBARDEADA. AUTOR: ANÔNIMO



FONTE: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-segunda-guerra-bombardeio-de-guernica.phtml> (1937)

Na primeira parte, *Fala do autor*, temos um poema que se inicia com o vocativo “Generalíssimo!”, título dado a Francisco Franco. Esse chamado/grito responsabiliza e execra Franco pelo bombardeio na cidade, como vemos no segundo verso: “Pútrido infame general fascista”. O poeta menciona a pintura de

Picasso em dois momentos desta primeira parte:

ESTA ERA GUERNICA A ALDEIA MASSACRADA

que o malaguenho pintor transfigurou
em síntese de revolta e de protesto!
(FERRAZ, 1962, p. 24)

Falai pedras de Guernica silenciada
respondei figurantes desta história
em que o pintor gravou na eternidade.

(FERRAZ, 1962, p. 25)

Nesta primeira voz, há a repetição de palavras como *Guernica* (oito vezes) e *massacrada* (quatro vezes), reforçando a dor da povoação basca e a culpa do general Franco. O autor, ao dar o título de *Fala do autor*, se posiciona diretamente sobre a guerra e os ataques à Guernica. Geraldo Ferraz apresenta nessa primeira parte, composta de uma estrofe e cento e um versos, o modo narrativo-jornalístico, já que se trata de uma introdução/apresentação da cidade basca, da problemática política, da pintura realizada por Picasso e do bombardeio, como vemos:

Sobre todos os continentes a palavra
Deve agora percorrer o aniversário
Dessa brutalidade inominável,
“o ato mais selvagem
que a história registrou”,
em 26 de abril de 37

(FERRAZ, 1962, p. 25)

Já em *Elegia*, segunda parte/voz do poema, temos uma construção narrativa-descritiva do personagem-figura que é o guerreiro desfalecido em combate. O soldado de guerra aqui se relaciona com a figura masculina caída, de espada quebrada na mão, que está no centro da pintura de Picasso.

A elegia é um tipo de poesia originada na Grécia Antiga, que se caracteriza por ser uma canção melancólica, de lamento e pranto (BRUNHARA, 2012). O formato de *Elegia* de Ferraz não segue a forma grega antiga (estrofe de dois versos), nem é acompanhado pelo instrumental musical de sopro, porém, em seu conteúdo, se apresenta como uma homenagem lamuriosa ao combatente de guerra. O poeta não somente descreve fisicamente as figuras pictóricas, mas também acrescenta histórias e sentimentos, como é o caso do soldado:

Não voltarás, estás caído e a causa derrotada
 tudo perdido no passado mais recente
 não verás a criança que esperavas
 da jovem viúva abandonada...

(FERRAZ, 1962, p. 29)

No quadro não temos indicações dessas características do soldado, assim como também desconhecemos a história das outras figuras retratadas por Picasso. O poema, dessa forma, expande os seres e objetos da pintura ao criar narrativas para cada um deles. Outra imagem presente no poema que retoma a pintura é a referência à flor na mão do cavaleiro, relembrando o soldado caído da pintura:

FIGURA 27- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO.



Fonte: Museu Reina Sofia (1937).

Medieval guerreiro a espada ostenta o cavaleiro triste espada
 na explosão despedaçada
 bem merecias que uma flor aí nascesse.

(FERRAZ, 1962, p. 27)

Temos, ainda, uma alusão ao apoio nazifascista ao governo de Franco, combinando eventos da realidade com narrativas ficcionais:

e ainda recebem estrangeiros
 para os ajudar nessas tarefas
 experimentando mais armas nas cobaias.

(FERRAZ, 1962, p. 29)

Por fim, nesta primeira voz/parte do poema, há uma última menção ao quadro *Guernica*: o touro. Neste caso, o animal aparece como um observador, afastando-se da virilidade e brutalidade antes mencionada.

FIGURA 28- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO

FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

Eu canto a tua morte o touro aguarda
 no espanto desta noite de desgraças
 o momento em que do chão de Espanha
 surjam em legiões outros guerreiros
 que venham vingar esta traição...
 Caminhará o touro pelas praças então
 Espanha em liberdade recomposta.

(FERRAZ, 1962, p. 30)

Tal qual o poema de Carlos de Oliveira, que veremos adiante, aqui observamos uma contraposição entre o novo/moderno/tecnológico (representado pelo armamento bélico) e o antigo/campestre (representado pelo guerreiro medieval):

Guerreiro doutra idade que loucura te empolgou
 para vires lutar em campo raso dispondo-te a morrer
 esfrangalhado por bombas incendiárias
 de cuja existência nem sabias no descaso
 dos armamentos bélicos modernos?

(FERRAZ, 1962, p. 27)

Na terceira voz/parte, *Fala da mulher com a criança*, primeira estrofe, novamente temos um vocativo dirigido a Francisco Franco: “Generalíssimo/ Olha a criança morta nesta área”. Na segunda estrofe, a voz materna se direciona para todas as mães:

Mães da Espanha, do mundo inteiro,
vede o crime que aqui foi cometido,
testemunhai o assassinio que o traidor
concertou pelas mãos dos estrangeiros
alistados nas milícias do nazismo
enquadrados nas milícias do fascismo.

(FERRAZ, 1962, p. 35)

Da quarta voz/parte, *Declamação da mulher incendiada*, temos um subtítulo sugerindo uma recitação em voz alta, como aquela da oratória do poema ou da fala do teatro. Essa voz em alto som (ou aos gritos) sai do particular e vai para o coletivo, indicando a cidade inteira em chamas:

AHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHAH! ! !
(o grito começará individualmente
mas logo passa a uma gritaria de dor de multidão).

(FERRAZ, 1962, p. 38)

Observemos o formato desta quarta parte: uma única estrofe, cinquenta e quatro longos versos (alguns deles nominais, sem presença de verbos) e uso de repetições (no nível semântico, sonoro e gramático). A repetição de palavras e a presença de aliteração e assonância aparecem já nos dois versos iniciais:

Quatro e quarenta quatro e quarenta quatro e quarenta quatro e quarenta
Minuto marcado da hora marcada do dia marcado do pesadelo marcado...

(FERRAZ, 1962, p. 37)

Este recurso utilizado pelo poeta cria uma musicalidade/ritmo monótono, lembrando o tiquetaquear do relógio, ou ainda, os sons sucessivos de bombas, tiros e explosões. Também a repetição pode ser vista aqui, na voz da *Mulher incendiada*, como um reflexo de sua dor e medo, em um constante gaguejar de pavor. Notemos que os dois primeiros versos são nominais, criando um efeito de pouca ação, o que reforça a monotonia e a imobilidade perante os ataques incendiários.

Podemos aproximar a *Mulher incendiada* das duas figuras femininas localizadas no canto direito de *Guernica*:

FIGURA 29- RECORTES DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO

FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

uivos de dor grimpando espaços até silenciarem gargantas enrouquecidas
a carne sofre mais depressa que a fratura essa lambida acesa do incêndio.

(FERRAZ, 1962, p. 37)

A parte/voz da quinta parte do poema, *Fala da civilização*, também é direcionada a Franco:

Não sou, nunca serei o julgamento
AO QUE FIZESTES GENERAL...

(FERRAZ, 1962, p. 39)

Outra vez, temos uma similaridade com o poema de Carlos de Oliveira ao confrontar o novo, o moderno e tecnológico com o campestre e bucólico:

começaram a crescer a transformar-se/
numa espécie de monstros
destruidores corvos de bombardeiros destes tempos/ para destruir tudo
o que vinha.

(FERRAZ, 1962, p. 42)

Já a menção direta ao quadro e às questões formais da pintura, especialmente sobre as cores, vemos em dois momentos na quinta parte. Em ambos os trechos, a ênfase é para a utilização monocromática de Picasso, que se aproxima das cores da guerra: “tenebroso/ Não acrescenta luz/ petróleo/ cinza/grisalho”.

Ao âmago do quadro tenebroso
Não acrescenta luz petróleo sempre ardente
Nem da lâmpada os transidos filamentos
É tudo sempre cinza, sempre cinza

(FERRAZ, 1962, p. 39)

Aqui ficamos fixados neste quadro
 grisalho espelho da derrota amarga
 em que silenciosos clamores colocou
 a mão visual do malaguenho audaz.

(FERRAZ, 1962, p. 43)

Utilizando da metalinguagem, o eu-lírico finaliza a quinta voz assumindo que o poema é uma fala descritiva para o Generalíssimo:

Descrevemos somente o que fizestes, general,
 mãos sujas nos ponteiros do relógio

(FERRAZ, 1962, p. 43)

Na sexta parte, a voz é transferida para dois personagens que não participam da pintura: os dois soldados. O modo de escrita se modifica, passando do poético para o dramático. A rubrica indica os personagens e seus figurinos:

entram em cena dois soldados – Nazista e Fascista – NA e FA – Podem ser apresentados inclusive como turistas mas fardados com camisas parda e preta, suástica e fascio visíveis – chegam de cada lado da cena ao centro saúdam-se – deve-se adotar tanto na indumentária quanto na interpretação uma dominante de farsa grotesca).

(FERRAZ, 1962, p. 44)

Novamente, a metalinguagem é utilizada para comentar o processo de pintura do quadro de Picasso e para evocar um episódio histórico de rejeição de obras vanguardistas por Adolf Hitler:

NA- Não tinha reparado. Que figuras deformadas. Deve ser um museu de horrores. Espanhol gosta de tudo o que é horror.
 FA - Desagradável só, não, é repelente!
 NA – Mas é um quadro! Isto é o que meu “führer” chama arte degenerada. Mas esta é a obra prima da arte degenerada!

(FERRAZ, 1962, p. 44)

Finalizando o poema, a sétima parte apresenta a voz do pintor respondendo aos soldados, aludindo ao episódio de uma conversa entre Picasso e um militar nazista:

Eu jamais pintei isso que aí está
 fiz o que Goya fez em tempo igual

mas a desgraça de Guernica
é um quadro pintado por vocês

(FERRAZ, 1962, p. 45)

Embora a obra seja intitulada como *Poema Vozes do Quadro de Picasso*, Gerado Ferraz desenvolve sua releitura de *Guernica* e de passagens da vida de Picasso por meio de textos narrativos e dramáticos, mesclando diferentes gêneros textuais e criando uma polifonia com vozes de personagens reais e fictícios.

6.6 DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA, DE CARLOS DE OLIVEIRA

Em *Descrição da guerra em Guernica* (1971), poema dividido em dez partes, com quatorze versos cada, escrito por Carlos de Oliveira, vemos uma narrativa pictórica (PEREIRA, 2015) do quadro. A escolha de dez estrofes não parece ser aleatória. No Antigo Testamento, por exemplo, o número dez representa a provação divina (são dez os mandamentos, dez foram as tentações no deserto que Jesus sofreu, dez pragas do Egito que foram lançadas por Deus). O matemático e filósofo Pitágoras de Samos (570 a.C. – 496 a.C.) considerava o número dez como o representante da perfeição. De fato, o arranjo do poema em dez partes nos permite visualizar a pintura de Picasso de uma forma detalhada e organizada.

Porém, selecionamos sete estrofes para analisarmos, considerando as que mais se aproximam da obra picasseana a nosso ver. O poema, de verso livre, descreve, em cada uma das partes-versos, recortes específicos e/ou cenários e personagens da pintura. Porém, aqui, o poeta acrescenta a figura do anjo camponês na narrativa visual.

Esse personagem campestre, de posicionamento angelical (que poderia representar o basco), acostumado com a vida bucólica, contrasta com as tecnologias bélicas. Ele se depara com uma diferente colheita: a da guerra. O anjo testemunha o ataque e também ilumina a cena com seu candeeiro, anunciando, assim como fez o Anjo Gabriel (Lc 1, 26-29), um acontecimento importante. A figura angelical se aproxima da imagem superior direita do quadro de Picasso:

FIGURA 30- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

Parte I- Poema Descrição da guerra em Guernica

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.

(OLIVEIRA, 2004, p. 88)

Na terceira parte do poema, temos três indicadores picturais descritos espacialmente: 1) “ao alto; à esquerda”; 2) “por cima dele” e 3) “a mão desta mulher de joelhos/ entre as pernas do touro”. O primeiro deles direciona o leitor do poema/quadro e descreve a cena se utilizando das formas cubistas traçados pelo pintor (“linha”, “curva distendida”, “gráfico”). Os indicadores visuais 2 e 3 nos guiam para as figuras da mãe e da criança em seus braços.

Nesta terceira estrofe somos direcionados a observar o lado esquerdo da pintura na qual estão o touro, a mãe e a criança desfalecida em seu colo. O touro exerce um papel autoritário e repressor, pois o poeta sugere que é este animal que silencia o grito da mãe com seu filho nos braços: “impede-o pelo menos/ O animal fumegante”. Não apenas o grito materno é silenciado, mas também o choro da criança: “sem esquecer/ O sal silencioso/ No outro coração”. As lágrimas já não aparecem no rosto da criança, como podemos observar no quadro também.

Diferentemente do poema de Murilo Mendes, aqui percebemos um *modus operandi* mais objetivo e direto, já que nos conduz por determinadas partes da pintura. Sua forma de condução do olhar é linear: indica uma leitura tradicional da esquerda para a direita, apresentando cada personagem-figura e cenário.

Parte III- Poema Descrição da Guerra em Guernica

Ao alto; à esquerda;
Onde aparece
A linha da garganta,
A curva distendida como
O gráfico dum grito;

O som é impossível; impede-o pelo menos
 O animal fumegante;
 Com o peso das patas, com os longos
 Músculos negros; sem esquecer
 O sal silencioso No outro coração:
 Por cima dele; inútil; a mão desta
 Mulher de joelhos
 Entre as pernas do touro.

(OLIVEIRA, 2004, p. 89)

Na quarta parte, há um indicador pictórico apontando para a figura tombada no chão: “Em baixo, contra o chão”. O poeta aponta para a inexatidão de quem está retratado neste chão: uma estátua em fragmentos ou o construtor da casa desalinhado pela guerra? Notemos que, novamente, o poeta trata da forma cubista de Picasso nos versos: “os fragmentos duma estátua” e “já sem fio de prumo”. O desalinho e a fragmentação próprios do cubismo são trazidos para o poema.

Considerando os vários planos simbólicos do quadro, é possível considerar este personagem caído com uma espada quebrada e uma flor nas mãos também como uma vítima. Há, como na primeira parte, um contraste entre a simplicidade da vida desses moradores de “sestas pobres/ de gente e poucos bens” e a tecnologia de guerra com seus “reagentes dissolvendo a construção, as traves”.

Parte IV- Poema *Descrição da Guerra em Guernica*

Em baixo, contra o chão
 de tijolo queimado,
 os fragmentos duma estátua;
 ou o construtor da casa
 já sem fio de prumo,
 barro, sestas pobres? quem
 tentou salvar o dia,
 o seu resíduo
 de gente e poucos bens? opor
 à química da guerra,
 aos reagentes dissolvendo
 a construção, as traves,
 este gládio,
 esta palavra arcaica?

(OLIVEIRA, 2004, p. 89)

Na sexta parte-estrofe, um personagem-figura pouco notado na pintura ganha destaque: a pomba. A ave que aparece em uma mesa, ao fundo do quadro, aqui é descrita como um pássaro atônito, que “tenta gritar às falsas aves/que a morte é diferente”. O traço cubista da ave é descrito no primeiro e segundo versos: “O pássaro;

a sua anatomia/ rápida; forma cheia de pressa”. De fato, não temos detalhes no desenho, suas linhas são rápidas, retas, cortadas e assinalam o desespero do animal. O indicador pictórico revela que a ave se encontra no “deserto da mesa”:

FIGURA 31- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

Parte VI- Poema *Descrição da Guerra em Guernica*

O pássaro; a sua anatomia
rápida; forma cheia de pressa,
que se condensa
apenas o bastante
para ser visível no céu,
sem o ferir;
modelo doutros voos: nuvens;
e vento leve, folhas;
agora, atónito, abre as asas
no deserto da mesa;
tenta gritar às falsas aves
que a morte é diferente:
cruzar o céu com a suavidade
dum rumor e sumir-se.

(OLIVEIRA, 2004, p. 90)

Da sétima parte, destacamos a fragilidade e o sofrimento que são mostrados pela imagem do cavalo, contrastando com a virilidade, força e indiferença do touro. O cavalo em *Guernica* é pintado ao centro do quadro e aparenta estar ferido, com uma lança que o atravessa e uma fenda aberta em seu peito. De todas as figuras representadas no quadro, este animal é o que possui o grito traçado de forma mais intensa: sua boca está mais aberta, seus dentes estão mais expostos e sua língua (em forma espetada) intensifica o desespero. No poema, quem fere esse animal são os próprios lavradores que, possivelmente, o marcaram para registrar sua posse.

O animal é comparado, no décimo terceiro verso desta parte, às “bestas bíblicas” e está entregue à dor, “ao tétano; ao furor”. Essa comparação pode ser relacionada com a narrativa dos quatro cavaleiros do Apocalipse, do Novo Testamento, que chegam a cavalo: a Guerra, a Fome, a Peste e a Morte (Ap 6, 1-8). Cada Ser chega montado em seu cavalo trazendo um desses males. Este cavalo do poema, que já está entregue e foi ignorado pelo anjo (“dos lavradores que o anjo ignora”), pode não ser o causador das dores e malefícios da guerra, mas participa desta, carregando o soldado em batalha. E, tal qual o cavalo da pintura, este também é retratado como o animal ferido e maltratado:

FIGURA 32- RECORTE DE *GUERNICA*. PABLO PICASSO



FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

Parte VII- Poema *Descrição da Guerra em Guernica*

Cavalo; reprodutor
de luz nos prados; quando
respira, os brônquios;
dois frêmitos de soro; exalam
essa névoa
que o primeiro sol transforma
numa crina trémula
sobre pastos e éguas; mas aqui
marcou-o o ferro
dos lavradores que o anjo ignora;
e endureceu-o de tal modo
que se entrega;
como as bestas bíblicas;
ao tétano; ao furor.

(OLIVEIRA, 2004, p. 91)

Na oitava estrofe há a descrição da penúltima figura: a da mulher ferida, que caminha da direita para a esquerda. O seu deslocamento, que é percebido no quadro, também é retratado no poema: “e cada passo/ é apenas peso”, “memória tropeçando” e “os mesmos passos densos”. Lembremos que, embora o poema narre as imagens da esquerda para a direita, no quadro, a direção do deslocamento está no sentido contrário.

Os substantivos escolhidos aqui trazem a ideia do peso e dor feminina na guerra (por ser mãe, filha ou esposa que aguarda o retorno do soldado): *susto/ pesadelo/ peso/ medo/ pedras*. Os adjetivos também ilustram a dor e peso da mulher: *gotas duras/ passos densos*. De seus seios gotejam “leite e medo” endurecidos. Sua maternidade e feminilidade estão enrijecidas.

Parte VIII- Poema *Descrição da Guerra em Guernica*

Outra mulher: o susto
a entrar no pesadelo;
oprime-a o ar; e cada passo
é apenas peso: seios
donde os mamilos pendem,
gotas duras
de leite e medo; quase pedras;
memória tropeçando
em árvores, parentes,
num descampado vagaroso;
e amor também:
espécie de peso que produz
por dentro da mulher
os mesmos passos densos.

(OLIVEIRA, 2004, p. 91)

Na décima e última parte, por sua vez, somos direcionados a relembrar na pintura o canto superior direito, no qual uma figura, que não podemos identificar se é feminina ou masculina, “com os braços/ erguidos; com o suor da estrela/ tatuada na testa” está pintada. A descrição é de destruição, incêndio e desabamento dessa casa/celeiro camponês, porém, “o seu desenho/ sobrevive no ar”. Esse traço que permanece pode ser a memória ou mesmo o registro da pintura realizada por Picasso. Novamente aqui, as tecnologias de guerra, como as hélices das aviações, são citadas como símbolos da devastação. Há o embate entre o antigo e o novo, o rural e o urbano, o rudimentar e o inovador. As transformações surgidas no período entre Primeira e Segunda Guerras, que deveriam facilitar a vida humana, são, nesse caso, as causadoras do caos:

Parte X- Poema *Descrição da Guerra em Guernica*

O incêndio desce;
do canto superior direito;
sobre os sótãos,
os degraus das escadas
a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os,
desmorona
toda a arquitetura;
as paredes áridas desabam
mas o seu desenho
sobrevive no ar; sustém-no
a terceira mulher; a última; com os braços
erguidos; com o suor da estrela
tatuada na testa.

(OLIVEIRA, 2004, p. 92)

O poema de Carlos Oliveira, como se propõe em seu título *Descrição da Guerra em Guernica*, narra detalhadamente os objetos, cenários e seres encontrados na pintura de Picasso. A descrição minuciosa dos materiais deste cenário, como as paredes, a mesa, o chão e o teto, trazem aspectos tácteis/sensoriais não descritos em outros poemas. Os objetos apresentados pelo eu-lírico ganham rugosidade (“a cera sobre o betume, os nós”), aspereza (“lixa ríspida”), cores (“lembram a cal, o zinco branco nas pedreiras”), sons (“a curva distendida como/ o gráfico dum grito”) e sabores (“sem esquecer/ o sal silencioso/ no outro coração”).

6.7 GUERNICA E OUTROS QUADROS ESCOLHIDOS, DE JOÃO MANUEL SIMÕES

O próximo poema, *Guernica*, de João Manuel Simões (1982), pertence à obra *Guernica e outros quadros escolhidos de Picasso*, e não descreve ou traduz o quadro como vimos no poema anterior. Sabemos que Carlos de Oliveira também não apenas descreve a pintura. Mas, no poema de Simões, veremos que há uma diluição maior das figuras, imagens e personagens de Picasso. O poema é dividido em cinco partes, cada qual com número de versificação diferente.

O poema sobre *Guernica* é o primeiro do livro e está presente no nome da obra também. A capa da obra também apresenta algumas figuras de *Guernica*. O livro conta com vinte e oitos poemas que recuperam obras de Pablo Picasso. Essa homenagem ao pintor espanhol excede a narrativa detalhada do quadro. Segundo Hélio de Freitas Puglielli, em comentário de orelha do livro:

O poeta em vez de se acomodar sobre a plataforma das aparências pintadas por Picasso, vai além e penetra pelos quadros adentro, como se fossem janelas abertas para o mundo transcendente das essências. (SIMÕES, 1982).

O poema *Guernica* trata do quadro, do fazer do artista e do bombardeio: “uma cidade foi/ assassinada quando/ as primeiras flores/ de primavera/ desabrochavam nos jardins serenos”. Mas, também expande para temas como o tempo e a memória: “o jeito/ é vomitar nosso remorso adusto, / faca sangrenta/ arremessada sobre os muros/ brancos/ do tempo inevitavelmente/ onívoro”.

Na primeira parte do poema, temos indicadores visuais que remetem ao quadro, do sexto ao décimo quarto verso:

Parte I- “Guernica”

Garrote vil, o desespero
 estrangulou com método
 as derradeiras esperanças.
 (Está incandescente ainda
 O torniquete).
 Mutiladas, as figuras todas
 gritam.
 Despedaçados sobre o chão,
 os corpos súplices
 gritam,
 mesmo sem bocas de gritar.
 Decepidas
 cabeças de touros e cavalos
 rangendo os dentes, gritam.

(SIMÕES, 1982, p. 7-8)

A terceira parte, de apenas seis versos, indica o lado esquerdo do quadro, no qual vemos a mulher com a criança em seus braços. Esta e a quinta estrofe aparecem entre parênteses, lembrando um cochicho, um comentário, um desabafo ou, ainda, uma reflexão sobre a dor materna, com seu “pranto inoxidável”, e sobre a crueldade da guerra, que ignora a tenra idade da criança.

Parte III- “Guernica”

(Quanto
 ao rosto de mulher
 que embala ao colo o filho
 esquartejado,
 quem virá enxugar seu pranto
 inoxidável?)

(SIMÕES, 1982, p. 8)

Com a quarta estrofe, percebemos o uso de uma comparação: a noite e o Minotauro. Ambos se assemelham aqui, pois, os dois devoram as luzes com suas “podres mandíbulas/ famintas”. Nem mesmo as lâmpadas, que aqui remetem àquelas observadas no quadro, são capazes de amenizar as trevas. Não há uma indicação direta ao quadro de Picasso nesta estrofe, mas inferimos que as *lâmpadas* do primeiro verso podem ser comparadas com: 1) a lâmpada-bomba centralizada no quadro, que ilumina a maior parte da pintura; 2) a lâmpada-vela trazida de fora por uma figura feminina.

FIGURA 33- RECORTE DE GUERNICA. PABLO PICASSO.



FONTE: Museu Reina Sofia (1937).

com vozes de personagens históricos, como Francisco Franco, os soldados nazistas, Picasso e o próprio poeta.

Em Carlos de Oliveira, as dez partes que compõem o poema descrevem minuciosamente e de forma sensorial o cenário e os objetos que estão figurados no quadro. Há, aqui, um personagem que não está presente no fato histórico nem na tela de Picasso: o anjo observador. Esta figura sagrada, que pode ser o leitor, o espectador do quadro ou o próprio pintor, conduz nosso olhar pelos cantos de uma construção que está ruindo. Outrossim, a figura do anjo pode ser comparada com a mulher que traz o candeeiro para iluminar a cena na tela *Guernica*. A rigidez da guerra e das armas aqui é comparada com os materiais da construção desta casa-cenário.

Já no poema de João Manuel Simões, o eu-lírico comenta o horror da guerra e a descreve de forma sanguinolenta e grotesca. O poeta retoma as principais imagens da tela: o cavalo, o touro, a mulher com a criança, os corpos mutilados, a lâmpada e as cores monocromáticas.

Embora haja diferenças, os quatro poemas se cruzam em dois pontos: a descrição/aparição da figura do touro e o uso de metalinguagem. O touro aparece, geralmente, como símbolo de força, vitalidade ou brutalidade. Sua imagem é aproximada da ideia de resistência do basco e do soldado ou aparece como símbolo de violência, tal como a guerra. Já a metalinguagem é utilizada nos poemas para descrever o fazer artístico do poeta e do pintor. No poema de Carlos de Oliveira, a metalinguagem não está explícita. Porém, podemos entender a presença do anjo-observador no poema como o pintor que está analisando a cena de maneira detalhada para, posteriormente, registrá-la na tela.

Descritos, analisados e interpretados os poemas e as dramaturgias, bem como resumidas suas características no quadro sinóptico, passamos agora para o romance e a crônica. Nossos critérios de escolha para essas próximas obras também foram o acesso ao material e a presença do mural *Guernica* em seus títulos, paratextos ou temas.

6.8 GUERNICA - A SAGA DE UMA FAMÍLIA EM MEIO À GUERRA CIVIL ESPANHOLA, DE DAVE BOLING

O romance selecionado é *Guernica: a saga de uma família em meio à Guerra Civil Espanhola* (2009), de Dave Boling. A ficção histórica narra o encontro de dois personagens e um romance nascido em meio ao horror do ataque à cidade basca. A narrativa do romance volta-se para o acontecimento histórico, havendo citação do mural de Picasso pelo escritor no paratexto da obra (orelha, contra-capas e epígrafe do livro) e como história paralela a do par romântico. Podemos considerá-lo como um romance histórico, já que o eixo central do livro – o romance de um casal em meio ao bombardeio – é uma ficção situada em meio a um fato real, o da Guerra Civil Espanhola.

Sobre o gênero romance histórico ou ficção histórica, cuidemos de pensá-lo como reconstrução de eventos históricos, e não enquanto reconstituição, mesmo porque, como afirma Luiz Costa Lima (1989), o fato histórico é contado a partir de uma visão ideológica. Ou seja, ele é fruto de reelaborações de acontecimentos conforme determinado autor, com um certo posicionamento ideológico. Para Fredric Jameson, “[...] hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (JAMESON, 2007, p. 201).

A partir dos estudos da professora Marilene Weinhardt acerca do romance histórico (1995), temos que as novas perspectivas sobre a história e sobre o passado fazem com que repensemos a noção de “verdade” no texto. Segundo a autora, “a matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável” (WEINHARDT, 1995, p. 50).

O romance de Dave Boling, em resumo, traz a história de Miguel Navarro (da cidade de Lekeitio) e sua mudança para Guernica, deixando seus pais e os irmãos Eduardo e Felícia em outra cidade basca. Em Guernica, conhecerá Miren Ansotegui, filha de Justo e Mariángeles, jovem dançarina com a qual se casará e terá uma filha, Catalina. A trama acontece antes, durante e após a guerra civil e o bombardeio à cidade, e envolve outros personagens, como a cega Alaia Aldecoa, os irmãos de Justo, Josepe e Xabier, além de contar com figuras históricas reais, como o presidente José Antonio Aguirre e o próprio Picasso.

O romance mescla passagens da vida de Picasso até chegar na produção e

exibição de *Guernica*, em paralelo com a história da Guerra, do bombardeio e dos protagonistas Miren e Miguel. O livro apresenta 27 capítulos divididos em 6 partes: prólogo (1939), parte 1 (1893-1933), parte 2 (1933-1935), parte 3 (1935-1937), parte 4 (26 de abril de 1937), parte 5 (27 de abril de 1937- maio de 1939), parte 6 (1940), e epílogo (1940).

O livro, segundo o autor, foi construído principalmente a partir de relatos de famílias bascas descendentes de sobreviventes do bombardeio, de contribuições do Centro de Estudos Bascos da Universidade de Nevada, das obras de Gordon Thomas e Max Morgan Witts (*Guernica: The Crucible of World War II*), de Mark Kurlansky (*The Basque History of the World*), de documentos e informações contidos nos Museu da Paz de Guernica e no Museu Reina Sofia. Ou seja, há toda uma pesquisa de cunho histórico elaborada pelo autor e que enriquece os fatos e cenários narrados.

A obra traz, além da história do casal, da guerra e do trabalho de Picasso, a narrativa de resistência política do carvalho na cidade de Guernica para o basco:

Num banco de terra a oeste, o carvalho, símbolo de Guernica, ergue-se, rijo e imperturbável. Os moradores não se cansam de contar as histórias de ancestrais que se reuniam à sombra da árvore desde os primeiros tempos da Idade Média para criar leis ou planejar a defesa da terra contra os invasores (BOLING, 2009, p. 16).

Embora a descrição da cidade e do costume basco sejam relevantes na obra, nos focaremos nas menções sobre o trabalho de Picasso e a produção do mural *Guernica*, ficcionalizadas em alguns momentos. Sua primeira aparição na obra mostra o artista em situação cotidiana: “Batendo nas ancas de um burro relutante para fazê-lo seguir galgando a trilha íngreme, Pablo Picasso riu baixinho ao imaginar como seus amigos em Paris reagiriam vendo-o em semelhante situação”. (BOLING, 2009, p. 29).

A vida pessoal do pintor também aparece no livro por meio do encontro de Picasso com Fernande Olivier, uma de suas primeiras paixões, em 1904:

Fernande se sentava ao seu lado e não falava de pintura. Ela sabia. Ele regressara à Espanha por um breve período, viera a esta cidadezinha tranquila nas montanhas, para fazer a arte em pedaços, para fazer dela algo que nunca fora, ou talvez algo que já havia sido muito tempo atrás (BOLING, 2009, p. 30).

Outra passagem da vida afetiva do artista retratada no livro é o encontro com Marie-Thérèse Walter, na Galeria Lafayette no Bulevar Haussmann. Embora sejam

passagens biográficas, os diálogos apresentados no livro são ficcionalizados: “Senhorita, seu rosto é muito interessante; eu gostaria de pintar seu retrato – ele pediu, lançando um convite que raramente falhava. – Tenho um pressentimento de que poderemos conseguir grandes coisas juntos” (BOLING, 2009, p. 60).

Numa próxima aparição, em meio ao romance do casal basco, Picasso viaja ao País Basco com Olga, sua esposa, e o filho Paulo, enquanto a amante Marie-Thérèse aguarda seu retorno: “- Eu conheço muitos bascos – ele disse ao filho, então com quinze anos. – Ninguém trabalha mais duro ou é mais dedicado à família. Costumávamos dizer: ‘Assim, ereto e alto, lá vai um basco’” (BOLING, 2009, p. 117). Novamente, não podemos confirmar a existência desse diálogo e, nem ao menos, se Picasso chegou a visitar o País Basco. Mas, julgando pela escolha do tema de seu quadro, certamente que o pintor admirava (ou, no mínimo, se compadecia) o povo basco.

A obra retrata a cultura basca e sua tentativa de autonomia e posicionamento separatista do resto da Espanha, especialmente durante o franquismo e a investida de homogeneização espanhola: “Sobre os bascos não gostarem de ser confundidos com os espanhóis: ‘- Quem me chamou de espanhol vai morrer, e é agora – Dodo gritou para todo mundo ouvir, dando uma escarrada ao pronunciar ‘espanhol’” (BOLING, 2009, p. 119). O romance, inclusive, relembra a proibição ditada pelo governo franquista da utilização da língua euskera pelo povo basco.

Em um próximo corte, Picasso pede a separação de Olga, pois Marie-Thérèse Walter está grávida de Maya (Maria de la Concepción). É também nessa parte da narrativa que vemos uma importante descrição do processo de criação picassiana de poesia e gravura, esta última já apresentando elementos que iriam ser retomados em *Guernica*:

Picasso foi ficando melancólico ao peso dos conflitos daquela que, mais tarde, ele consideraria a pior fase de sua vida, e parou de pintar pelo resto do ano. Para compensar, escreveu poesia, e transformou sua dor numa grande gravura onde apareciam mulheres olhando por uma janela alta, um cavalo ferido e um Minotauro investindo sobre uma garotinha, que, destemida, enfrentava o perigo com um braço estendido segurando um candelabro. Deu-lhe o título de *Minotauromaquia* (Batalha do Minotauro). (BOLING, 2009, p. 180).

Num quinto momento do romance, Picasso é convidado a ser diretor do Museu do Prado e recebe o convite para participar do Pavilhão Espanhol:

O Diretor se deu conta de que não era mais um observador apolítico do que ocorria na Espanha. Rebeldes trucidavam camponeses e ameaçavam obras-primas da arte. Isso mexeu com Picasso, tanto como artista quanto como espanhol, e o fez suscetível a um convite que logo surgiu. Pediram-lhe que providenciasse material para o Pavilhão Espanhol na Feira Mundial que se inauguraria em Paris no verão seguinte. Se pudesse concluir um mural, a peça seria adotada como marca do pavilhão. (BOLING, 2009, p. 226).

A próxima passagem de Picasso no romance narra a produção de *Guernica*. Esse trecho descreve um Picasso tomado por um acesso de fúria ao saber da notícia da tomada de Málaga pelos rebeldes de Franco: “Basta. Ele anunciou aos amigos que desenvolveria um projeto para vender em benefício da causa republicana” (BOLING, 2009, p. 235). A narração recorda a obra antecessora de *Guernica* e uma de suas principais fontes:

O sonho e a mentira de Franco, no fundo uma história em quadrinhos, retratava o líder fascista como bufão, como mulher, e como centauro, metade cavalo, metade homem, sendo eviscerado por um touro. Em certos trechos, vestindo uma mitra de bispo, ele se ajoelhava diante da imagem do dinheiro” (BOLING, 2009, p. 235).

O retrato do bombardeio do romance nos lembra as imagens dos escombros descritas por Fernando Arrabal em sua peça *Guernica*: “Miguel se atirou sobre a montanha de escombros. Não tinha como saber que se achava muito distante de sua família.” (BOLING, 2009, p. 283). Outra imagem que se aproxima da dramaturgia de Arrabal é aquela do carvalho intacto: “Viu, no alto, que a sede do Parlamento de alguma forma parecia preservada e que, graças a Deus, a árvore de Guernica continuava de pé” (BOLING, 2009, p. 287).

Em um sétimo momento da narrativa, Picasso tem conhecimento do bombardeio pela fotógrafa (e amante sua) Dora Maar, que apresenta a notícia por meio do jornal francês *L’Humanité*, outro acontecimento questionável (com relação à fonte que deu origem à ideia do quadro):

- Está aqui – Maar disse, balançando o jornal. – O tema para o seu mural. – Mas havia muito pouca informação na curta nota. Na manhã seguinte, enquanto o artista perambulava pelo estúdio, Maar leu para ele as manchetes do *L’Humanité* que encabeçavam um noticiário mais extenso: O MAIS HORRENDO BOMBARDEIO DA GUERRA ESPANHOLA e AVIÕES REDUZEM A CINZAS A CIDADE DE GUERNICA” (BOLING, 2009, p. 297).

A oitava presença de narrativa sobre Picasso retoma a notícia do bombardeio.

“Na edição de sexta-feira do *L’Humanité*, Picasso leu o comovente relato do padre. Picasso podia ver o céu que ele descreveu. Podia sentir o medo das pessoas e podia ouvir as explosões” (BOLING, 2009, p. 299). Lembremos que diferentes fontes citam que Picasso teve conhecimento do bombardeio por outros jornais, como *The Times*, *Ce Soir* e *Le Soir*.

Nessa mesma parte do romance, o pintor, tomado pelo terror descrito no jornal, idealiza o quadro: “Na mente de Picasso, imagens se formavam e desapareciam, os símbolos clássicos da Espanha como que ancorados em sua consciência, atormentados por uma angústia invisível. Esse seria o seu mural: sua *Guernica*” (BOLING, 2009, p. 299).

O próximo acontecimento apresentado no romance é o da produção do mural:

Ele atacou o papel azul de um modo que fazia parecer que seus primeiros esboços tinham sido feitos à faca, e não com um lápis. Nesses acessos de fúria, a relação entre paixão e arte era direta. Um cavalo ferido tomou forma, seguindo-se um touro enfurecido com um pássaro de asas compridas no dorso. De uma janela, uma mulher debruçada lança luz sobre a cena. (BOLING, 2009, p. 304).

Dora Maar registrou, por meio de fotografias, as etapas de pintura de *Guernica*:

FOTOGRAFIA 10- CRIAÇÃO DE *GUERNICA*. AUTORA: DORA MAAR



Fonte: Museu Reina Sofia (1937).

E ainda, na décima parte da narrativa, temos a produção da obra e a dificuldade de trabalhar com uma tela de medidas grandes dentro de seu ateliê, já que, na vertical, a obra não cabia nas medidas de sua parede: “Assim, Picasso teve que escorar a moldura contra as travessas do teto num ângulo ligeiro e mantê-la na posição com o auxílio de tocos de madeira” (BOLING, 2009, p. 311).

O romance, entre essas aparições de Picasso, revela a morte da protagonista Miren Ansotegui e sua filha Catalina no bombardeio, além da degradação do personagem Miguel Navarro, marido de Miren. Em meio à sua desolação, o rapaz é amparado afetivamente por uma das poucas sobreviventes do bombardeio, a cega amiga de Miren, Alaia Aldecoa. Saberemos, mais para o fim da obra, que a filha do casal está viva.

A narrativa sobre Picasso se apresenta em outros quatro momentos do romance: dois deles trazem a produção e reflexão sobre os temas da tela, o terceiro apresenta a exposição da obra e o quarto revela o famoso diálogo entre Picasso e um soldado alemão. Em um desses cortes narrativos para a história do quadro, temos alguns dos processos de transformações e etapas pelas quais a tela passou:

Picasso havia alterado a posição de seus personagens, com o touro, o salvador tardio, em atitude protetora perto da mulher com o bebê morto. Ele recorrera à figura do Minotauro em diversas obras, mas ali não estava o mito do touro-homem, e sim uma besta anatomicamente perfeita pronta para a *corrida*. As pupilas esbugalhadas dos olhos do bebê haviam sido apagadas, deixando no lugar um vazio assustador. O braço erguido do guerreiro tinha tombado. O girassol aberto se transformara numa lâmpada incandescente que lançava fochos de uma luz forte sobre a cena. Sutilmente, Picasso encapsulou todo o sofrimento humano e animal, o exterior em chamas de um prédio e um espaço interno com luz elétrica criando como que um diorama de dor e pesar. No canto direito, pintou uma porta para esse mundo interno-externo, ligeiramente aberta. (BOLING, 2009, p. 326-327).

A análise sobre a obra e sobre sua recepção prossegue no momento seguinte que o romance traz *Guernica*. Dessa vez, a narração aponta para os detalhes que passam despercebidos num primeiro momento da obra, como a flor na mão do soldado caído, o pássaro ao fundo aos gritos e o ferimento do cavalo pela lança quebrada: “Elas [pessoas espectadoras no museu] olhavam atentamente, percorrendo o trabalho, fazendo novas descobertas sempre que mudavam o ângulo de visão”. (BOLING, 2009, p. 329). Ainda, os riscos das mãos das figuras são apontados: “uma série de linhas que se cruzavam provavelmente previa o infortúnio

comum” (BOLING, 2009, p. 329), bem como os mamilos das mulheres no quadro que “pareciam chupetas de bebês” (BOLING, 2009, p. 329).

Na penúltima aparição, Picasso é trazido ao romance para a consagração da obra com a exposição na galeria de arte Whitechapel. O mural, no romance, é visitado pela personagem Annie, que esperava encontrar uma obra repleta de sangue e cenas violentas. Contudo, “[...] encontrou uma descrição quase caricatural em preto e branco. Olhando mais detidamente, podiam-se ouvir os gritos sem som e os relinchos desesperados do cavalo, e sentir o calor que vinha do disco de luz branco dentado” (BOLING, 2009, p. 382).

Por fim, antes do epílogo, a última menção ao artista acontece em Paris, com a cidade tomada pelos soldados nazistas: “Pablo Picasso, o pintor mais famoso do mundo, reconhecido e reverenciado em Paris, era frequentemente abordado nos cafés da Rive Gauche que frequentava, próximos ao seu estúdio” (BOLING, 2009, p. 470). O clima era de tensão entre os artistas e os soldados alemães, especialmente entre aqueles vanguardistas considerados pelo governo autoritário como criadores de *arte degenerada*.

Picasso estava na mira do governo alemão, assim como do governo espanhol, especialmente depois da denúncia do bombardeio em sua obra. Num desses encontros, surge o diálogo entre Picasso e o soldado que é apontado como verídico em obras como *Picasso e o Guernica* (2016), de Alain Serres. Outrossim, no romance: “um oficial, que se considerava culturalmente avançado, aproximou-se do artista, que bebericava seu cafezinho numa mesa sob o toldo verde da calçada”. (BOLING, 2009, p. 470). Nesse caso, diferentemente de outras narrativas sobre o diálogo, Picasso está num café e não na exposição da obra. O diálogo prossegue no romance:

O oficial tinha nas mãos uma cópia do mural *Guernica*, em tamanho pouco maior do que um cartão-postal.

“*Pardon*”, disse ele, mostrando o cartão. “Foi você quem fez isso, não foi?”

Picasso pousou delicadamente a xícara no pires, virou-se para a reprodução, em seguida para o oficial, e só então respondeu: “Não, foram vocês que fizeram” (BOLING, 2009, p. 470).

A veracidade do acontecimento, neste caso, não é fundamental, já que estamos tratando de um romance histórico que é problematizado pelo próprio autor no epílogo: “os leitores de ficção histórica enfrentam o desafio de separar a ficção da história, especialmente quando as duas se confundem com frequência” (BOLING,

2009, p. 475). Alguns personagens apresentados no livro são reais, como Picasso, Franco, os alemães Manfred e Wolfram von Richthofen (responsáveis pelo bombardeio) e o presidente José Antonio Aguirre. Outros, como o padre Xabier Ansotegui, são adaptações de personagens reais:

La novela se traslada momentáneamente a París, donde Picasso recibe el impacto de las noticias sobre la agresión; de otra manera, la trama se desarrolla en el País Vasco casi por entero, escenario que ofrece personajes igualmente históricos, como el presidente Aguirre y los militares españoles y alemanes que idean y ejecutan el ataque¹²⁸. (ASÍN, 2017, p. 441).

De forma organizada e cronológica, Dave Boling junta fragmentos históricos e ficcionais e monta-os num grande mosaico de colagens cubistas, de forma que o leitor consegue se situar em ambas as histórias – a de Picasso e a do par romântico Miguel e Miren. O autor assume que seu livro se caracteriza como um romance histórico, de modo que as histórias nele contidas não estão a serviço de documentar e trazer todo o fato bélico do bombardeio tal como ocorreu.

A presença de dois blocos narrativos de histórias paralelas dá dinamicidade à obra. O desfecho da história, porém, diferentemente da realidade de guerra, segue a obviedade de um *final feliz*, no qual os personagens se conformam com as fatídicas mortes do bombardeio e rapidamente recuperam suas vidas, suas casas, seus trabalhos e suas rotinas. Nem sempre a arte imita a vida e o *happy end* costuma ser mais digerível do que a trágica realidade de um pós-guerra.

¹²⁸ “O romance muda momentaneamente para Paris, onde Picasso fica chocado com as notícias do ataque; caso contrário, a trama tem lugar quase inteiramente no País Basco, um cenário que oferece personagens igualmente históricas, como o Presidente Aguirre e os militares espanhóis e alemães que concebem e executam o ataque”. (Tradução nossa).

6.9 FLOR DE GUERNICA, DE PABLO MORENNO

Flor de Guernica (2017), de Pablo Morenno, é um livro de crônicas que mescla imagens do quadro com os escritos do autor. Nas palavras de Domingos Pellegrini postas na contracapa do livro: “na Guernica de Picasso há uma flor pequenina e é nela que outro Pablo, o Morenno, lança mira. No meio daquele horror Pablo enxerga na florzinha a beleza que conspira e, entre tanto ódio, amor” (MORENNO, 2017). O livro se divide em três partes: parte I- *O pintor*; parte II- *Guernica*; parte III- *A flor*. Em cada uma das partes, um recorte da pintura de Picasso acompanha o título e uma frase de abertura de cada uma dessas três divisões.

O autor retoma *Guernica*, porém, não de forma literal ou descritiva do quadro, mas sim abordando os temas de maneira mais ampla, de modo que a tela de Picasso se dilui em sua escrita: “ao ouvir as conversas do mundo, a arte faz uma releitura das coisas não como verdade, mas como significado. Usando diversos suportes, registra o diálogo amoroso entre a consciência e a realidade” (MORENNO, 2017, p. 7). Nem mesmo as figuras-símbolos do quadro (cavalo, mulher com criança nos braços, touro, pássaro ferido, etc) são revisitadas. O que vemos são as situações recriadas e aproximadas com os temas do quadro, como: a criação de um artista (parte I), as dores e horrores da humanidade (parte II) e a esperança de um mundo mais agradável (parte III):

Usando como alegoria o painel ‘Guernica’, de Picasso, aplicado ao fazer do cronista, Pablo Morenno discute a subjetividade do artista no olhar do mundo (o pintor), o enfrentamento das dores e das tragédias (Guernica destruída pelos bombardeios), e a esperança que, embora minguada e débil (a flor quase imperceptível que nasce na mão de um soldado), resiste impávida. (MORENNO, 2017, p. 8).

Com relação ao gênero literário *crônica*, temos uma forma de escrita que já esteve muito mais próxima da jornalística e dos fatos históricos mas, que no decorrer das transformações no cenário nacional, modificou-se num gênero híbrido, que muitas vezes combina poesia, conto, fatos reais e cotidiano em textos curtos. “Na sua acepção mais antiga, ela se relaciona à Idade Média e às crônicas históricas, cujo conteúdo era documental” (BECKER, 2013, p. 12). Porém, no século XIX, ao se aproximar do jornal, “assumiu novas características, adquiridas na ação de escrever e publicar no espaço do folhetim. Ali, o gênero engendrou sua definição moderna: um escrito sucinto, de temática simples.” (BECKER, 2013, p. 12).

Pablo Morenno traz narrativas curtas que hibridizam o estilo jornalístico com o literário e o pictórico. Seu livro é apresentado na ficha catalográfica e na orelha do livro como crônica e, de fato, se considerarmos que essa última “é um espaço múltiplo, cuja relação com o cotidiano e com o tempo é explícita” (BECKER, 2013, p. 18), seu texto pode ser enquadrado nesse gênero.

Na parte I- *O pintor*, a frase de abertura relaciona o ofício do pintor com o do escritor: “Não imaginem seja eu um novo criador de mundos. Apenas reinvento parte do já existente, como um pintor que retrata em tinta um semblante de carne” (MORENNO, 2017, p. 9). A imagem recortada de *Guernica*, nas três aberturas de cada uma das divisórias do livro, é a do soldado caído com a espada quebrada. Mas, ao invés do instrumento de batalha, o que vemos é a bisnaga de tinta. A posição dessa imagem mudará em cada uma das partes. Na primeira delas, a figura está em pé com o braço erguido. Essa mudança de posicionamento da figura também ressignifica seu sentido: é uma imagem viva, não mais caída e não mais reconhecemo-na como um soldado:

FIGURA 34- PÁGINA DO LIVRO *FLOR DE GUERNICA*



FONTE: Livro *Flor de Guernica* (2017).

Esse primeiro momento do livro conta com treze crônicas que trazem o início

do interesse do autor pela escrita, como vemos em *A carta*, primeira crônica do livro. Nela, um menino pobre decide inventar a leitura de uma inesperada carta para sua mãe analfabeta. A notícia que chega é sobre sua irmã, que cedo saiu para trabalhar em casa de família para ajudar a sua própria. Mas, o menino, percebendo o receio da mãe pelo conteúdo da carta, inventa sua primeira história com a leitura do papel.

De modo similar, o texto *Meu pai guardava parafusos* traz a sensibilidade do ofício do escritor que deve ser atento a cada gesto e acontecimento ao seu redor, para transformá-los em material de escrita. Aqui temos a figura de um pai que guardava, cuidadosamente, parafusos numa lata de querosene, atitude que intrigava o filho criança. O gesto, aparentemente sem propósito, serve de exemplo para o filho, agora já adulto, que também guarda e coleciona palavras num caderninho para transformá-la em escrita.

A busca pelos sonhos e pela criança interior aventureira também são temas dos crônicas *Castelo de areia* e *Invictos*. No primeiro deles, uma criança constrói castelos na beira do mar de modo persistente, mesmo que desmanchados pela água a cada término, revelando a beleza da atitude infantil e do constante encantamento pelas ações cotidianas.

Já no segundo texto, o cronista relembra o exemplo do alpinista Vitor Negrette que morreu aos 38 anos subindo o Everest pela segunda vez. O fazer do artista (escritor e pintor) se assemelham à persistência da criança e do esportista que, mesmo cansados e já com seus trabalhos finalizados, sempre revisitarão suas obras e continuarão seus processos artísticos.

Com *O enigma do martelo*, Pablo Morenno compara o ofício do ferreiro com o seu de escritor. “Para o ferro transmutar-se em ferramenta, não bastam força e fogo, é preciso música” (MORENNO, 2017, p. 33). Ainda, “na música do ferreiro, alguma coisa sai de seu coração, desce por suas veias e músculos e se encarna em porções de ferro” (MORENNO, 2017, p. 33).

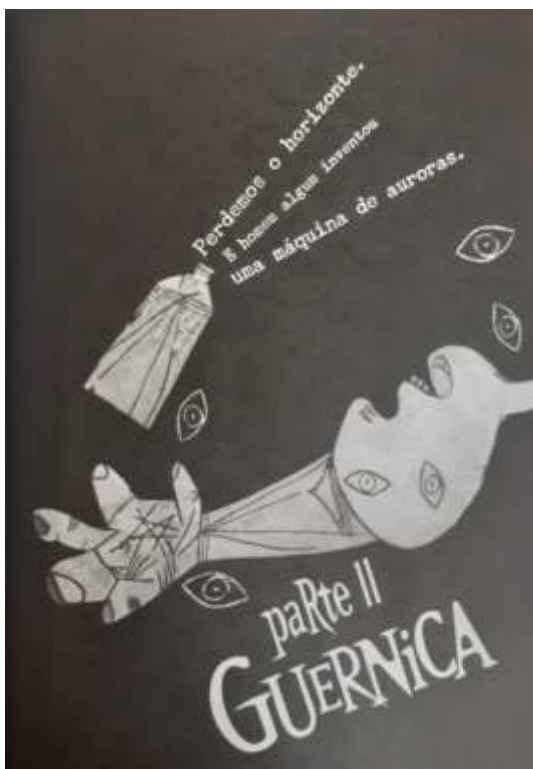
Em *De livros e de leite*, o autor escreve: “Quem lê, mulher ou homem, vai usando as pedras das entranhas e da terra para construir sentido na vida insensata. Com leite das pedras se dá gosto à vida insossa” (MORENNO, 2017, p. 35). Tão importante como a lavoura e o alimento colhido dela, ou o leite extraído do animal, também são os livros. Os escritores são como agricultores das palavras e “os livros nos salvam das tormentas, das enxurradas e sua fome de sementes, do dia a dia estafante das fábricas, do suor do rosto que a gente seca e volta” (MORENNO, 2017,

p. 35). O autor finaliza o texto relembando sua mãe analfabeta, agricultora da terra e do plantio, no entanto privada do cultivo e a colheita da leitura e da escrita.

Por fim, *Quem me navega* traz, mais uma vez, a figura do menino que ambiciona novas aventuras e tem na leitura e na escrita um caminho para suas ambições: “Um dia, um menino despediu-se do riacho lá no longe por tempo e por terra. É preciso entender-me. Não fui eu quem deixou o rio, foi o rio que me deixou. O rio tinha o rumo do mar, eu tinha metáforas” (MORENNO, 2017, p. 42). O crescimento pessoal da criança é comparado com o seu deslocamento de um rio para um mar, ou seja, de sua limitada vida rural, para a descoberta de um lugar imenso e misterioso: “olho a grandura do mar e sereno a vida” (MORENNO, 2017, p. 40).

Na parte II- *Guernica*, as crônicas ganham um tom pessimista: “Perdemos o horizonte. E homem algum inventou uma máquina de auroras” (MORENNO, 2017, p. 45). A figura anterior recortada do quadro, que havia sido reposicionada para a vertical, aqui volta a cair e nos leva para o seu sentido original na tela de Picasso: alguém que está derrotado, cansado ou mesmo desfalecido:

FIGURA 35- PÁGINA DO LIVRO *FLOR DE GUERNICA*. PABLO MORENNO.



FONTE: Livro *Flor de Guernica* (2017).

Nesse segundo momento, o autor debruça-se sobre a problemática social,

que vai desde a fome, o abandono familiar, a pobreza, a vida urbana e seus personagens até o enforcamento de Sadam Hussein e a orelha arrancada de Van Gogh. O autor nos lembra nessa segunda parte que “a fragilidade da vida não poupa ninguém” (MORENNO, 2017, p. 68). É aqui que acontece o encontro com o bombardeio, a guerra, os feridos e mortos de Picasso em sua tela.

Em *As vantagens de ser coisa*, Morenno trata da objetificação do ser humano e da valoração maior de coisas do que pessoas ao anunciar a doação de seu apartamento e seu carro. Porém, com esses objetos, quem receber a doação deverá também receber de brinde os familiares do doador: “Doo meus bens mais valiosos. Sob uma condição. O donatário deverá receber, como seus, minha mãe, meus irmãos e meus sobrinhos” (MORENNO, 2017, p. 48). Nesse absurdo anúncio, o autor reflete sobre a sobreposição do interesse material sobre o humano: “meus afetos, porém, a ninguém interessam” (MORENNO, 2017, p. 48). Lembremos dos interesses bélicos e econômicos do bombardeio de 1937 que estiveram à frente do valor humano: “Sabemos o valor da casa, do carro, dos móveis dos outros. De amores alheios, nada”. (MORENNO, 2017, p. 49).

Banquete no lixo e *Antes que a carroça retorne* recorrem ao universo urbano para retratar a miséria e a fome de famílias que sobrevivem de migalhas encontradas nos lixos. Em *Banquete no lixo*, o escritor aproxima sua profissão com a do pintor, retomando a epígrafe da parte I: “Não imaginem que seja eu um novo criador de mundos. Apenas reinvento parte do já existente, como um pintor que retrata em tinta um semblante de carne” (MORENNO, 2017, p. 50).

O cenário dessa crônica é a rua de uma grande cidade e seus personagens são pessoas em situação de rua que, ao encontrar ou ganhar certa comida, preparam-na como um grande banquete: “Ao lado do bolo, um garfo plástico e ao lado do refrigerante um copo descartável. Dois brigadeiros. Sobre a tampa da lixeira, uma toalha imitando o linho. Tudo pensado com esmero. Uma flor de Guernica” (MORENNO, 2017, p. 51). O autor ainda descreve a cidade desumanizada com seus prédios, crianças e idosos na rua, o seu cheiro, suas cores e misérias. Em meio à sujeira e exclusão, alguém tenta recuperar o pouco da dignidade em cima do lixo, sabendo que talvez seja a última (ou única) refeição do dia: “Mas, enquanto alguém se preocupar em servir um banquete no lixo, a ternura será preparada nos micro-ondas dos apartamentos” (MORENNO, 2017, p. 52).

Antes que a carroça retorne também tem o centro urbano como pano de

fundo, mas, aqui, é um menino que protagoniza a história. A criança é observada por um morador de um prédio. Ela brinca e cria mundos do lixo: “são poucos seus anos de mundo para tanto. Mas, no dia em que mostrar toda sua mão quando perguntado pela idade, já saberá distinguir todas as cores das lixeiras” (MORENNO, 2017, p. 54). “Com o poder da infância, transformava qualquer coisa em brinquedos e moldava um novo mundo com restos e velharias” (MORENNO, 2017, p. 55). O contraste entre os moradores dos edifícios e as crianças em situação de rua é gritante: “Enquanto, no alto dos prédios, pais e filhos planejavam férias, meu menino inventava seu parque entre os restos urbanos de um dia” (MORENNO, 2017, p. 54).

O autor percorre por entre o submundo do urbano e o nostálgico universo rural em algumas de suas crônicas. Ele hesita entre o saudosismo de sua infância no campo e as dificuldades familiares dessa época com as misérias urbanas: “Os urbanos perdemos o horizonte. Os poucos homens rurais também. Na cidade ou no campo, medo e desconfiança. Um esquecimento alastra penumbras” (MORENNO, 2017, p. 73).

A violência urbana é apresentada em *Mais pesados que a vida*, narrativa sobre jovens assassinados por conta de roubo de suas roupas e sapatos de marcas. O autor se questiona sobre o valor da vida: “Só perde a vida por um tênis ou uma camiseta de marca quem, mesmo sem se dar conta, pôs neles mais vida do que na vida mesma” (MORENNO, 2017, p. 70).

O autor deixa uma brecha para a próxima parte da obra na última crônica da parte II, *Pão para os pássaros*. Embora trate de uma temática violenta – o enforcamento de Saddam Hussein em 2006 –, o texto não cuida apenas de falar sobre a pena de morte, as crueldades e os extremismos. Mas, também, trata de observar o resquício de humanidade que resta em cada um de nós, mesmo naqueles que são considerados irre recuperáveis. “Relatou, também, que o terrível Saddam Hussein, nos momentos em que podia caminhar por um lugar aberto, regava as flores e alimentava pássaros com cascas de pão” (MORENNO, 2017, p. 77-78).

A arte – de Picasso e Morenno – canaliza a dor e a perda de sentido da vida. Para o autor “escrever me permite, pelas metáforas, aguentar a existência. De algum modo, criar pela literatura uma realidade semi-imaginada é um modo de ser louco” (MORENNO, 2017, p. 58).

Na abertura da terceira e última parte do livro, lemos: “Tenho em mim uma flor. Crônica, quase perene, perdura estação após estação, sem se cansar da vida”

(MORENNO, 2017, p. 79) e seu primeiro texto é *Exercícios de ter esperança*.

A imagem de abertura da terceira parte é novamente relocada, mas aqui, se encontra de cabeça para baixo, como num mergulho. Ainda não podemos tê-la como uma figura esperançosa, embora nesse último momento a temática se volte para situações mais positivas. A imagem já não se encontra caída, mas há ainda um grito de dor. A tonalidade de cinza dessa última parte é mais clara que as anteriores. Se essa escolha de cor for proposital, diríamos que o clareamento da página suaviza a escuridão das temáticas anteriores das parte I e II.

FIGURA 36- PÁGINA DO LIVRO *FLOR DE GUERNICA*. PABLO MORENNO



FONTE: Livro *Flor de Guernica* (2017).

O autor escolhe finalizar a obra de maneira mais positiva, porém, sem deixar de lembrar as mazelas da vida. Aqui interligamos a imagem da esperança com aquela apresentada na tela de Picasso por meio da flor na mão do soldado. Morenno, possivelmente, também se aproxima da flor de *Guernica* ao tratar de esperança: “Se um galho seco não criar raízes, deve ser por pouca rega. Algo imprescindível deixou de ser feito” (MORENNO, 2017, p. 83). Ou ainda, podemos relacionar com o carvalho da cidade que sobreviveu ao ataque.

Diferentes situações cotidianas são retomadas pelo autor para a reflexão sobre a fé e esperança: um gambá filhote que perdeu a mãe é resgatado e adotado por uma menina (*O milagre do gambá*) ou a notícia de celulares biodegradáveis com sementes dentro e que podem ser plantados (*Flor celular*). Porém, não há uma visão romantizada e fantasiosa sobre o futuro. Os personagens ainda vivem em situação degradante, mas, nessa última parte, o olhar se volta para um resquício de humanidade e alegria sobreviventes nesses seres. O autor assume que a dor foi estigmatizada e anestesiada de todas as formas nos últimos tempos e que o excesso e exigência de sermos alegres o tempo todo nos afastou da realidade dolorida do mundo.

O rangido trata, simultaneamente, da sensibilidade de um filho que cuida de sua mãe cadeirante e da miséria de ambos ao viverem nas ruas da cidade:

Um filho catador de papel leva sua mãe em uma cadeira de rodas pela cidade. Em cada lixeira de prédios ele para, calça a cadeira enferrujada com uma pedra, põe-na em diagonal à calçada para que não se desgoverne. Depois de revirar os sacos, escolhe o resto mais bonito, o mais cheiroso, e o leva à boca de sua imóvel mãe. Se ela não quiser, será dele depois” (MORENNO, 2017, p. 91).

Não há uma romantização da pobreza, apenas a situação em sua real frieza, porém, com a sutileza do trato do filho com a mãe. Haverá alguma esperança ainda? O autor não nos deixa respostas. Assim também o faz em *Extrema-unção*, narrativa que revela um senhor em situação de rua que recupera livros, gibis e revistas do lixo para tornar-se um leitor assíduo:

Anteontem era um gibi, hoje uma revista. Lendo sustenta-se. Vendendo papel sustenta-se. Inclina-se e unge. Ao resgatar do lixo as letras agonizantes, salva as palavras de uma irreversível perda. Sentindo-se um cidadão alfabetizado, dando dignidade a resgata, e presta às palavras reverência de um deus vivificador do barro” (MORENNO, 2017, p. 100).

A leitura recupera um pouco a dignidade do idoso, mas o autor nos lembra que o mesmo papel que lhe serve de distração e informação, é também o seu sustento.

Na antepenúltima crônica da obra, *Cara de mãe*, histórias de mães diferentes são apresentadas. Uma salva o filho que caiu no poço e a outra entrega seu filho à polícia. Podemos relacionar essas imagens com a figura da mãe sofrendo com o filho desfalecido em *Guernica*:

Essa mãe sem rosto, que joga o filho ao fundo da prisão, tem a mesma cara que a outra mãe que se revelou depois de tirar seu filho do fundo do poço: cara de mãe, coragem de mãe, cara de gente, de ser humano que ninguém explica, que ninguém entende e enfim, de cara ou de costas, é sempre cara de esperança para a qual nenhuma teoria de especialista consegue colocar um ponto final. (MORENNO, 2017, p. 104).

Os personagens das crônicas não são os mesmos pintados por Picasso, mas seus sofrimentos e situações se assemelham ao serem transpostos para o submundo urbano ou a pobreza e desassistência da população rural. O autor consegue, ao transitar entre mundos diversos da cidade e da roça, retomar a temática de Picasso e atualizá-la para outras guerras.

Diferentemente das dramaturgias e poemas apresentados, o livro de Pablo Morenno possui uma filiação mais poética, com referências ao quadro mais dissolvidas. A temática circula nas crônicas, mas de forma mais generalizada: a violência urbana, os problemas de ordem social e econômica, a pobreza, o fazer artístico do escritor, os encantamentos do menino-autor pela literatura e pela escrita, os gestos singelos cotidianos e o resquício de esperança na humanidade a partir deles. A menção ao quadro se encontra mais no paratexto da obra do que na temática do texto: na capa e na abertura de cada uma das três partes temos figuras do mural de Picasso. Embora a referência ao pintor e à *Guernica* se construa de maneira menos direta, *Flor de Guernica* não deixa de ter sua potência intertextual.

7 NARRATIVAS DE *GUERNICA* EM OUTRAS LINGUAGENS

Apresentados acima os textos dramáticos, os poemas, o romance e a crônica, retomamos o quadro geral de releituras para, a partir dele, selecionarmos algumas obras que serão descritas e analisadas: *Guernica* (1950), filme de Alain Resnais; *Guernica* (2019), primeira e única história em quadrinhos escrita sobre o bombardeio/ tela, de Bruno e Corentin Loth; as charges e cartuns de Quinho (2012), Angeli (2015), Márcio Tarcitano (2015) e Márcio Vaccari (2020).

Selecionamos a obra cinematográfica adotando o critério de acessibilidade do material. Ademais, este filme traz diversos recortes do mural de Picasso, bem como de outras obras do artista, como esculturas, pinturas e poema. Já a publicação de história em quadrinhos, de Bruno e Corentin Loth, é trazida por ser a primeira a reler *Guernica* nesse gênero literário.

Com relação à escolha das charges e cartuns, selecionamos duas temáticas: 1) releituras que se inserem em um contexto específico nacional, reinterpretando um acontecimento pontual (como são os casos do rompimento da barragem em Mariana, Minas Gerais, e a reintegração de posse em São José dos Campos, São Paulo) e 2) releituras que retomam temas, situações e eventos nacionais mais gerais e frequentes na história do país (como é o caso do militarismo e sua relação com o governo federal).

Analisamos, anteriormente, obras pertencentes ao campo literário. Embora a história em quadrinhos esteja próxima da literatura (e tenhamos a categorizado nessa linguagem), trazemos-na para este capítulo para analisá-la pelo viés da área da *intermedialidade*. Além disso, verificamos que os quadrinhos se aproximam da linguagem da charge e do cartum.

Reconhecemos, a partir dos estudos de Claus Clüver (2006), que “sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente, nas outras artes” (CLÜVER, 2006, p. 14-15). No entanto, dividimos em capítulos diferentes (*releituras literárias* e *releitura em outras linguagens*) considerando a complexidade de categorizar as obras inseridas em contextos digitais – como o cartum e a charge –, bem como a organização mixmidática¹²⁹ de obras como os HQs e o cinema, que

¹²⁹ Claus Clüver (2006) chama de *mixmidática* a obra composta por linguagens artísticas diversas,

unem áreas artísticas que já não podem ser pensadas separadamente. Consideremos, também, que:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Nesse sentido, as criações inseridas neste capítulo se enquadram dentro da intermedialidade. O autor aponta, ainda, para o apagamento de divisões fixas e impenetráveis das artes, especialmente, após o surgimento dos *ready mades* de Marcel Duchamp no início do século XX, dentro das experimentações do movimento dadaísta. A inserção de objetos cotidianos (como mictório, rodas de bicicletas, pregos e ferro de passar roupa) nas criações artísticas transformou a concepção tradicional de arte. As composições modernistas traziam novas possibilidades de combinar as artes, como é o caso de Picasso e suas colagens de jornais, barbantes e madeiras em telas, suas esculturas de materiais incomuns (como partes de uma bicicleta) ou suas dramaturgias-poesias. Com a arte contemporânea, e com ela o uso da televisão, rádio, vídeo e, posteriormente, da rede digital, as linhas divisórias entre as áreas esfacelam-se ainda mais.

Percebemos, na pesquisa, que o gênero artístico que mais apresenta releituras de *Guernica* é a charge. E o meio pelo qual a charge mais circula é no digital: em redes sociais (como *Instagram* e *Twitter*), em blogs e jornais digitais. E, mesmo as produções visuais (como pinturas, grafites e gravuras) só tiveram o alcance a nível internacional – como os estandartes em manifestações da Catalunha ou as pinturas murais de Ron English – por conta da circulação digital em suas páginas pessoais ou redes sociais.

como o videoarte, na qual há uma codependência das partes. Ou seja, não podemos separar o áudio do visual ou do texto. A obra funciona como um conjunto.

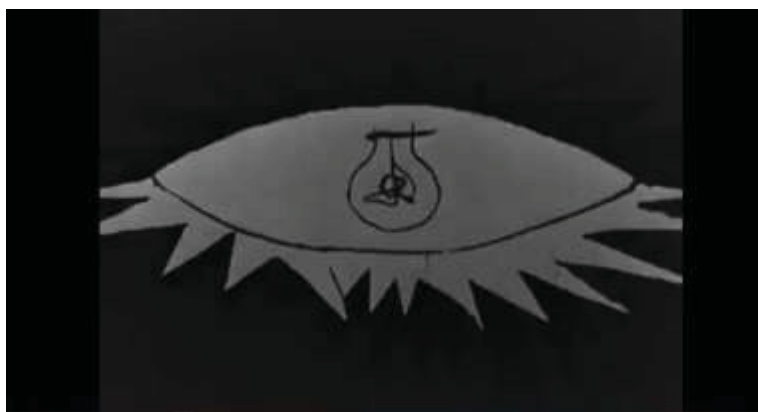
7.1 O CINEMA: *GUERNICA* DE ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS

Das releituras dentro da linguagem cinematográfica, destacamos o curta-metragem francês *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens¹³⁰. Com duração de treze minutos e doze segundos, o filme é construído a partir de recortes, colagens e sobreposições de diferentes obras de Picasso, lembrando a própria técnica de criação do pintor espanhol. O diretor utilizou-se no filme de diversos desenhos, pinturas e esculturas realizados entre os anos de 1902 e 1949, porém nos debruçaremos especificamente sobre *Guernica*, pintada em 1937. A linguagem verbal está estruturada pela leitura do poema de Paul Éluard, declamado por María Casares e Jacques Pruvost.

O curta-metragem inicia relatando, a partir da voz de Jacques Pruvost, sobre a importância da árvore para a cidade: “Guernica é uma pequena cidade na região de Biscaia, a tradicional capital do país Basco. É lá que o carvalho se tornou o símbolo sagrado da liberdade e tradição bascas” (*GUERNICA*, 1950). Em seguida, se inicia uma sucessão de imagens (recortes, colagens e sobreposições) do quadro *Guernica*.

No filme, a primeira referência ao quadro aparece aos sete minutos e dez segundos, com a imagem da lâmpada acesa. A imagem se repete algumas vezes, num constante piscar, alternando para a imagem de rostos. Podemos pensar no brilho causado pelas explosões e na energia elétrica em resistência, ou ainda, nos *flashes* de memórias dos sobreviventes:

FIGURA 37- TRECHO DO CURTA-METRAGEM *GUERNICA*. ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS

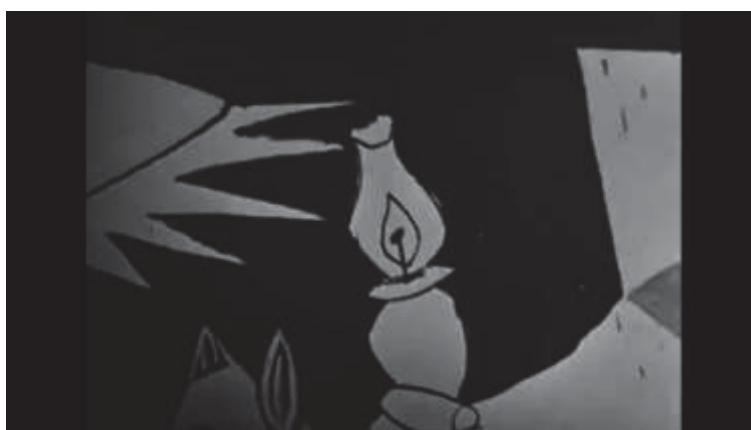


FONTE: YouTube (1950).

¹³⁰ O filme completo está disponível no canal *YouTube*: https://www.youtube.com/watch?v=-aHTF0vIX7I&t=621s&ab_channel=Ci%C3%A1ssico%26Cia-CinemaCi%C3%A1ssicoeFilmesAntigos

O segundo momento de referência à *Guernica* aparece logo em seguida, aos sete minutos e vinte e um segundos: é a vela trazida pela mulher. As luzes da lâmpada e da chama significam o pouco de calor e claridade no meio do caos, da escuridão e terror provocados pelo ataque:

FIGURA 38- TRECHO DO CURTA-METRAGEM *GUERNICA*. ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS



FONTE: YouTube (1950).

Posteriormente, é a figura mitológica do Minotauro que surge, em diversos tamanhos, traços e formatos, aos oito minutos e sete segundos de filme. Embora no quadro *Guernica* não apareça a imagem desse personagem, há uma gravura feita pelo artista em 1935 e que teria sido usado como base para a criação do touro da pintura de 1937.

O Minotauro, na mitologia grega, representa o castigo que Rei Minos recebe de Poseidon ao desobedecer a ordem de matar um touro branco. Rei Minos, ao se recusar em sacrificar o animal, vê sua esposa apaixonar-se pelo touro e engravidar deste. Desse encontro, nasce Minotauro, metade homem, metade touro, que é preso num labirinto e devorará rapazes e moças. O animal acaba vencido pelo herói grego Teseu.

Dessa mitologia, podemos pensar na ideia da fera presa no labirinto, símbolo de castigo por desobediência humana. O soldado da guerra, tal como o Minotauro, é sujeito a ficar preso nesse emaranhado de caminhos – o campo de batalha – que fazem-no ficar perdido. Ao desobedecer uma lei, ao instaurar o caos, por meio de sua raiva, o soldado acaba sendo vítima fatal de seus atos.

FIGURA 39- TRECHO DO CURTA-METRAGEM *GUERNICA*. ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS.



FONTE: YouTube (1950).

As imagens que aparecem em seguida, intertextos da pintura *Guernica*, são: a mão com a flor e espada e o rosto do soldado; novamente a lâmpada; a mãe com a criança no colo; a mulher em meio às chamas e a janela. Por fim, aparecerá o quadro inteiro, aos nove minutos e quinze segundos de filme. O curta-metragem possui treze minutos e doze segundos, ao todo. E ainda, com relação ao intertexto, vemos que no filme aparecem imagens de notícias de jornais, com destaques para as palavras *triunfal*, *el fascismo*, *invencible*, *resistencia*, *Guernica* e *la guerra*¹³¹. Picasso traz na pintura traços que nos lembram colagens com jornais.

Podemos perceber que, embora o filme se passe já no ocaso das vanguardas europeias do começo do século XX, a estética fílmica de *Guernica* nos lembra a dos filmes expressionistas alemães, como *Nosferatu* (1922) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). O expressionismo, movimento de ruptura artística, pretendia rejeitar a imitação cuidadosa da natureza na obra artística, recriando ambientes distorcidos, oníricos, sombrios e monstruosos. Além dessas, podemos apontar outras características do movimento como: disforme, exagero, dramaticidade, teatralidade, pouca profundidade e despreocupação com a linearidade do tempo.

Criado logo após a Primeira Guerra Mundial, o expressionismo refletia os sentimentos de medo e tristeza desse período, retratando personagens assustadores e exagerados, com cenários tortos e irreais. As maquiagens dos atores, bem como a

¹³¹ “Triunfal, o fascismo, invencível, resistência, Guernica e a guerra” (Tradução nossa).

interpretação, também contribuíam para esse terror que assolava a população europeia do pós-guerra.

No início do curta-metragem, vemos quadros, desenhos e esculturas de Picasso retratando rostos melancólicos e cabisbaixos. Só há uma imagem em que os olhos são retratados olhando para a frente e, nesse instante, há uma mudança de tensão na música e na narração, revelando o despertar para o horror da guerra.

FIGURA 40- TRECHO DO CURTA-METRAGEM *GUERNICA*. ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS



Fonte: YouTube (1950).

Próximo ao fim do curta-metragem, há uma sequência de rostos assustados, com expressões de grito e terror. Essas imagens são recortes de diferentes obras de Picasso, pertencentes a fases diversas, como a fase cubista. Um dos retratos que surgem nesse momento é o de Dora Maar em prantos.

FIGURA 41- TRECHO DO CURTA-METRAGEM *GUERNICA*. ALAIN RESNAIS E ROBERT HESSENS



FONTE: YouTube (1950).

Por último, com relação ao aspecto expressionista do filme, falaremos sobre a imagem final e sobre a utilização das cores. Na última cena de *Guernica* vemos uma escultura escura de um homem segurando um animal. Seus olhos estão assustados e olham para a frente. A narração, aos onze minutos e cinquenta e três segundos, revela: “Sob o carvalho morto de Guernica/ sobre as ruínas de Guernica/ Abaixo do céu puro de Guernica/ um homem voltou, segurando um cordeiro que bale em seus braços e uma pomba em seu coração”. Esse cordeiro, fazendo alusão à história bíblica, poderia representar o sacrifício humano da guerra para a conquista posterior do paraíso, ou ainda, simbolizar uma santidade, a bondade que ainda poderá surgir no coração humano. Com relação às cores, temos o filme inteiro gravado em preto e branco, atestando a dramaticidade e luto deste período, e há pouca iluminação e muita sombra, confirmando o aspecto obscuro da guerra.

Partindo do pressuposto que o cinema não apenas transmite a realidade textual, mas que se estabelece no seu próprio modo de narrar o mundo (YUNES, 2013), consideramos falar de alguns aspectos próprios da linguagem cinematográfica, como: planos, movimento, ângulo, montagem, texto e som (AUMONT, 2009; JULLIER, MARIE, 2012). No capítulo *Os muitos modos de ler*, de Paulo Bauler, parte da obra *Leitura pelo olhar do cinema* (YUNES, 2013), compreendemos que há muitas formas de ler o filme e que essas leituras passam diretamente pela nossa sensibilidade, pelas nossas experiências e crenças.

Além disso, para o autor, “uma obra de arte se faz mais pelos seus espaços vazios, os espaços ainda ilegíveis do imaginário” (YUNES, 2013, p. 26), do que pelas leituras nos moldes da linguagem verbal já posta pela cultura. Nesse sentido, tentamos neste trabalho olhar para além do que o poema narrado nos informa. Não deixamos de considerar a importância textual que há no curta-metragem, já que apresenta uma adaptação da poesia de Paul Éluard contando sobre as misérias, violências e resistências da guerra.

O filme é narrado pela atriz María Casares e a altura e velocidade de voz são casadas com a intensidade da luz e velocidade da imagem, além da intensidade da expressão que vemos nos rostos dos personagens. No curta vemos, inicialmente, a imagem da cidade bombardeada, seguida de diversas fotos e imagens de obras de Picasso. O diretor brinca com os recortes, sobreposições e repetições de imagens. Vemos a utilização de plano aberto (cena inicial da cidade), plano americano (corpos

da cintura para cima), plano médio (corpos do peito para cima), primeiro plano (rosto e pescoço), primeiríssimo plano (somente o rosto) e plano detalhe (lâmpada, mão com flor e espada, mão com vela, mão, bocas). A utilização de plano detalhe em vários momentos intensifica a tensão, como, por exemplo, nos momentos em que aparecem várias bocas gritando.

Com relação aos ângulos, percebemos a utilização do ângulo normal (como se a lente estivesse posicionada na altura dos nossos olhos) e ângulo *plongée* (a câmera grava de cima para baixo, como num mergulho). O ângulo *plongée* é utilizado na primeira cena, em que vemos a cidade devastada, e na última, em que temos a estátua do homem segurando o animal. Já no quesito lado do ângulo, há uma mescla de uso frontal com perfil. Estes olhares de perfil que vemos em muitos momentos nos fazem refletir sobre o medo de encarar de frente as atrocidades bélicas.

Já na montagem, o diretor se utiliza de diversos recursos: cortes, *fade-out/fade-in* e fusão. No corte, vemos a passagem de uma imagem para outra de forma mais brusca. No *fade-out* e *fade-in*, vemos a imagem desaparecer e surgir outra. E na fusão, a imagem se mescla com a próxima. Com a utilização desses diferentes mecanismos, o curta-metragem ganha dinamicidade, criando momentos de tensão e suspense. Ademais, a movimentação de câmera nas laterais, de cima para baixo ou de baixo para cima acrescentam dinâmica na filmagem, deixando o filme menos cansativo. Esses aspectos de movimentação e cortes abruptos e não lineares remetem ao modo de criação cubista de *Guernica*, no qual as figuras se sobrepõem, criando um cenário descontínuo e fragmentado.

Finalmente, com relação ao som, são utilizados três recursos diferentes: o texto narrado do poema, os ruídos e a música instrumental. A música está presente em quase todo o momento e acrescenta dramaticidade e seriedade para o filme. Durante a leitura do poema há uma música de fundo. Vemos uma entrada de som do violino com ruídos de tiros e máquinas de escrever no momento em que aparecem as notícias dos jornais, evidenciando a tensão da chegada da guerra. *Guernica* é um curta-metragem de pouca iluminação e com algumas variações de movimento, imagens e sons, revelando um clima de tensão, medo e melancolia próprios da guerra.

O curta-metragem, de caráter mixmidiático, inova em seu formato de composição feita por colagens e combinações de áreas diferentes: pintura, escultura, fotografia, jornal, poema e orquestra. Esse tipo de obra anuncia nas artes

a linguagem da videoarte, produção que teve início somente nos anos 1960, principalmente a partir do artista coreano Nam June Paik. Esse formato artístico se opunha ao cinema comercial, à televisão e se permitia à experimentação sonora-visual (CRUZ, 2009). Porém, anteriormente às experimentações do videoarte e da videoinstalação, artistas visuais se arriscaram no cinema, como Luis Buñuel e Salvador Dalí, criando um estilo inovador cinematográfico. No filme *Cão Andaluz* (1928), de Buñuel e Dalí, vemos uma narrativa não linear, surrealista e criada a partir de fragmentações (CRUZ, 2009). *Guernica*, de Resnais e Hessens, se caracteriza como um filme documentário, porém, apresenta aspectos visual, musical e vocal de caráter dramático, monocromático e obscuro sobre o bombardeio de 1937, que nos recorda o cinema alemão expressionista e as experimentações cinematográficas das primeiras décadas do século XX.

Considerando o ano de criação do filme, os diretores ousaram na montagem ao cruzar diferentes referências e ao criarem uma narrativa de diálogo entre elas. As figuras dos quadros de Picasso que aparecem no filme conversam entre si, como se todas fizessem parte de uma mesma pintura. As vozes declamam/contam a história de vítimas que fizeram parte deste bombardeio.

Os saltimbancos e artistas circenses da fase rosa de Picasso perdem suas cores quentes e são transformados em civis da guerra. A escultura *Homem com cordeiro* (1943) pode ser lida como o sobrevivente do ataque com seu último bem nos braços. O retrato de *Mulher chorando* (1937) e outras figuras femininas aos prantos simbolizam todas as mães de *Guernica*. *Café da manhã de um homem cego* (1903) e *Mãe e criança* (1902), obras da fase azul, revelam a miséria, a dor e a fome da guerra.

A narrativa que se constrói, então, é de uma *Guernica* mais ampla: são acrescentados outros cavalos, outros touros e mães com filhos desfalecidos. Dessa forma, a composição sonora e visual do filme, organizada de maneira carregada e dramática, cria sentidos semelhantes ao de *Guernica* para outras obras de Picasso. Sendo assim, vemos essas outras gravuras, esculturas e pinturas picasseanas (de épocas, fases e temas diversos) pelo olhar da guerra, da barbárie e do medo.

7.2 HISTÓRIA EM QUADRINHOS: *GUERNICA* DE BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

Guernica, de Bruno Loth e Corentin Loth, escritores, quadrinistas e ilustradores franceses, é uma HQ que foi lançada no Brasil em 2019. Esta é a primeira obra da dupla de artistas traduzida para o português. Em *Guernica*, os quadrinistas dão voz, imagem e história para os personagens de *Guernica* de Picasso, a saber: 1) o casal Carmen (representando a mulher da perna machucada) e Txabi (soldado morto, caído no chão); 2) o cavalo ferido por bomba; 3) Sofia com sua filha Garaitz (a mãe com a criança nos braços); 4) o boi agitado (representando o touro); 5) A senhora Pilar (a figura feminina que traz o candeeiro ao centro do quadro); 6) mulheres gritando (figuras que olham para o alto e parecem gritar na tela).

Nessa obra interartes, há uma mescla da história do bombardeio com a vida de Picasso e a criação de sua tela para a Espanha Republicana. Além da narrativa desenhada, o livro conta com uma entrevista com o último sobrevivente do ataque de 1937, Luis Iriondo, bem como fotografias da tela em processo de criação, fotografias da cidade de Guernica atualmente e uma canção de ninar de Biscaia.

A primeira página de quadrinhos do livro rememora o convite recebido por Picasso dos Republicanos para criar uma obra e apresentá-la na Exposição Internacional de Paris daquele ano de 1937.

FIGURA 42- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH



FONTE: Livro *Guernica* (2019).

A narrativa escrita e desenhada sobre o dia 26 de abril de 1937 coincide com aquela realizada por George Steer em sua obra *A árvore de Guernica*: uma imagem bucólica de um povo rural em uma segunda-feira de mercado no centro da cidade. Pelas ruas: crianças, mães, idosos, animais e várias barracas de mercadorias. Entrecortando esse cenário rural e calmo da povoação basca, vemos cenas de Picasso com Marie-Thérèse e a filha Maya, e cenas dos *gudaris*, os “milicianos republicanos bascos” (LOTH, 2019, p. 13), chegando em Bilbao.

FIGURA 43- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH



FONTE: Livro *Guernica* (2019).

Na HQ, Picasso se inspira para a criação da tela por meio: 1) do jornal *L'Humanité* apresentado por Dora Maar; 2) em uma exibição cinematográfica sobre o bombardeio em 30 de abril de 1937 e 3) pelo jornal *Ce Soir*, também revelado pela fotógrafa Dora Maar. Marie-Thérèse Walter sai de cena a partir do momento do bombardeio. Desses três registros nos quadrinhos sobre o conhecimento de Picasso acerca do bombardeio, sabemos que o artista teve acesso aos jornais franceses. Também, é verídico o registro fotográfico de Dora Maar sobre a criação da tela.

FIGURA 44- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

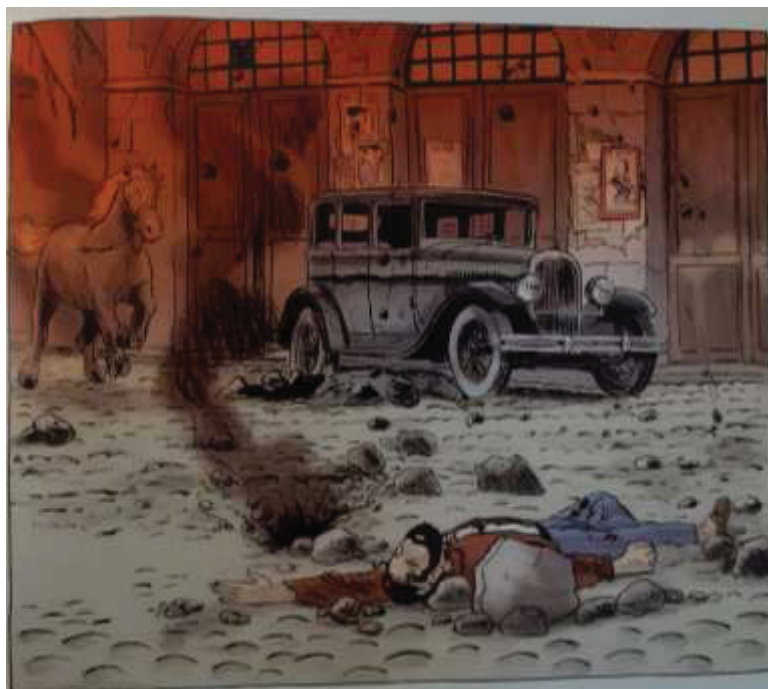
E as figuras do quadro vão ganhando contornos mais nítidos nos quadrinhos à medida que os autores as colocam como personagens do bombardeio, com histórias, famílias e sentimentos. O primeiro deles é a figura picassiana feminina que carrega uma lamparina ou candeeiro para o centro do quadro. No livro, ela é Pilar, uma senhora cristã que vive sozinha e, momentos antes do bombardeio devastar a cidade, procura pelo artefato que iluminará sua casa e, posteriormente, o abrigo em um porão com outros refugiados da tragédia.

Seu nome Pilar sugere um dos títulos da Virgem Maria, *Nossa Senhora do Pilar*, santa cultuada na Espanha desde o primeiro século do cristianismo (CARNEIRO, 2013). Pelo apego espiritual, ela poderia representar a esperança religiosa daqueles que mais nada tinham para crer. Porém, até mesmo Pilar está descrente em meio ao desastre. Seu nome também nos remete à sustentação, à própria pilastra de mármore que aparece com a imagem de Nossa Senhora de Pilar. No recorte selecionado, Pilar exita em sua crença. Seu semblante cansado e suas roupas monocromáticas atestam sua tristeza e sua descrença.

FIGURA 45- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTHFONTE: Livro *Guernica* (2019).

Os próximos personagens trazidos do quadro são Carmen, a moça com a perna quebrada, e Txabi, um soldado republicano morto por uma bomba. Os dois representam a juventude, a luta e a resistência basca.

FIGURA 46- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH.FONTE: Livro *Guernica* (2019).

FIGURA 47- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

Logo em seguida da morte do soldado, temos o cavalo ferido, a mãe Sofia e sua criança Garaitz (que em basco significa *vitória*). Ironicamente, é sua filha que falece em seus braços após o bombardeio. Não há vitórias, não há o que se comemorar. Os olhos e a expressão da criança morta lembram os assustadores olhos vazios da criança morta registrada por Picasso em *Guernica*.

FIGURA 48- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

FIGURA 49- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

Os rostos assombrados e aos gritos pintados no lado direito de *Guernica* aparecem nos quadrinhos registrados em três rostos, um deles sendo o de Pilar. Também vemos, nessa mesma página, as chamas tomando conta dos prédios, tal como na tela de Picasso:

FIGURA 50- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

A última figura do quadro, o touro indiferente e de expressão enigmática, é transformado aqui em um boi assustado. Possivelmente, essa escolha se deu pela lógica dos animais que por ali transitavam no mercado no momento do bombardeio. Lembremos que a feira que acontecia no centro da cidade também era para venda e compra de animais.

FIGURA 51.- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH.



FONTE: Livro *Guernica* (2019).

Por fim, Picasso e seu quadro aparecem já no fim do livro. Junto dele está a companheira e fotógrafa Dora Maar. O personagem Picasso comenta: “De qualquer forma, Guernica não tem nada a ver com sol. Guernica é uma sombra funesta!” (LOTH, 2019, p. 70). No processo de criação, o artista cogita colocar cor no quadro, mas, por fim, decide: “o mundo mergulhado na noite e na morte. É isso!” (LOTH, 2019, p. 70). “Estou pintando para denunciar os crimes deles para toda a humanidade”, finaliza o pintor. (LOTH, 2019, p. 70). A HQ tenta revelar o próprio processo criativo de Picasso, apresentando um componente genético. Do processo de composição do quadro, relembramos que Dora Maar teve papel fundamental em registrar *Guernica* em suas várias etapas de pintura. Já sobre a descoberta por Picasso de Guernica bombardeada, as fontes divergem acerca do jornal fonte do pintor.

FIGURA 52- RECORTE DO LIVRO *GUERNICA*. BRUNO LOTH E CORENTIN LOTH

FONTE: Livro *Guernica* (2019).

Assim como vemos nos poemas de Murilo Mendes e Geraldo Ferraz, na dramaturgia de Cesar Almeida, nas crônicas de Pablo Morenno ou nas charges e cartuns de André Dahmer e Quinho, na HQ de Bruno Loth, o quadro de Picasso aparece em forma de metalinguagem. O quadrinhos narram, além do evento histórico, a criação do artista e a reverberação de sua produção no meio artístico. Essa obra inédita na linguagem dos quadrinhos facilita a leitura histórica do bombardeio e a apresentação de *Guernica* por conta de seu formato (predominância de recurso visual com resumido e acessível texto verbal).

7.3 CHARGE E CARTUM: ANGELI, MÁRCIO TARCITANO, MÁRCIO VACCARI E QUINHO

Por fim, chegando ao término desse vasto panorama, consideramos pertinente um subcapítulo especial para charges e cartuns, pois, do montante de cento e quatro obras encontradas que releram *Guernica*, entre os anos de 1945 e 2022, vinte e seis são charges e treze são cartuns. É um número considerável, especialmente em meio digital, onde circulam com maior velocidade e facilidade. Temos no ano de 2020 a maior concentração desse tipo de reinterpretação, sendo nove charges e dois cartuns. As temáticas mais recorrentes são: o ex-presidente brasileiro Jair Bolsonaro (quatro vezes); eleições (duas vezes); militarismo no Brasil (duas vezes); relacionamento afetivo (uma vez); organização e limpeza de casa (uma vez); jogo futebolístico (uma vez).

Por sua vez, em 2022, último ano observado nesta pesquisa, contamos com duas charges e um cartum. Seus conteúdos: Guerra entre Ucrânia e Rússia (uma vez); eleições no Brasil (uma vez) e desmatamento amazônico/ genocídio indígena (uma vez). A recorrência de motivos políticos (conflitos bélicos, eleições, e presidência brasileira, crise ambiental, crise imigratória, etc) utilizando-se de *Guernica* não se dá de maneira aleatória. Artistas retomam justamente essa tela e não outra de popularidade semelhante (como *O grito*, *Mona Lisa* ou *A persistência da memória*) porque em *Guernica* se concentra forma, conteúdo e narrativa ligada a um acontecimento bélico e é obra símbolo antiguerra e antiautoritarismo.

O gênero artístico-jornalístico *charge* possui cunho político e social e seu nome remete ao termo em francês *charger*, que significa carregar ou exagerar. A charge salienta uma situação ou personagem de maneira cômica¹³² e satiriza situações políticas reais e recentes, a partir de uma notícia conhecida (ARRIGONI, 2011). Por isso, a charge é considerada uma forma artística efêmera e exige de seu leitor o conhecimento sobre a temática para que compreenda a imagem/texto exposto. Geralmente, a charge se apresenta em um único quadro, com questões sociais provocativas (FLÔRES, 2002), e pode combinar imagem com texto.

O cartum, por sua vez, caracteriza-se por apresentar um conteúdo mais

¹³² LIMA, Cleane (ed.). Charge: gênero textual que faz críticas aos temas de interesse público. Gênero textual que faz críticas aos temas de interesse público. 2019. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/charge>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

genérico, não focado em uma notícia apenas, podendo ser considerado atemporal (ROCHA, 2011). Também é considerado “uma ilustração humorística, contendo ou não uma caricatura, que narra com poucos detalhes uma anedota, com o objetivo de estabelecer crítica política, esportiva, religiosa ou social [...]” (ROCHA, 2011, p. 9).

Selecionamos, dentre esse número extenso de produções, quatro reinterpretações com os seguintes sub-temas: 1) A espetacularização do cenário político brasileiro e 2) Tragédias/crimes brasileiros. São comuns releituras que trazem a obra de Picasso de fundo juntamente com figuras que a observam e comentam-na. Encontramos doze charges/cartuns nesse sentido.

Também, nesses casos de charge ou cartum que há uma espetacularização de *Guernica* e um comentário relacionado-a com alguma situação nacional, é frequente a figura ser militarizada ou ser o próprio pintor a observar e comentar seu quadro. O primeiro exemplo que trazemos é a charge de Arnaldo Angeli Filho, ou somente Angeli. Embora a tela de fundo esteja modificada, reconhecemos ser *Guernica* pelo título e pelo diálogo entre os militares:

FIGURA 53- CHARGE. ANGELI. FOLHA DE SAO PAULO



FONTE: https://twitter.com/mariomagalhaes_/status/583624091111968768 (abril de 2015).

Há uma comparação entre o caos da tela de Picasso com o período de Ditadura Militar no Brasil, além da exaltação desse período por parte dos militares. A *Guernica* brasileira ganha tons de vermelho e laranja e suas figuras são disformes,

mais agressivas e se confundem ao criar um emaranhado de corpos. A figura do militar como espectador ou participante da tela de Picasso está presente, ainda, nas charges de Eduardo Borges (2017), André Dahmer (2020), Amorim (2020) e Marcio Vaccari (2021). Vejamos a próxima charge com outro tipo de espectador:

FIGURA 54- CHARGE. MÁRCIO VACCARI.



FONTE: <https://www.instagram.com/vaccarimarcio/> (Julho de 2020)

Diferentemente da charge anterior, aqui o espectador não é reconhecível, uma voz do anonimato, podendo ser a representação de uma parte da população brasileira. A *Guernica* brasileira, neste caso, apresenta figuras conhecidas: o ex-presidente Jair Bolsonaro (reconhecemos pela faixa presidencial e pelo ano de produção da charge); o militar ao lado esquerdo, ocupando a figura do touro; a imagem representando o Covid-20 (no lugar do olho-bomba); uma figura masculina com cabeça de laranja e arma na mão (substituindo a mulher com o candeeiro); e uma mulher negra desfalecida no chão (no lugar do soldado caído).

Observamos que, centralizada na charge, está a figura presidencial, e

acompanhando essa imagem, em cada um dos lados, estão um militar e um “homem-laranja”. O termo *laranja* é usado no meio político para designar “pessoas que ocupam, com ou sem o consentimento prévio, alguma ação desviante, tanto do ponto de vista moral quanto do legal” (JUVÊNCIO, 2012, p. 2). Durante a regência do governo federal de Bolsonaro, algumas notícias foram divulgadas sobre possíveis políticos “laranjas” contratados por seu antigo partido, o Partido Social Liberal (PSL).¹³³ As três figuras estão emparelhadas e, abaixo delas, estão cruces que nos remetem ao número de óbitos por Covid-19 no Brasil. Há, também, no canto direito, uma figura antropozoomórfica, e no canto esquerdo, uma figura feminina aos gritos. Entendemos que as três figuras masculinas estão em posicionamento de superioridade e demonstram tranquilidade e desprezo em seus semblantes. Já as figuras femininas, remetem à dor ou tristeza.

Vejamos, agora, outras duas charges, mas com temas voltados para tragédias/crimes brasileiros. A primeira delas relembra o crime ambiental – também chamado de *tragédia* ou *desastre* – ocorrido na cidade de Mariana, Minas Gerais, no dia 05 de novembro de 2015, no qual uma barragem da mineradora Samarco (controlada pela mineradora multinacional Vale) rompeu-se, causando sérios danos socioambientais e 18 mortes de vidas humanas. Foi considerado o maior desastre ambiental ocorrido por conta da mineração no Brasil.¹³⁴

A segunda charge retoma a reintegração de posse da região de Pinheirinho, em São José dos Campos (São Paulo), no dia 22 de janeiro de 2012. A área desocupada abrigava cerca de 1600 famílias que, por meio de força policial militar, tiveram que deixar suas casas construídas em um terreno pertencente ao grupo empresarial falido Selecta S/A.¹³⁵

Na recriação sobre Mariana, temos a imagem da tela de Picasso retomada em sua quase totalidade, porém, as figuras pisam em um chão coberto de lama. Fazemos a inferência sem a necessidade de mais informações: não há legenda, textos, balões ou qualquer inserção de outras figuras além daquelas que já

¹³³Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/09/17/laranja-do-psl-ainda-deve-r-380-mil-a-justica-do-primeiro-escandalo-do-governo-bolsonaro>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-samarco/o-desastre>. Acesso em 08 de abril de 2023.

¹³⁵ REDAÇÃO. **Entenda o caso Pinheirinho**. 2012. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2012/02/23/entenda-o-caso-pinheirinho>. Acesso em: 23 fev. 2023.

conhecemos de *Guernica*. A charge é sucinta e pontual. Além deste trabalho de Mário Tarcitano, de 2016, temos uma releitura de *Guernica* sobre Brumadinho do artista Thiago Mundano, de 2019. Este último trabalho realizado por Mundano é uma tela pintada com tinta e lama e faz parte de uma coleção de obras que homenageiam as vítimas de Brumadinho.

FIGURA 55- CHARGE. MÁRCIO TARCITANO



FONTE: <https://tribunademinas.com.br/opiniaio/charge/01-12-2015/charge-01122015.html> (2015)

Na reinterpretação de Marcos Souza, mais conhecido por Quinho, novamente a tela de Picasso aparece quase inteira, havendo um apagamento do lado esquerdo da imagem. Nesse caso, o chargista traz a voz do próprio Picasso para comentar a desocupação em São Paulo.

Esse recurso adotado pelo artista de colocar Picasso como espectador de sua própria obra aparece em outras charges e cartuns, como em *Guernica e Gaza* (2014), de Carlos Latuff, e em uma releitura de Márcio Vaccari, de 2021, na qual militares indagam a Picasso sobre a autoria da obra. A voz de Picasso na charge revela que *Guernica* não se resume ao conflito espanhol, podendo ser lida pelo viés de outras guerras e violências.

FIGURA 56- CHARGE. PINHEIRINHO - O GUERNICA DO BRASIL. QUINHO



FONTE: Jornal O Estado de Minas (2012)

A charge e o cartum são potentes registros de problemas sociais e políticos, não apenas em cenário brasileiro, e por se constituírem por registros rápidos, pontuais e resumidos, são facilitadores de um pensamento crítico sobre as diversas notícias que nos chegam diariamente. Seu conteúdo e formato irônico e humorístico também auxiliam sua leitura e, por terem tamanho reduzido, circulam de maneira rápida nas redes sociais do universo digital.

A repercussão e a influência política das charges e cartuns são fenômenos percebidos não somente em solo brasileiro. Um dos casos mais emblemáticos envolvendo essa expressão gráfica foi o ataque à revista francesa *Charlie Hebdo*, no ano de 2015, em Paris. O ataque deixou doze vítimas fatais e onze feridos, entre elas artistas e colunistas que publicavam no jornal, vítimas de um ataque realizado por grupos extremistas muçulmanos. O jornal já havia sido alvo de agressões em 2011, por conta de publicações satíricas sobre o profeta Maomé.¹³⁶

Os cartunistas, mesmo após ameaças anteriores ao jornal francês, continuaram suas publicações voltadas à ironização contra grupos extremistas, revelando o compromisso crítico político desse tipo de fazer artístico. O cartunista e chargista assumem declaradamente seus posicionamentos nas produções visuais. A

¹³⁶Disponível

em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150108_vitimas_charlie_hebdo_lgb. Acesso em: 02 de abril de 2023.

imagem em apenas um quadro traz ao seu leitor o conteúdo crítico e irônico de forma explícita. O artista, muitas vezes, assina a charge ou cartum, autenticando de vez seu viés político.

Nas reinterpretações em charge e cartum de *Guernica*, não apenas a tela é apresentada como tema para a discussão de outras questões sociais, econômicas, políticas, religiosas, ambientais, como também a figura do pintor é trazida para comentar sua própria obra e refleti-la em outro contexto. Em outros casos desse tipo de expressão gráfica, o pintor é o espectador de *Guernica* e o público é quem comenta sobre a obra. Mais uma vez, a metalinguagem opera para reforçar que, além da relevância da obra em si, o seu processo de criação e o posicionamento político de Picasso foram relevantes para a divulgação da obra, para a criação de diversos materiais críticos sobre *Guernica*, bem como a propagação de reflexões sobre política e arte.

8 GUERNICA, UM CLÁSSICO

Definiremos o conceito de clássico a partir de autores que o estudam pela literatura: T.S. Eliot (1992) e Ítalo Calvino (1993). Para Eliot, em *Ensaio escolhidos* (1992), o clássico está ligado a ideia de um “autor-padrão” (ELIOT, 1992, p. 129), ou seja, se refere a artistas que se tornaram modelos por produzirem obras “de um espírito que atingiu a *maturidade*” (ELIOT, 1992, p. 131). Outra característica pertinente ao clássico é o da *compreensividade*. O clássico, define o autor, “deve, dentro de suas limitações formais, exprimir o máximo possível de toda a gama de sentimento que representa o caráter do povo que fala essa língua. Representará este no seu lugar [...]” (ELIOT, 1992, p. 142).

Neste sentido, Picasso fala por uma parcela do povo espanhol – os Republicanos, as vítimas do bombardeio e aqueles que defendiam o Estado democrático – a partir de sua obra, representa-os por meio do registro de suas dores e receios da época. Para além disso, o pintor de *Guernica* universaliza sua obra; desloca-a geograficamente e historicamente, de modo que o tema e estilo da tela são constantemente recriados. *Guernica* representa a guerra, a barbárie o cerceamento da liberdade para além da Espanha.

Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (1993), também analisa o conceito sob a perspectiva literária e elenca quatorze itens para explicá-lo. No primeiro deles, Calvino aponta os clássicos como livros para serem relidos, já que são obras que possibilitam múltiplas interpretações e possuem densidade e profundidade. O autor completa: os clássicos são livros que possuem um significado importante para quem os leu, e “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1993, p. 10-11). Quando tratamos da relevância de uma obra para uma determinada pessoa compreendemos que se trata de questão subjetiva e mutável. As obras nos tocam de diferentes formas. Porém, quando o autor trata da permanência da obra no coletivo, significa que ela se popularizou e provocou alguma mudança significativa (em forma, estilo ou conteúdo) no campo das artes. Algo de novo e impactante é trazido por essa obra.

Sobre a pluralidade de interpretações, o autor sustenta que “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 1993, p. 11). Vejamos que *Guernica* possui diversas teorias e leituras de suas figuras

representadas. Não há um consenso, nem mesmo para o pintor, pois este se negou a dar explicações sobre o quadro. Complementar a essa ideia, temos, então, que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha pra dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Imaginamos que as reinterpretações da tela não estão encerradas, como pudemos ver com as constantes e recentes produções digitais de charges e cartuns sobre a tela.

O autor prossegue sobre sua formulação do clássico classificando-o como um tipo de produção que apresenta as referências antecessoras em sua construção. No clássico estão presentes estilos, técnicas, formas, traços e conteúdos de escritores – no caso de *Guernica*, de artistas plásticos – que vieram antes. Em *Guernica* reconhecemos suas inspirações em artistas como Goya, Rubens e Michelangelo. Além disto, o cubismo, o surrealismo e o expressionismo, depois da invenção da fotografia, são consequências das inovações do fim do século XIX. Sendo assim, “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 1993, p. 11).

Em uma proposição semelhante, Calvino afirma que “os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12). Dessa forma, o clássico é uma obra inesgotável, uma fonte de pesquisa e de interpretação interminável. Há sempre um traço novo a ser visto na tela.

Por tratar de temas universais, o clássico “se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” (CALVINO, 1993, p. 13). O clássico ocupa um lugar marcado na história da arte, por isso, “é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1993, p. 14). E, com relação à perenidade da obra, esta depende da sua atualização, da retomada de sua temática ou forma para que continue viva: “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15). Já se passaram mais de oitenta anos de sua realização e *Guernica* ainda é tópico em sala de aula e livro didático quando na escola se estuda a Guerra Civil Espanhola; ela é ainda recriada em diversas linguagens artísticas; ela ainda povoa o imaginário ocidental.

Por fim, para Calvino, os clássicos podem nos ajudar a “entender quem somos e aonde chegamos” (CALVINO, 1993, p. 16). Ou seja, o clássico recupera e critica o

passado, rememora eventos importantes e relaciona sua temática com a atualidade. Em vista disso, temos que o clássico: contém múltiplas interpretações; possui temas universais; é constantemente revisitado e, a cada releitura, produz novas interpretações; serve como base para a compreensão de um estilo, de uma técnica, de um formato artístico e de um assunto mais complexo; está presente no pensamento coletivo. A obra de Picasso, como vimos, abrange todas essas características e, por isso, é um clássico. E a resposta para nossa pergunta inicial da tese – *qual a substância de Guernica que faz com que esta obra seja recontextualizada?* – vemos que se encontra dentro da compreensão do que é uma obra clássica.

Acrescentemos: a sua permanência se dá, também, por sua narrativa política, ou seja, sua temática profundamente relevante que abarca a ideia de guerra como um todo, não somente a de uma cidade específica. Sua forma e estilo, ademais, eram provocações recentes para a década de 1930. Se ainda hoje o mural surpreende por suas dimensões, cores, traços, linhas e figuras disformes, no começo do século XX, a admiração (ou espanto) eram ainda maiores. Finalmente, *Guernica* abre espaço para revisitação por conta de seu processo criativo aberto. Não conseguimos defini-la somente dentro do cubismo, do surrealismo ou do expressionismo. Ela é uma consequência e um acúmulo de diversos estudos de Picasso. Por vezes, é o traço cubista que é retomado em releituras; em outros momentos é sua monocromia. Mas, em sua essência, o que se busca, frequentemente, quando se recria *Guernica* é seu conteúdo político, de posicionamento antibélico.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos textos teatrais, passando pela poesia, música, cinema, dança, performance, intervenção urbana, artes visuais e por produções digitais em redes sociais, *Guernica*, de Picasso, é obra retomada desde sua criação em 1937. Esse mural-manifesto, algumas vezes deslocado de um contexto político (releitura da página *História No Paint*, 2020, com o jogador Lionel Messi)¹³⁷, e outras tantas vezes lembrando o autoritarismo de governos totalitários (releitura de Márcio Tarcitano, *Embate ao fascismo*, 2017)¹³⁸ ou retratando o bombardeio da cidade basca (filme *O massacre em Guernica*, 2016, de Koldo Serra), tornou-se símbolo de resistência a diversas causas (liberdade, diversidade, democracia) e, conseqüentemente, um clássico das artes.

A concepção sobre o clássico, trazida pelos autores Ítalo Calvino e Thomas Stearns Eliot, é analisada a partir da literatura, porém, expandimos-na para as artes visuais. Vimos que uma obra clássica pode ser relida diversas vezes e, em cada nova retomada, seu significado muda. Ou seja, é uma obra de múltiplas interpretações. Também, é o tipo de obra que possui um extenso discurso crítico e constantemente é revisada e outras obras são criadas a partir dela. É uma obra-padrão ou obra-modelo. Seu conteúdo ou formato exerce influência em diferentes épocas e países. Geralmente, seus temas são universais e ficam registrados no inconsciente coletivo.

O clássico revela seus antecessores, mesmo sendo uma obra inovadora. Neste tipo de obra estão presentes diversas referências artísticas. Ou seja, “um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1992, p. 14). Acrescentemos: o clássico persiste no tempo e não perde sua atualidade, além de nos auxiliar na compreensão de uma época, de um evento e da própria humanidade. A obra não se esgota em termos de interpretação e recriação.

No contexto digital, a obra extrapola em muito o particular (Espanha) para

¹³⁷ HISTÓRIA NO PAINT. **Guernica, de Pablo Picasso, é uma das obras mais emblemáticas e tristes da História da Espanha.** 2017. Disponível em: <https://twitter.com/HistoriaNoPaint/status/1294376241605287937>. Acesso em: 18 jul. 2021.

¹³⁸ UFJF (ed.). **Embate ao Fascismo reúne releituras da obra-prima de Picasso em tributo a Guernica.** 2017. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/noticias/2017/10/10/embate-ao-fascismo-reune-releituras-da-obra-prima-de-picasso-em-tributo-a-guernica/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

alcançar outros países, atravessado agora pela realidade globalizada da rede de computadores. Gerações que não viveram o contexto de Guerra Civil Espanhola reproduzem e reinventam a obra em criações humorísticas, em redes sociais, em oficinas de arte¹³⁹ e em sala de aula, especialmente no Ocidente, como verificamos nas releituras encontradas.

Procuramos apontar ao menos três razões pelas quais a obra ainda é retomada: pela sua temática, pela sua forma/técnica e pelo seu processo criativo aberto. A sua temática, ou seja, o conteúdo propriamente político da tela, torna a obra símbolo de resistência e luta ao autoritarismo. Quanto à sua forma, a tela comunica facilmente o conteúdo, mesmo para leigos. O espectador oscila seu foco de leitura, dirigindo-se ora para as figuras, ora para o contexto geral. A tela possui micro e macro narrativas. Ademais, seu caráter de obra clássica, no sentido dado por T.S. Elliot e Ítalo Calvino, reforçam a ideia de que *Guernica* sintetiza a cultura de um povo e cria uma descendência e uma ascendência ou genealogia no tempo e no espaço. E, quanto ao seu processo criativo aberto, afirmamos que as leituras advindas do mural *Guernica* são múltiplas, observando que a tela pode ser lida pelo viés do cubismo, do surrealismo e do expressionismo.

Trouxemos um quadro geral, contendo cento e quatro releituras, para mostrar a diversidade de reinterpretações sobre a obra picasseana sem, contudo, encerrarmos essa catalogação, já que há uma constante produção sobre *Guernica*. A partir dessa classificação de releituras, verificamos que a charge possui a mais extensa produção sobre *Guernica*.

Outras pinturas são frequentemente relidas, especialmente na arte ocidental, como: *O Nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Botticelli; *A última ceia* (1498) e *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci; *A Criação de Adão* (1515), de Michelangelo; *O grito* (1893), de Edvard Munch ou *A Persistência da Memória* (1931), de Salvador Dalí. Porém, a nível de retomada de obra em diversos gêneros artísticos, sejam eles literários, cinematográficos, visuais, musicais e cênicos, percebemos que *Guernica* encontra-se em um lugar de maior alcance artístico. Uma das obras que indicam ser *Guernica* a matriz pictórica mais reproduzida nos

¹³⁹ G1 RS (ed.). **Internos da Fase criam releituras de obras de Picasso em Porto Alegre**. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2016/03/internos-da-fase-criam-releituras-de-obras-de-picasso-em-porto-alegre.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

diferentes regimes narrativos é *Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio* (2017), de Elena Cueto Asín, pois é vista como a pintura que conseguiu alegorizar o horror da guerra moderna, divulgando um acontecimento local e transformando-o em símbolo de resistência política. Outras duas relevantes obras que retomam as recriações de *Guernica* são *Guernica Remakings* (2017), de Nicola Ashmore, e *Guernica variaciones Gernika* (2006), de de Paco Ignacio Taibo II e Ángel de la Calle.

Apontamos que, especialmente nas produções visuais, como pinturas, cartuns e charges, a relação de filiação obra original-releitura é mais explícita do que aquelas produzidas em meio literário, por exemplo. Isso deve-se, possivelmente, à própria condição do gênero artístico visual que nos chega mais rapidamente, já que está posto de forma mais direta do que a palavra (ao menos com esta obra).

Guernica persiste há mais de oito décadas por diferentes motivos e contextos: no meio jornalístico, nas redes sociais, no ambiente educacional e no meio artístico. Sua potência está na capacidade de extrairmos leituras isoladas e panorâmicas simultaneamente e contextualizá-la em diversos problemas políticos, sociais, ambientais, culturais, religiosos e econômicos. O seu conjunto – tema, técnica, estilo, forma, espaço-tempo de exposição – transformam *Guernica* em obra clássica.

Compreendemos que sua grande repercussão está relacionada à cobertura jornalística dada ao evento, mas também à sua potencialidade em traduzir o horror não apenas local, mas universal. Terror, autoritarismo e violência são todos elementos pertencentes a um eixo principal, a *política*.

Tomando emprestado o conceito de *tiranía* de Platão, “a qual mediante meios furtivos ou força se apropria dos bens alheios, sejam esses sagrados ou profanos, privados ou públicos – não aos poucos, mas num só golpe” (*Rep.*, I, 61a), podemos aproximá-lo dos governos de exceção atuantes durante a pintura de Picasso. Embora o filósofo grego também fosse averso a outros tipos de governo, como a democracia, Platão reflete sobre a questão da justiça e da virtude e as pensa para a *politéia*, isto é, para um governo ideal.

Aproximando essas reflexões de *Guernica*, vemos que a obra ainda é retomada devido a sua força em manifestar e protestar contra governos, personagens públicas, conflitos, crises e guerras. Sobre a guerra, Platão, na voz de Sócrates, reflete: “essa origem são aqueles mesmos desejos que são, na sua maioria, responsáveis

pelas coisas más que sucedem aos Estados e aos indivíduos que neles se encontram” (*Rep.*, II, 105e). Em outras palavras: os interesses do mau governante são os mesmos daqueles que instauram a guerra.

Hannah Arendt (2012) reflete sobre a ideia do mal dentro dos regimes totalitários, a saber, aqueles que cerceiam a liberdade, controlam a população, são antidemocráticos e pró-ditatoriais – como o nazismo alemão, o fascismo italiano e o stalinismo russo:

E, se é verdade que, nos estágios finais do totalitarismo, surge um mal absoluto (absoluto, porque já não pode ser atribuído a motivos humanamente compreensíveis), também é verdade que, sem ele, poderíamos nunca ter conhecido a natureza realmente radical do Mal. (ARENDR, 2012, p. 13).

E *Guernica* é uma obra que canaliza as discussões sobre governos totalitários e abre caminho para que diversas reinterpretações também o façam. Temos como uma das mais recentes produções sobre *Guernica* a releitura *There is no good war (after Guernica)*, pintura localizada no Twitter do artista Basqkek, em fevereiro de 2022. Essa reinterpretação faz referência ao atual conflito mundial: a guerra envolvendo, entre outros países, Ucrânia e Rússia. O caos instaurado na imagem se mistura às frases como *Bad war, bad plane, bad drones, no nukes* e *history repeats itself*¹⁴⁰, revelando a confusão da guerra:

FIGURA 57. CRIAÇÃO DE BASQKEK



FONTE: <https://twitter.com/basqkek> (Fevereiro de 2022)

¹⁴⁰ “Guerra má, avião mau, drones maus, sem armas nucleares e a história se repete” (Tradução nossa).

Vimos até aqui diversas reinterpretações e observamos suas novas temáticas, formas, técnicas, estilos e materiais utilizados, mas, a pergunta que nos fazemos nesse momento é: por que *Guernica* ainda está presente no imaginário globalizado?

De forma breve e transitória, apontamos algumas possíveis respostas para a questão-chave da pesquisa: 1) *Guernica* talvez seja uma obra de grande comunicabilidade e de fácil leitura para não iniciados; 2) seu modo de narrativa permite olharmos para o macro e o micro na obra, ou seja, observamos a tela como uma narrativa única, que nos conta uma história geral do bombardeio, porém, podemos olhá-la em suas figuras isoladas, em suas micro narrativas; 3) a figuração alegórica sai do particular do bombardeamento de 1937 e se projeta tanto para o futuro quanto para o passado, pois alude à permanência da guerra no mundo; 4) sua forma e conteúdo estão sincronizados e organizados para um fim, o de retratar o autoritarismo, a violência, a guerra, temas universais; 5) a projeção jornalística e a produção da obra se retroalimentam, ampliando suas divulgações; 6) enquanto obra pictórica, conversa com obras antecessoras conhecidas de então, revelando uma tradição atrás da obra (genealogia); 7) apesar de eivada nas vanguardas artísticas, não é uma obra de ruptura estética, mas ao contrário, de aglutinação e acumulação estética.

Em diversos momentos históricos aconteceram tentativas de apagamento de uma cultura local, seja por sua língua (que poderia ser o euskera como o guarani ou o yanomâmi), seus espaços culturais (uma Casa de Juntas ou um Congresso Nacional), seu acervo artístico material (igrejas, museus, esculturas, bandeiras, pinturas, livros) ou imaterial (práticas religiosas, músicas, danças, feiras). Retomemos o evento de oito de janeiro de 2023 no Brasil e relembremos do ataque à *Guernica* em 1937. Dois eventos diferentes em seu formato, técnica de violência e motivação. Mas, em sua justificativa, os eventos se assemelham: aniquilamento do diferente, apagamento da memória cultural, validação do conservadorismo de governos autoritários de extrema-direita, cerceamento da discussão democrática e da pluralidade.

Em um sentido figurado, vemos uma releitura do passado no evento de oito de janeiro: outra tela, outro estilo e técnica, mas com conteúdo similar. O ataque antidemocrático brasileiro do início de 2023 emoldura-se e torna-se uma neo-*Guernica*, mesmo sem termos um registro visual, audiovisual, literário, fílmico ou

cênico registrado desse acontecimento como reinterpretação de *Guernica*. A barbárie e destruição do espaço democrático, bem como o uso da violência física e verbal contra animais e polícias que protegiam o Congresso Nacional se assemelham às imagens retratadas por Picasso em *Guernica*. Que, ao menos, tomemos de exemplo a reconstrução cultural do povo basco para reconstruirmos a nossa cultura e que lembremos do resgate da memória e da permanência de suas tradições para que outras *Guernicas* não precisem ser criadas.

REFERÊNCIAS

ARTES VISUAIS:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASHMORE, Nicola. **Guernica Remakings**. University of Brighton Gallery, UK, 2017.

ASÍN, Elena Cueto. **Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio**. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

BALDASSARI, Anne. **La colección del Museo Nacional Picasso de París**. Madrid: Lunwerg Editores, 2008.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê? *In*: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (org.). **Arte/ educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005. p. 143-149.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORJA-VILLEL, Manuel; CARRILLO, Jesús; PEIRÓ, Rosario. **The Collection. Keys to a Reading (Part I)**. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madri: Ediciones de La Central, 2010.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Pablo Pablo!**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CARUSO, Chico. **Pablo Mon Amour**. São Paulo: Takano Editora Gráfica Ltda., 2001.

CLARET, Martin. **Picasso- vida e pensamento**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CLARK, Timothy James; WAGNER, Anne M. **Pity and terror: Picasso's Path to Guernica**. Collections Department of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

FAGUNDES Jr., Carlos Eduardo Uchôa. **O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade**. São Paulo: Editora 34, 1996.

GIORDANO, Carlos; PALMISANO, Nicolás. **Las obras de su vida: Pablo Picasso**. Barcelona: Dosde Arte Ediciones, S.L., 2020.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MITCHELL, William J. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: The University of Chicago Press, [s.d.]

MÜHLBERGER, Richard. **O que faz de um Picasso um Picasso?** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NOBRE, Suzy Margaret Damasceno. **Arte revolucionária: a função social da pintura mural**. 2011. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Itapetininga, 2011. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/4469/1/2011_SuzyMargaretDamascenoNobre.pdf f. Acesso em: 23 fev. 2022.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F., Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PICASSO, Pablo. **Guernica**. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em: 24 nov. 2019.

PLAZY, Gilles. **Picasso**. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

PRESTON, Paul. **La muerte de Guernica**. Recife: Editor Digital Titivillus, 2012.

PUENTE, Joaquín de la Puente. **El Guernica: historia de un cuadro**. España: Editora Silex, 1987.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Guernica**. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1999.

RAYNAL, Maurice. **Picasso**. München: Delphin-Verlag München, 1921.

SERRES, Alain. **Picasso e o Guernica**. Trad. Chantal Castelli. São Paulo: Edições SM, 2016.

SPENCE, David. **Picasso: Quebrando as regras**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1998.

STALS, José Lebrero; KARMEL, Pepe (eds). **Picasso e Historia**. Fundación Museo Picasso Madrid: Machado Grupo de Distribución S.L, 2021.

STEIN, Gertrude. **Picasso**. Trad. de Priscila Catão. Veneza, Ed. Ayné, 2016.

UZZANI, Giovanna; PRINCI, Eliana. **Picasso**. Abril Coleções; tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril, 2011.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de pablo picasso e sua relação intertextual com os caligramas de guillaume apollinaire. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 147-161, 31 dez. 2006. Universidade Federal de Minas Gerais.

ZULIETTI, Luis Fernando. Picasso: das questões políticas a subjetividade. **Contemporâneos**, São Paulo, n. 7, p. 1-12, nov. 2011.

CIÊNCIAS SOCIAIS:

JUVÊNCIO, José Sérgio Martins. As candidaturas consideradas "laranjas" e sua relação com a Lei de Cotas. In: ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE E PRÉ-ALAS DO BRASIL, 15., 4-7 set. 2012, Teresina. **Anais ...** Teresina: UFPI, 2012.

CINEMA:

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana. Realidad y ficción, cine y pintura: acerca de la presencia de Picasso en el film Guernica, de Alain Resnais, en **Boletín de Arte**, nº 26-26. Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 605-628.

AUMONT, Jacques. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

CRUZ, Jorge Luiz. Videoarte, video-instalação, vídeo e cinema. **Vozes em Diálogo (Título não-corrente)**, v. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/vozesemdialogo/article/view/942/comunidade/arquivos/ca2016/Calendario_Academico_Simplifi_2016_2_2017_1.pdf>. Acesso em: 16 de junho de 2023.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

YUNES, Eliana. **Leitura pelo olhar do cinema**. São Paulo: Editora Reflexão, 2013.

EKPHRASIS E UT PICTURA POIESIS:

BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. **Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu**. 291f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05032013-095727/publico/2012_RafaelDeCarvalhoMatielloBrunhara_VCorr.pdf. Acesso em: 26 dez. 2021.

FLEMING, J. David. The Very Idea of a Progymnasmata. **Rhetoric Review**. **Massachusetts**: University Of Wisconsin-Madison, v. 22, n. 2, p. 105-120, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista Usp**, [S.L.], n. 71, p. 85, 1 nov. 2006. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554>. Acesso em: 12 jul. 2021.

HORÁCIO. "Arte Poética". In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira (Ed.). Tradução de Jaime Bruna. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino, p. 65. São Paulo: Cultrix, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

FILOSOFIA:

BÍBLIA. Português. A Bíblia de Jerusalém. Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Paulus, 1996.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

Platão. **A República**. Tradução de Edson Bini. 3.ed. São Paulo: Edipro, 2019.

HISTÓRIA:

ARAÚJO, Vanusa Siqueira de. Os Cavalos na Conquista da América Espanhola. *In*: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Anpuh, 2011. p. 1-11. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308192871_ARQUIVO_artigoanpuh150611.pdf. Acesso em: 01 mar. 2023.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. 1ºed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARNEIRO, Carlos Henrique. **De Saragoza a Vila Rica de Ouro Preto**: o culto a Nossa Senhora do Pilar. 40f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914**: no tempo das certezas. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

FEIJÓ, Ivan Luiz Chavez. **Tauromaquia e identidade**: significados sociais e políticos do toureio a pé na Espanha do século XVIII. 2017. 311 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11012018-154549/publico/2017_IvanLuizChavesFeijo_VCorr.pdf. Acesso em: 01 mar. 2023.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos- o breve século XX**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, Carmen Gabrielli Ferreira de; PEREIRA, William Eufrásio Nunes. Coronelismo e direito eleitoral na Velha República. **Interface**, Natal- Rn, v. 13, n. 2, p. 65-77, ago. 2016. Disponível em: <https://ojs.ccsa.ufrn.br/index.php/interface/article/view/715>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SANZ, José Luis Martínez. El “Contrainforme Onaindía”. **Hispania Sacra**, Madrid, v. 52, n. 106, p. 695-718, dez. 2000. Disponível em: <https://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/578>. Acesso em: 25 mar. 2023.

STEER, G. L. **A árvore de Gernika: Um estudo de campo da guerra moderna**. Trad. Claudio Alves Marcondes. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TAVOLA, Michele. “**Guernica**”, **manifesto universale contro gli orrori della guerra**. Disponível em: <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/agora/arte/lezioni-arte/arte-storia-guernica.html#>. Acesso em: 26 dez. 2021.

TIRIBA, Lia. Trabalho e educação na Guerra Civil Espanhola. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.21, p. 180 - 200, mar. 2006. Disponível: https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4876/art17_21.pdf. Acesso em: 13 mar.2022.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito y sociedad en la Grecia antigua**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A, 2003.

HISTÓRIA DA ARTE:

BOTTON, Flavio Felicio. Michelangelo: Capela Sistina, ut pictura poesis e a condição social do pintor na renascença. **Darandina revisteletrônica, Juiz de Fora**, v. 2, n. 3, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/issue/view/1714>. Acesso em: 29 de março de 2023.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOWING, Lawrence. **História da Arte: do Simbolismo ao Surrealismo**. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436. Acesso em: 29 de março de 2023.

INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE:

ARRIGONI, Mariana de Mello. Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, III, 2011, Londrina/PR. **Anais...** Londrina: UEL, 2011. p. 2060-2075. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Mariana%20de%20Mello%20Arrigoni.pdf>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

Clüver, C. (2006). Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 14(2), 10–41. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 15 de junho de 2023.

FLÔRES, Onici. **A leitura da charge**. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos- a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. (p. 41-50).

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA Julia. **Sémiotikè- Recherches pour une sémanalyse**. Seuil: Paris, 1969.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermedialités**, [S.L.], n. 6, p. 43-64, 10 ago. 2011.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. (p. 51-73).

ROCHA, Paraguassu de Fátima. Charge e cartum: diálogos entre o humor e a crítica. **Uniandrade**, Curitiba, v. 12, n. 1, p. 4-16, 2011. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/revistauniandrade/issue/view/3>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

SAMOYALT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

LINGÜÍSTICA:

ETXEBARRIA, Maitena. Español y euskera en contacto: resultados lingüísticos. **Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana**, Berlín, v. 2, n. 2, p. 131-145, jan. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41678057>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LITERATURA:

Becker, Carolina Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. **Estação Literária**, Londrina, vol. 11, p. 10–26, jul. 2013. DOI: 10.5433/el.2013v11.e27976.

BOLING, Dave. **Guernica**. Tradução de Lia Rocha da Cunha. 1º ed. Porto: Mill Books, 2009.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio escolhidos**. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Edições Cotovia Ltda., 1992.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

LOTH, Bruno; LOTH, Corentin. **Guernica: HQ**. Tradução de Alexandre Boide. Porto Alegre: Editora L&PM, 2022.

MORENNO, Pablo. **Flor de Guernica**. Porto Alegre: Editora BesouroBox, 2016.

OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos de. Antropomorfização e zoomorfização em Fazenda Modelo (Chico Buarque), Disparada (Geraldo Vandré) e Admirável Gado Novo (Zé Ramalho). *In: ENCONTRO ABRALIC*, XV, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p. 4434-4443. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491439264.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

WEINHARDT, Marilene. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO. **Revista Letras**, Curitiba, n. 43, p. 49-59, jun. 1995. DOI. 10.5380/rel.v43i0.19095.

POESIA:

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações. FFLCH/USP, 1996.

FERRAZ, Geraldo. **Guernica: Poema Vozes do Quadro de Picasso**. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1962.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14.ed. revisada e atualizada. São Paulo: Ática, 2006.

MENDES, Murilo. **Tempo Espanhol**. Lisboa: Círculo de Poesia, Editora Moraes, 1959.

NÓBREGA, Maria Bernardete da. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA, 2009, João Pessoa. **Gêneros textuais e leitura: reflexão sobre a plasticidade e dialogicidade dos gêneros nas atividades discursivas e na produção cultural. Diálogos possíveis**. João Pessoa: Abralín, 2009. 9 p. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Maria%20Bernardete%20da%20N%C3%B3brega%20-%20ok.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

OLIVEIRA, Carlos de. **Guernica and other poems**. Toronto: University of Toronto Press Distribution; Guernica Editions Inc, 2004.

PEREIRA, Patrícia Resende. A descrição da guerra em Guernica por Carlos de Oliveira. **Revista Desassossego**, [S.L.], v. 7, n. 13, p. 79, 26 ago. 2015. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

TEATRO:

ALMEIDA, Cesar. **O teatro da rainha de 2 cabeças**. Curitiba: Edição do autor, 2014.

ARRABAL, Fernando. **3 peças em 1 acto**. Porto: Livraria Paisagem, 1972.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo** [recurso eletrônico]. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

HARGROVE, NANCY D. “The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev—and T.S. Eliot.” **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, vol. 31, no. 1, University of Manitoba, 1998, p. 83–106. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44029725>. Acesso em: 09 mar 2023.

NETO, W. L. T. Sobre um programa do Ballets Russes de Diaghilev: A coreografia de Parade. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, 2019. DOI: 10.22456/1984-1191.90182. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/90182>. Acesso em: 27 mar. 2023.

PICASSO, Pablo. **O enterro do conde de Orgaz**. Lisboa: & etc Edições Culturais do Subterrâneo, Lda., 2001.

_____. **Teatro de Pablo Picasso: O desejo agarrado pelo rabo; As quatro meninas**. Lisboa: & etc Publicações Culturais Engrenagem, Ltda., 1975.

ANEXO A- POEMA *DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA* CARLOS DE OLIVEIRA (1971)

DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA

I

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores do cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.

II

As outras duas luzes
são lisas, ofuscantes;
lembram a cal, o zinco branco
nas pedreiras;
ou nos umbrais
de cantaria aparelhada; bruscamente;
a arder; há o mesmo
branco na lâmpada do tecto;
o mesmo zinco

nas máquinas que voam
fabricando o incêndio; e assim,
por toda a parte,
a mesma cal mecânica
vibra os seus cutelos.

III

Ao alto; à esquerda;
onde aparece a linha da garganta,
a curva distendida como
o gráfico dum grito;
o som é impossível; impede-o pelo menos
o animal fumegante;
com o peso das patas, com os longos
músculos negros; sem esquecer
o sal silencioso
no outro coração:
por cima dele; inútil; a mão desta
mulher de joelhos
entre as pernas do touro.

IV

Em baixo, contra o chão
de tijolo queimado,
os fragmentos de uma estátua;
ou o construtor da casa
já sem fio de prumo,
barro, sestas pobres? Quem
tenta salvar o dia,
o seu resíduo

de gente e poucos bens? Opor
à química da guerra,
aos reagentes dissolvendo
a construção, as traves,
este gládio,
esta palavra arcaica?

V

Mesa, madeira posta
próximo dos homens: pelo corte
da plaina,
a lixa ríspida,
a cera sobre o betume, os nós;
e dedos tacteando
as últimas rugosidades;
morosamente; com amor
do carpinteiro ao objecto
que nasceu
para viver na casa;
no sítio destinada há muito;
como se fosse, quase,
uma criança da família.

VI

O pássaro; a sua anatomia
rápida; forma cheia de pressa,
que se condensa
apenas o bastante
para ser visível no céu,
sem o ferir;

modelo de outros voos: nuvens;
e vento leve, folhas;
agora, atônito, abre as asas
no deserto da mesa;
tenta gritar às falsas aves
que a morte é diferente:
cruzar o céu com a suavidade
dum rumor a sumir-se.

VII

Cavalo; reprodutor
de luz nos prados; quando
respira, os brônquios;
dois frêmitos de soro; exalam
essa névoa
que o primeiro sol transforma
muma crina trémula
sobre pastos e éguas; mas aqui
marcou-o o ferro
dos lavradores que o anjo ignora;
e endureceu-o de tal modo
que se entrega;
como as bestas bíblicas;
ao tétano ao furor.

VIII

Outra mulher: o susto
a entrar no pesadelo;
oprime-a o ar; e cada passo
é apenas peso: seios

donde os mamilos pendem,
gotas duras
de leite e medo; quase pedras;
memória tropeçando
em árvores, parentes,
num descampado vagaroso;
e amor também:
espécie de peso que produz
por dentro da mulher
os mesmos passos densos.

IX

Casas desidratadas
no alto forno; e olhando-as,
momentos antes de ruírem,
o anjo desolado
pensa: entre detritos
sem nenhum cerne ou água,
como anunciar
outra vez o milagre das salas;
dos quartos; crescendo cisco
a cisco, filho a filho?
as máquinas estranhas,
os motores com sede, nem sequer
o espírito das minhas casas;
evaporaram-no apenas.

X

O incêndio desce;
do canto superior direito;

sobre os sótãos,
os degraus das escadas
a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona
toda a arquitectura;
as paredes áridas desabam
mas o seu desenho
sobrevive no ar; sustém-no
a terceira mulher; a última; com os braços
erguidos; com o suor da estrela
tatuada na testa.

(Carlos de Oliveira)