



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Lucas Fontoura Da Costa Vieira De Gois

Guernica de Picasso: Arte política e guerra

Mestrado em História.

São Paulo

2020



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Lucas Fontoura Da Costa Vieira De Gois

Guernica de Picasso: Arte política e guerra

Mestrado em História

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

São Paulo

2020

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Número de Processo: 88887.199088/2018-00

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. (CNPQ)

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. (CNPQ).

Número de Processo: 130035/2019-0

Nós, artistas, somos indestrutíveis. Até numa prisão ou num campo de concentração eu seria onipotente no meu mundo da arte, mesmo que tivesse de pintar meus quadros com a língua molhada no chão sujo da minha cela.

Picasso, *Der Monat*, 1949.

*A meu pai João Vieira de Góis Júnior
meu Sancho Pança, e minha
mãe Andrea Fontoura sem os
quais nenhum sonho seria
possível.*

AGRADECIMENTOS

Às agências de fomento CNPq e CAPES pelo apoio financeiro ao trabalho durante quase todo meu período de pesquisa.

Ao meu querido e tão amável orientador Antonio Rago Filho a quem tanto devo, um grande paizão, pelo constante apoio, por todo seu incentivo, pela acolhida tão carinhosa ao longo de todos esses anos, pelos incontáveis livros, por tantos momentos verdadeiramente alegres que compartilhamos, espero orgulhá-lo com este trabalho.

Ao Prof. Claudinei Cássio de Rezende, membro da banca, meu irmão e crítico deste trabalho, agradeço todos os puxões de orelha e cacetadas, sei que o intuito sempre teve por objetivo me fazer crescer e realizar o melhor trabalho possível, obrigado pela paciência, pelos incontáveis cafés, livros, por sempre me ouvir e pelo constante apoio.

À Prof.^a. Yvone, membro da banca, que sempre viu com bons olhos este trabalho, possibilitando por vezes a apresentação deste evidenciando seu eventual progresso, pelos conselhos sempre tão gentis.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP por todo aprendizado ao longo deste período.

Agradeço fundamentalmente a meu pai João Gois, meu tão amável “Sancho Pança”, que de maneira incondicional esteve sempre ao meu lado, por toda vida, acreditando em todos os meus planos por mais mirabolantes que pudessem parecer, obrigado pelas incontáveis noites ao meu lado revisando notas e normas, por ser meu leitor, debatedor, ouvinte, mas, principalmente por ser meu melhor amigo e confidente.

A minha mãe Andrea Fontoura, que sempre me deu colo, apoio emocional, quem me fez acreditar que eu era capaz todas as vezes que pensei em desistir, por seguir aprendendo, enfrentando a vida e por continuar lutando.

À minha família, que sempre me apoiou e compreendeu minhas ausências, meus irmãos Gabriel e Diego, que me aceitam e apoiam, cada qual a seu modo.

À minha sempre amiga Samara Spagnolo, pelos anos de convivência e amadurecimento, por me presentear com uma filha tão maravilhosa Polliana, pelo querido James, pela importância em minha vida.

À minha querida prima Talita Schöll e seu marido Wolfgang Schöll, que tanta felicidade trazem à minha vida, que me presentearam com tantas amizades queridas, e momentos especiais.

Aos companheiros do Resenha Histórica: Gabriel Simão, Jhonatan Ferreira, Gustavo Amaral, Gustavo Cerqueira, Gabriel Rossini, Luciano Dutra e Marina Celestino, pelo apoio, pelas diversas trocas, pelo prazer de dividir a profissão e de acreditar na mudança, que esse podcast continue sempre.

Aos amigos *Raguistas*: Felipe Foresti, Felipe Ramos, Rodolfo Machado, Iago Toledo, Henrique Herrera, Hudson Mandotti, Victor Soler, Vítor Viveiros, Vera Lucia Silva com quem aprendo tanto, agradeço os ensinamentos, as amizades constantes e principalmente por me aceitarem.

A todos os membros do Nehtipo, núcleo de estudos que carinhosamente me acolheu, agradeço todos os aprendizados e momentos de companheirismo.

Aos professores que ao longo da vida me marcaram, cada qual à sua maneira, pela paixão com que me ensinaram, a arte, a literatura, a história e foram meus modelos e apoio todos estes anos: Luiz Fernando Jacob, Octávio da Matta, Anderson Batista, Paulo Alexandre, Marcão, Álvaro H. Allegrette, Fernando Londoño, Vera Lúcia Vieira.

Ao meu irmão João Romito, com quem partilho tanto, os longos anos de graduação, os infindáveis trabalhos, o sofrido período de mestrado, a vida pessoal, visões de mundo e sonhos, e tudo que está por vir, que nossa amizade perdure.

A minha irmã Amanda Marques, quem sempre me ouviu lamuriar, e quem com tão bom humor me faz seguir, você sempre esteve ao meu lado quando precisei.

A sempre tão amável e importante Andrezza Silva, agradeço o apoio ao longo de todos esses anos, todas as conversas, conselhos, e por estar sempre presente em minha vida.

A querida amiga Tássia Vargas Escobar, pelas incontáveis conversas e vinhos, pela amizade sempre constante.

A todas as amizades importantes que carrego, que sempre me apoiaram e confortaram, sem nunca me deixar perder a esperança, Caio Pessoa Carvalheira, Gabriel Romito, Fernando Furquim de Camargo, Marília Carvalho, Ana Laura de Sordi, Ana Carolina Ferreira, Natália Caçaca, Taynná Louise, Victor Moraes, João Romão, Flavia Biaggioni, Daniel Becker, Rebecca Andrade, Maria Marelli, Vinicius Santana, Gabriel Okuma, vocês fizeram a diferença.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo abordar a obra *Guernica*, do artista espanhol Pablo Picasso, pintada no contexto da Guerra Civil Espanhola, a pedido do governo republicano para exposição no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional das Artes Aplicadas à Via Moderna de 1937, realizada em Paris e como a notícia do ataque e os horrores experimentados pela população da cidade basca de *Gernika*, repercutiram no artista espanhol, que acabou por produzir uma obra com forte viés político e para alcançar o objetivo pretendido, foram utilizadas fontes bibliográficas e documentais relacionadas ao tema.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Picasso. Guernica. Guerra. Revolução Espanhola.

ABSTRACT

The present study aims to approach the work Guernica, by the Spanish artist Pablo Picasso, painted in the context of the Spanish Civil War, at the request of the republican government, for exhibition in the Spanish Pavilion of the International Exhibition of Arts Applied to the Modern Way of 1937 , carried out in Paris and as the news of the attack and the horrors experienced by the population of the Basque city of Gernika, had repercussions on the Catalan artist, who ended up producing a work with a strong political bias and to achieve the intended objective, bibliographical and documentary sources will be used related to the topic.

KEYWORDS: Art. Picasso. Guernica. War. Spanish Revolution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – Do ataque à <i>Gernika</i> , à produção de <i>Guernica</i>	15
O fato e as notícias.....	15
Espanha em chamas.....	23
O contexto político-ideológico da exibição de <i>Guernica</i> no Pavilhão Espanhol de 1937.....	42
CAPÍTULO II – <i>Guernica</i> , Desenvolvimento, Obra Política e Contemporaneidade.....	49
Os estágios de desenvolvimento de <i>Guernica</i> e seus símbolos.....	49
Primeira etapa.....	65
Segunda etapa.....	68
Terceira etapa.....	70
Quarta etapa.....	71
Quinta etapa.....	72
Sexta etapa.....	74
Sétima etapa.....	74
Obra política.....	87
<i>Guernica</i> na contemporaneidade.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
BIBLIOGRAFIA.....	106

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo analisar a obra *Guernica*, tela do pintor espanhol Pablo Picasso, a fim de compreender o seu processo de criação e como o acontecimento histórico do bombardeio à cidade basca de *Gernika*¹ e sua notícia impactaram o pintor espanhol, influenciando-o em suas escolhas durante a gênese da obra, e a partir de qual perspectiva a tela pode ser interpretada como uma obra política.

O caminho traçado para a consecução do objetivo pretendido se inicia pela contextualização histórica, com uma exposição ainda que descritiva dos acontecimentos políticos que contribuíram para a deflagração da Guerra Civil espanhola.

A construção do panorama político e social da Espanha apoia-se fundamentalmente nas obras de *Helen Graham – Guerra civil espanhola*² e *Ângela Mendes de Almeida – Revolução e guerra civil espanhola*³, com acréscimos pontuais extraídos da obra de *Rudolf Rucker – A tragédia da Espanha*⁴, entre outros.

Embora o estudo tenha como foco a análise da produção de *Guernica*, e como a obra pode ser compreendida sob o viés político, uma explanação acerca do cenário caótico no qual se encontrava a Espanha no momento em que a tela foi pintada, ainda que a partir de uma perspectiva mais abrangente, parece ser indispensável na medida em que poderá contribuir para uma melhor compreensão acerca daquela conjuntura.

No mesmo sentido, e em particular, a contextualização do bombardeio pelo consórcio ítalo-germânico, que atuou em favor das tropas lideradas pelo general Francisco Franco, contra uma população pacífica e indefesa, numa demonstração de imensa brutalidade, descomedida e desnecessária, gerando um quadro de destruição que acabaria influenciando de forma determinante o artista em suas escolhas durante o processo criativo.

¹ Grafia no idioma basco.

² GRAHAM, Helen. *Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

³ ALMEIDA, Ângela Mendes de. *Revolução e guerra civil espanhola*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁴ RUCKER, Rudolf. *A tragédia da Espanha: notas sobre a guerra civil*. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2016.

Neste ponto, a notícia escrita por *G. L. Steer*, repórter do *Times*, assume um papel de destaque, porque seu artigo foi o veículo de comunicação do fato histórico trágico e sua singularidade contribuiu de forma muito intensa na percepção do artista. Aqui, a pesquisa teve como fonte a obra de *Steer* denominada *Árvore de Gernika*⁵.

A abordagem da pintura como obra política foi fundamentada nas obras de *Peter Bürger – Teoria da Vanguarda* e *Herbert Read – Sentido da arte*, de onde foram retirados os fundamentos teóricos das questões relacionados ao papel desempenhado pela obra de arte e como pode ser tal produção criativa vista a partir da perspectiva política, sobretudo a partir da visão esposada por Bertolt Brecht.

A análise da obra propriamente dita, teve como fundamentação, em especial, as obras de *Rudolf Arnheim – El Guernica de Picasso*, *Carsten-Peter Warncke e Ingo F. Walther – Picasso*; e, *Carlo Ginzburg – Medo, reverência e terror*.

O estudo foi estruturado em introdução, dois capítulos e considerações finais. O primeiro, denominado “Do ataque à *Gernika* a produção de *Guernica* sendo o primeiro subdividido em três tópicos: O fato e as notícias; Espanha em chamas; Contexto político-ideológico da exposição de *Guernica* no Pavilhão Espanhol de 1937. O segundo capítulo, subdividido também três tópicos: Estágios de desenvolvimento; Obra política; e, *Guernica* na contemporaneidade.

Cabe neste introito esclarecer o uso das palavras *Gernika* e *Guernica*. No curso deste estudo, a utilização de *Gernika* se refere à cidade basca alvo do bombardeio, por se tratar da grafia utilizada no idioma basco; por outro lado, a palavra *Guernica* foi reservada à obra do pintor Pablo Picasso.

⁵ STEER, G. L. *A árvore de Gernika*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAPÍTULO I – Do ataque à *Gernika*, à produção de *Guernica*.

O fato e as notícias

O acontecimento histórico que serviu de motivo para Pablo Picasso pintar o quadro *Guernica*, reconhecidamente a pintura mais importante do século XX, revela o lado mais sombrio do ser humano, sua faceta mais cruel e insensível.

O bombardeio da cidade basca de *Gernika*⁶, por si só acabou se revelando uma das maiores atrocidades praticadas no teatro beligerante, sendo agravada, pelo fato de que foi praticada por um consórcio de países, supostamente evoluídos.

Guernica y Luno (em castelhano) ou Gernika-Luma (em basco), é um pequeno município situado ao norte da Espanha, na província da Biscaia, comunidade autônoma do País Basco.



Mapa Ilustrativo Espanha - Figura 1

⁶ Grafia em *basco*, cuja pronúncia é [ger'nika].

Alain Serres, em sua obra *Picasso e o Guernica*, faz uma descrição breve do evento, mas suficientemente precisa para descrever e dimensionar o tamanho da perversidade praticada contra uma população desprovida da mínima capacidade de se autodefender da agressão, ou ainda, dela se proteger.

A cena trágica foi narrada pelo escritor francês:

Em 26 de abril de 1937, às 16:30 horas, o céu da pequena Guernica, ao norte da Espanha, ao norte da Espanha, escurece. Os sinos da cidade basca estranhamente começam a tocar. Quinze minutos depois, bombas são lançadas sobre as praças, ruas e casa por bombardeiros alemães da Legião Condor, seguidos de aviões italianos.

Era segunda-feira, dia de mercado na cidade de Guernica. Visitantes chegavam de todas as vilas dos arredores para comprar e vender aves, legumes e gado.

Ao surgir o primeiro avião, as pessoas entraram em pânico e correram para suas casas em busca de abrigo. Choviam bombas. Tetos desabavam. Incêndios se espalhavam de um edifício a outro.

A cada cinco minutos, um novo bombardeiro sobrevoava a cidade em altitude muito baixa. Famílias fugiam para os bosques ao redor e eram metralhadas pelos aviões. Ao todo, foram três horas e quinze minutos de horror, cinquenta toneladas de bombas, três mil artefatos incendiários.

Nessa pequena cidade, uma grande casa comunitária guardava a memória do povo basco, de sua história e de suas leis. Em seu pátio, havia um carvalho em torno do qual, por séculos, os bascos de todas as províncias se reuniam. A árvore era chamada de Guernica – *Guernikako arbola*, na língua basca.

Às 19:45 horas, o último avião desapareceu. A cidade queimava, praticamente arrasada; a igreja ainda permanecia de pé. A casa dos bascos e a árvore também. Mas onde estariam os homens, as mulheres e suas crianças? (2018, p.18)

Podemos afirmar que em Guernica presenciamos pela primeira vez uma guerra total, corroborando nesse sentido:

“E nada foi tão premonitório de algo que o mundo logo viria a entender: a inacreditável realidade da guerra total, na qual as pessoas inocentes são bombardeadas indiscriminadamente, ou atingidas por metralhadoras quando fogem da carnificina da cidade a caminho do refúgio nas colinas. Os jornais mostraram a tragédia e o mundo foi atingido por ondas de choque” (HENSBERGEN, 2009, p. 13).

A aproximadamente trinta e cinco quilômetros de Guernica, na cidade de Bilbao, um grupo de correspondentes internacionais enviavam suas resenhas aos seus editores, reportando os acontecimentos diários. Em meio a esses profissionais de imprensa, encontrava-se o repórter britânico G. L. Steer.

Em seu livro – reportagem *A árvore de Gernika*, recorda-se que

Às oito e meia, estávamos jantando no Torrontegui e havia bastante gente ali [...] O jantar estava indo razoavelmente bem quando, às dez horas, Antonio Irala ligou. 'Gernika está em chamas', disse. Conseguimos carros, jogamos os guardanapos no chão e saímos correndo na escuridão rumo a Gernika [...] Vinte e cinco quilômetros ao sul de Gernika, o céu começou a nos impressionar. Não era mais o céu chapado e mortiço da noite; parecia se mover e carregar veias latejantes de sangue; um florescimento vital o encorpava, corava sua pele redonda e macia[...]. À sua maneira vaga e abrangente, o céu estava espelhando Gernika, e pulsava mais lentamente, no ritmo da destruição que bailou sua dança de guerra sobre o lar de 7 mil seres humanos (2017, p.302).

O repórter, cuja matéria acabaria impactando Pablo Picasso, de modo a fazer com que ele modificasse por completo a temática de sua maior produção como será discutido mais adiante, não poderia àquela altura imaginar o cenário pavoroso com o qual iria se defrontar e o tamanho da destruição causada em razão dos ataques aéreos das forças ítalo-germânicas.

Ao se aproximar do pacífico vilarejo, Steer conta que

Deixando para trás os morros, por fim avistamos Gernika. Só restava a estrutura das casas. Em todas as janelas, olhos aguçados de fogo; em vez de telhados, violentas labaredas desgrenhadas. A estrutura tremia, e a violenta desordem rubra tomava o lugar da geometria estrita [...]. As chamas das casas iluminavam os semblantes exauridos e vulneráveis [...]. Em sua maioria mulheres: centenas delas estavam dispersas ao redor do espaço aberto e, enquanto passávamos, tateavam em torno, remexiam em travesseiros sujos, tentavam dormir, tentavam debilmente caminhar. Conversamos, e elas me contaram tudo o que havia acontecido. Essas pessoas vitimadas foram a fonte de tudo o que escrevi (2017, p. 303).

Os relatos apavorantes que ouviu dos moradores de Guernica a respeito do brutal ataque que havia atingido a cidade torna possível imaginar os momentos de terror vividos pela população local, após o intenso ataque aéreo sofrido.

Após as esquadrilhas terem despejado enormes quantidades de bombas explosivas e terem cessado as hostilidades, os bascos começaram a se recompor tanto o quanto possível e tentar entender o que havia ocorrido.

No trecho a seguir, Steer relata o sentimento angustiante de desorientação que acometia os moradores daquela pequena cidade. Depois do bombardeio, os sobreviventes começaram a perambular e passaram a perguntar entre si, o que havia acontecido e quantos aviões teriam participado daquele ataque.

Conforme relatou o repórter,

Alguns disseram oitenta, outros uma centena, outros ainda duas centenas, outros mais ainda [...]. Para quem estava em Gernika, não era questão de número, mas de um terror inquantificável e imensurável. Tudo o que conseguiam ouvir era o troar dos motores e o estralar das explosões que não paravam mais [...] os pontos de fogo onde caíam os tubos prateados [...] e ouviam a queda do metal sem asas que jorrava cegamente por toda a cidade, arrebatando paredes e telhados e despojando as árvores de folhas e ramos (2017, p.301).

O resultado da agressão foi impressionante. Aquilo que foi produzido não pode ser classificado como um cenário de mera destruição no contexto de uma guerra, mas sim, como a total devastação de uma comunidade humana e pacífica, de forma brutal e covarde, por força da exteriorização da bestialidade fascista em seu sentido mais amplo.

Naquela época, a cidade possuía em torno de sete mil habitantes, entretanto, possuía grande importância histórica, principalmente, para a cultura basca, que extrapolava e muito o seu tamanho. Simon Schama explica que Guernica era uma cidade bastante tranquila, onde a população local

no topo de uma colina, bem no centro da cidadezinha, erguia-se o carvalho ancestral, sob o qual, rezava o relato das liberdades locais, o povo se reunira durante séculos para eleger seus legisladores e expressar seus descontentamentos (2009, p.410).

A importância de Gernika para o povo basco estava diretamente relacionada à sua ancestralidade. Foi naquela pacata cidade que “surgira o sentimento de uma identidade distinta – linguística, histórica e até mesmo étnica” (SCHAMA, 2017, p.410).

Embora buscassem alcançar sua independência em razão da distinção de sua cultura, dos seus costumes, do seu idioma, o fato é que o povo basco estava inserido no contexto político de uma Espanha repleta de conflitos político e ideológicos, numa miscelânea de facções que disputavam espaço para defesa de seus interesses de classe.

Esse sentimento é reforçado por Simon Schama, no trecho em que diz:

Assim, quando a guerra começou, não havia dúvida sobre o posicionamento dos bascos, principalmente depois que o governo republicano lhes ofereceu a autonomia. Seu primeiro chefe de governo moderno, José Aguirre, tomou posse em Gernika, onde jurou defender a pátria até a morte (2009, p.410).

Mas por que Guernica?

Qual seria o verdadeiro motivo pelo qual as forças *nacionalistas* apoiadas por potências estrangeiras teriam dirigido à cidade um ataque tão desproporcional e sanguinário.

A questão pode ser vista por vários ângulos, mas, o comentário feito pelo tenente – coronel alemão – Wolfran Von Richthofen que afirmou ter sido uma ação tremendamente gratificante.

“Na encosta onde se instalou para ter uma boa visão do incêndio, ele declarou a operação um sucesso total: cirurgicamente precisa e exatamente o que se esperava no que se referia ao efeito de aterrorizar civis” (SCHAMA, 2009, p.410).

Pelo relato do oficial alemão, pode-se inferir que o objetivo da agressão descomedida não estava atrelado a qualquer interesse estratégico material, mas, buscava-se produzir um efeito psicológico devastador nas forças de resistência, que poderia ser utilizado como instrumento de propaganda desestimuladora das forças republicanas.

Relendo o ataque na descrição de Simon Schama, percebe-se o mesmo sentimento de brutalidade que rendeu fama à matéria produzida por G. L. Steer para o periódico – *Times* - notícia que seria lida por Pablo Picasso e acabaria impactando o artista, despertando nele um forte sentimento de indignação.

Assim noticiou o repórter:

Eram cerca de quatro horas da tarde da segunda-feira, 26 de abril: dia de feira. A população de Gernika despertava da sesta. Lojas e bancos reabriam; sentados diante dos cafés, velhos de longos bigodes tomavam seu conhaque, saboreando o calor da primavera. De repente, apareceu um ponto no céu límpido, um aeroplano solitário. Após alguns voos rasantes sobre a feira e a assembleia, na frente do carvalho, o avião pairou sobre a parte mais densa da cidade e despejou seis bombas. Fumaça e fogo imediatamente envolveram Gernika, enquanto o aeroplano ganhava altura, no céu imaculado. Ao cabo de alguns minutos, outros três aviões soltaram bombas de cinquenta quilos, e ondas sucessivas de Heinkels e Junkers, voando em formação, infligiram uma tempestade de destruição que se estendeu por mais de uma hora. Temendo morrer queimados dentro de suas casas, os moradores correram para as igrejas, onde acreditavam que estariam seguros, ou precipitaram-se pelas ladeiras íngremes para se refugiar nos campos e bosques dos arredores. Agiram exatamente como tinham previsto os pilotos alemães, que passaram a descarregar suas metralhadoras sobre os civis desvairados e indefesos. Cadáveres começaram a se amontoar nas ruas. Faltava o golpe de misericórdia. Numa terceira revoada, os Heinkels despejaram 3 mil bombas incendiárias, projetadas para maximizar a conflagração no solo e transformar a cidade numa bola de fogo. Foram necessárias três horas para reduzir Gernika a um monte de cinzas (2009, p.410).

Em aparente contradição, as forças hostis, tentaram de certa forma controlar a notícia, valendo-se da colaboração de jornais e periódicos alinhados com suas ideologias e objetivos, os passaram a divulgar falsas matérias, atribuindo a matança de pessoas inocentes e desprotegidas aos “vermelhos”, que teriam chegado àquele resultado por meio de um processo incendiário.

Steer relata que:

A destruição de Gernika não foi apenas uma coisa horrível de ver: também deu origem a algumas das mentiras mais assombradoras e incoerentes já ouvidas por ouvidos cristãos desde que Ananias foi introduzido pelos pés no forno ardente que lhe serviu de derradeiro lar (2017, p.306).

Ainda acerca dessas calúnias:

“Esta calúnia me parece pior do que queimar o povo: matar a pobre gente inocente e depois lhe atribuir o crime mais horrível da guerra.” (Ian Patterson, *Guernica y la guerra total*. 2008, p. 28-29)

Imediatamente após os relatos da tragédia reportados pelos correspondentes estrangeiros, os *nacionalistas* trataram de adotar medidas de contrapropaganda, disseminando inverdades por meio da apresentação de versões fantasiosas, desprovidas de qualquer base fática.

Steer ficou indignado com a postura adotada pela imprensa italiana, evidentemente interessada no sucesso da campanha comandada por Francisco Franco. O escritor narrou em seu livro que,

A Rádio Salamanca (uma estação italiana), na noite subsequente à leitura de um documento telegráfico da Reuters, “colocou no ar o *señor Gay*, que lera muito sobre Goebbels, e agora era o chefe de propaganda de Franco. Apropriadamente, o *señor Gay*, intitulou sua alocução como ‘Mentiras, mentiras y mentiras’ [...] No mesmo estilo que Queipo de Llano após o bombardeiro de Durango, Gay afirmou inequivocamente que Gernika fora destruída pelos Vermelhos. Não apresentou nenhum indício nem mesmo deu-se ao trabalho de inventá-los (2009, p.309).

Naqueles tempos a informação possuía uma velocidade muito menor do que temos hoje, então, a disseminação de informações falsas tinha um claro objetivo de contrapropaganda, com o propósito de gerar dúvida na população, que interpretaria a

versão não a com base nos fatos em si, mas de acordo com a visão política que lhe fosse mais apropriada à sua visão pessoal.

A fim de corroborar com a versão anteriormente apresentada,

Em 28 de abril, o governo de Salamanca foi claramente desonesto. Em comunicado oficial, afirmou que nenhum avião decolara no dia em que supostamente Gernika teria sido bombardeada, e prontificou-se a mostrar aos jornalistas os registros das decolagens e pousos no aeródromo de Vitória durante o dia 27 de abril (STEER, 2017, p.307).

A declaração oficial prestou-se ao convencimento daqueles mais crédulos e os que por conveniência de interesses preferiam tal versão, ainda que desprovida de qualquer testemunho.

“De acordo com um comunicado ‘nacionalista’, ‘temos testemunhas oculares do bombardeio em Gernika pelos Vermelhos; testemunhas do que eles fizeram com gasolina e material incendiário’” (STEER, 2017, p.307).

A imprensa mais independente que possuía correspondentes na região de Gernika, como a *Reuters*, o *Daily Express* e o *Ce Soir* da França, reproduziu os relatos produzidos a partir de entrevistas feitas diretamente com as pessoas que haviam sobrevivido ao ataque e que haviam contado todas a mesma versão.

Steer conta que

Vimos as imensas crateras de bombas na praça, nas igrejas, na escola, ao redor do hospital [...]. Esses buracos não estavam lá quando passei no dia anterior. Até recolhemos bombas incendiárias alemãs que não haviam explodido e fragmentos de bombas e balas de metralhadoras. Não havia o menor sinal de gasolina (2017, p.308).

Diante desses fatos que foram transformados em relatos noticiosos, juntamente com a publicação de fotografia de bomba alemã que não havia explodido, sobreveio uma nova versão sobre o ataque contra a cidade de Gernika.

“‘É possível’, dizia outro ‘comunicado de Salamanca’, escrito em 2 de maio, ‘que algumas bombas tenham caído sobre Gernika nos dias em que nossos aeroplanos estavam atuando contra objetivos de importância militar’” (STEER, 2017, p.308).

Sucessivas versões foram sendo ajustadas à medida em que os relatos jornalísticos desconstruindo as mentiras difundidas pela imprensa alinhada com os *nacionalistas*, que insistiam em sustentar a alegação de que o devastador ataque à cidade de Gernika teria sido praticado pelos “vermelhos”.

Steer chama a atenção para o fato de a história contada não se sustentava nem mesmo pela insistente reprodução a que foi submetida, porque contrária aos próprios objetivos da guerra. O ataque acabou cortando linhas de comunicação das tropas bascas. “Que Exército do mundo ia tentar destruir seus próprios centros de comunicação” (2017, p.308).

Um fato interessante a respeito da difusão de versões inverídicas acerca do que havia ocorrido em Gernika foi publicado por um correspondente especial do *Sunday Times*, que havia sido convidado pela assessoria de imprensa de Franco a visitar a cidade depois de sua tomada. Após ouvir os relatos de diversas pessoas, ele escreveu:

Gernika era um caos solitários de madeira e tijolos, como uma civilização antiga que está sendo exumada. Viam-se apenas três ou quatro pessoas nas ruas; um velho no interior de um prédio cujas paredes haviam resistido, mas cujo interior era apenas um mar de tijolos; a tarefa dele era retirar os destroços [...] Acompanhado do assessor de imprensa, aproximei-me dele e perguntei se estivera em Gernika durante a destruição. Ele assentiu com a cabeça e, quando quis saber o que havia ocorrido, balançou os braços e afirmou que o céu estava coberto de aviões – ‘*aviones*’, disse, ‘*italianos y alemanes*’. O assessor de imprensa empalideceu. Gernika foi incendiada, contradisse. O velho, contudo, manteve-se firme [...] O assessor de imprensa me afastou dali. ‘É um vermelho’ disse. Falamos com outras duas pessoas, e ambas nos fizeram o mesmo relato a respeito dos aviões. O assessor de imprensa voltou a ficar mudo. Mais tarde quando encontramos dois oficiais do Estado-Maior do general Davila, ele retomou o assunto. ‘Gernika está cheia de vermelhos’, disse, ‘*todos estão tentando nos convencer de que a cidade foi bombardeada, e não incendiada*’. ‘Claro que foi bombardeada’, disse um dos oficiais. ‘*Nós a bombardeamos, e bombardeamos para valer* [...] O assessor de imprensa não voltou a falar em Gernika (STEER, 2017, p.311).

Independentemente dos motivos que ensejaram o bombardeio à cidade de Gernika, se por motivos estratégicos ou como meio de disseminar o terror na população civil, e, sobretudo nas forças de resistência pró-república, o fato é que sua análise, para melhor compreensão deve ser vista a partir da conjuntura na qual estava inserida. Assim sendo, com o objetivo de situar para além do espaço-tempo, apresenta-se adequada ao estudo, a contextualização histórica em que se deu o acontecimento, ainda que forma extremamente breve, para que não haja dispersão em relação ao objeto da pesquisa, que será discutida no tópico a seguir.

Espanha em chamas

A Espanha no início do século XX, encontrava-se em absoluto descompasso em relação a imensa maioria dos países europeus. Como destaca Angela Mendes de Almeida, “o atraso econômico e o seu isolamento de toda a problemática vivida pela Europa nos primeiros 25 anos do século faziam dela um país *sui-generis*” (1987, p.7)⁷.

O pensamento conservador interpretava o isolamento como uma expressão marcante da sua identidade, fruto da manutenção das tradições espanholas e resistia sustentando que as inovações seriam produto de cultura externa e alheias ao caráter e ao interesse espanhol.

“À primeira vista, pode parecer um paradoxo que o choque entre o velho e o novo tenha assumido uma dimensão de uma guerra civil declarada em um país relativamente atrasado como a Espanha” (GRAHAM, 2013, p.11)⁸.

A convulsão social que acometeu o país e culminou no conflito fratricida, em larga medida, foi produto de sua época e deve ser interpretado à luz do contexto interno e externo do qual fazia parte.

Helen Graham explica que

É preciso lembrar, antes de qualquer coisa, que a escalada do golpe militar às proporções de uma guerra civil, e depois de uma guerra ‘total’ moderna que envolveu a maioria da população civil, foi em decorrência, em aspectos cruciais, de fatores externos à arena política espanhola (2013, p.11).

Como outros países atrasados economicamente, a Espanha acabou sendo destino de boa parte de investimentos estrangeiros, europeus e estadunidenses, fato que de certa forma limitava sua autonomia. Possuía uma indústria bastante precária e dependente, além de um quadro social marcado por profundas desigualdades.

Angela Mendes de Almeida explica que àquela altura, dentro de uma população ativa de aproximadamente 11 milhões, 08 milhões constituíam

o extrato inferior, aqueles que mal ganhavam para sobreviver: pequenos artesãos, operários, mineiros, trabalhadores rurais diaristas, rendeiros e pequenos proprietários; 2 milhões compunham a classe média: camponeses médios e pequena burguesia urbana; e, 1 milhão constituía a classe

⁷ ALMEIDA, Angela Mendes de. *Revolução e guerra civil na Espanha*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁸ GRAHAM, Helen. *Guerra civil espanhola*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

privilegiada: funcionários, padres, militares, intelectuais, grandes proprietários rurais e alta burguesia (1987, p.10).⁹

Com um quadro social tão desigual, onde a base da pirâmide era composta por imensa maioria da população desassistida, que sofria com a falta dos recursos mais elementares à subsistência, a estrutura política começa a encontrar certa dificuldade em manter sua estabilidade.

É bom lembrar que a Espanha

Às vésperas da instalação da república, durante a década de 20, ela era um país essencialmente agrícola: 70% de sua população ativa dedicavam-se à agricultura, e com produtividade bastante baixa. A indústria havia-se desenvolvido apenas no País basco (metalurgia) e na Catalunha (indústria têxtil) (ALMEIDA, 1987, p.10)¹⁰

Além da disparidade quanto à questão distributiva, que favorecia pequena parcela da população em detrimento da imensa maioria, a Espanha convivia com um quadro cosmopolita que acenava favoravelmente ao novo ideário a caminho da modernidade, em contraposição ao tradicionalismo reacionário rural.

Politicamente falando, a “evolução da Espanha constituiu um surdo debate entre liberais-inovadores e conservadores-tradicionistas, que se prolongou desde a invasão de Napoleão, em 1808, até a instauração da república em 1931” (ALMEIDA, 1987, p.11).¹¹

Um papel central nesse contexto político foi exercido pela Igreja Católica maniqueísta, que mesmo diante de uma considerável perda de poder político em face da descrença de alguns e da perda da autoridade institucional, ainda matinha sua predominância, principalmente junto à população rural.

De outro lado, a classe privilegiada do Exército após a perda definitiva do império colonial espanhol em 1898, que acabou ensejando uma discussão profunda quanto aos caminhos que deveriam ser seguidos pela Espanha, que lhe retirou o protagonismo da proteção em face das agressões externas, passou a buscar um novo sentido de direção institucional.

A oficialidade militar experimentou uma sensação de desorientação quanto ao caminho a ser seguido e a “derrota colonial, transformou os militares em um poderoso

⁹Ob. cit.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ob. cit.

grupo de pressão política, decidido a encontrar para si um novo papel e, ao mesmo tempo, defender-se contra qualquer perda de renda ou prestígio” (GRAHAM, 2013, p.13).¹²

Na vigência de uma constituição aparentemente de cunho liberal promulgada em 1875, e mesmo com o reconhecimento do voto universal masculino instituído em 1890, o movimento anarquista passa a ganhar prestígio em face das constantes fraudes eleitorais praticadas no exercício da democracia parlamentar¹³.

Nos idos de 1914-1918, período em que o mundo assistiu um dos acontecimentos mais trágicos da história – a Grande Guerra, a Espanha, acabou não participando do conflito e experimentou um

crescimento acelerado da sua economia, como também uma forte inflação e o deslocamento da população, afetando, sobretudo, os setores mais pobres da sociedade, no campo e nas cidades. Foi na Espanha urbana, porém, que as manifestações de protesto social alarmaram seriamente as elites, que viam esses protestos domésticos pela ótica da Revolução Russa. O epicentro da ameaça localizou-se na Barcelona ‘vermelha’. No entanto, aos olhos do *establishment* espanhol, o fantasma não era o bolchevismo, mas o poderoso movimento anarco-sindicalista, a Confederação Nacional do Trabalho (CNT), comprometida com a ação direta, e muitas vezes violenta contra a intransigência de empresários que conspiravam com as autoridades militares [...] (GRAHAM, 2013, p.16).

Foi nesse ambiente de instabilidades políticas que se deu a ruptura por meio do *pronunciamento* (golpe) do general Miguel Primo de Rivera, encarado como sendo a última tentativa de salvação do reinado de Alfonso XIII, que impôs um governo ditatorial que durou até 1930. De acordo com Almeida “foi um período intermediário entre a monarquia tradicional e a república. Com um plano de obras públicas ambicioso e uma política financeira favorável ao capital espanhol seu governo trouxe certa prosperidade” (1987, p.13).

Neste sentido:

“Ainda que a Guerra Civil tivesse causas muito arraigadas nas tensões e contradições da história de Espanha, seu poder e ressonância na década de 1930 derivaram da maneira pela qual esses assuntos tão locais se traduziram em termos políticos mais gerais, inclusive aparentemente universais” (Patterson, 2008, p. 71)

¹² Ob. cit.

¹³ Ob. cit.

No plano externo, o *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, acontecido em 1929, acabou repercutindo fortemente na Espanha, e abalou profundamente o governo de Primo de Rivera, que acabou caindo no ano seguinte, em decorrência de oposição feita pelo Exército.

Diante da queda de Primo de Rivera, o Rei Alfonso XIII, tentou levar adiante um governo nos moldes passados, entretanto, a progressão do sentimento republicano e as ameaças de novos *pronunciamentos* levaram-no a convocar eleições para o ano de 1931.

Helen Graham observa que apenas a Igreja apoiava inequivocamente a monarquia e,

Por paradoxal que fosse, a lembrança dos perigosos elementos inovadores da ditadura fez a elite considerar menos grave a perspectiva de uma República. De fato, quando a República foi declarada, pacificamente, em 14 de abril de 1931, chegaram a vê-la como um instrumento útil para aquietar a opinião pública representada pelas multidões radiantes que enchiam as ruas das grandes cidades (GRAHAM, 2103, p.17).¹⁴

Com a derrota nas urnas, o Rei Alfonso XIII, viu-se obrigado a abdicar e em seu lugar assume um governo republicano, que para muitos seria uma continuidade do sistema precedente sem a figura do rei, entretanto, de fato não foi isso que ocorreu.

A história da república espanhola no período compreendido entre os anos de 1930 e 1936, pode ser dividida em duas fases distintas: a primeira, que vai de 1931 a 1933, foi ocupada por governantes progressistas; o segundo momento, que vai até 1936, foi dirigida por governos de direita.

“A composição do primeiro governo republicano refletia fielmente o retrato das forças que haviam lutado pela república dentro da perspectiva dentro de sua transformação num Estado democrático burguês tradicional” (ALMEIDA, 1987, p.14)¹⁵.

Ao contrário do que muitos imaginavam, o governo republicano instalado em 1931, tinham como objetivo promover uma grande transformação estrutural na Espanha, mediante uma grande redistribuição do poder econômico e social.

O grupo que assume o poder, basicamente era formado por dois grupos compostos por uma classe de advogados e professores de esquerda que não

¹⁴ Ob. cit.

¹⁵ Ob. cit.

integravam os partidos de massa e os integrantes do movimento socialista, que se baseava no partido político e também nos sindicatos.

Os republicanos tinham em mente promover “a modernização econômica e cultural segundo o modelo francês, em quatro aspectos essenciais: reforma da propriedade da terra, educação, relações entre Estado e Igreja, e exército” (ALMEIDA, 1987, p.18)¹⁶.

Basicamente, o governo republicano escolheu enfrentar ao mesmo tempo três estamentos de poder estruturados na sociedade espanhola: Oligarquia rural, Igreja e Exército.

A reforma agrária tinha como objetivo criar um campesinato de pequenos proprietários alinhados com os ideais republicanos, “cujo poder aquisitivo mais elevado também proporcionaria um mercado interno capaz de estimular o desenvolvimento industrial” (ALMEIDA, 1987, p.18).

A propriedade rural da Espanha àquela altura se encontrava nas mãos da oligarquia rural, cujo perfil político era infenso às mudanças, e, portanto, de características profundamente reacionárias.

No tocante ao Exército, o governo tinha intenção de submetê-lo ao controle civil e constitucional, além de reduzir sobremaneira os quadros de oficiais, diminuindo o número excessivo que em razão dos ganhos acabava gerando despesas excessivas na folha do Estado.

Nessa conjuntura política, no entanto, o maior problema envolveu diretamente a Igreja. O governo republicano tinha em mente separar a Igreja do Estado e gradativamente diminuir o subsídio público destinado ao clero, até chegar à sua extinção.

Naquela altura, a Igreja exercia papel central na estrutura política espanhola e desde o século XIX, o liberalismo no país sempre foi entendido como um movimento anticlerical, e a idealização de uma república estava atrelada ao fim de sua influência e de seus privilégios.

Angela Mendes de Almeida assinala que

Praticamente identificada com a monarquia e com os conservadores, a Igreja entendia a Espanha como o domínio do poder clerical. Poderosa economicamente, o ensino era seu monopólio: suas escolas haviam

¹⁶ Idem.

alfabetizado e educado mais de 5 milhões adultos. Através desse instrumento ideológico sobre a grande maioria da população (1987, p.14)¹⁷.

Embora o governo republicano fosse comprometido com as mencionadas reformas estruturais, acabou encontrando dificuldades para levar adiante seu projeto político. Primeiro em razão da dívida herdada do governo precedente; segundo, pela dificuldade em encontrar quadros para compor a estrutura de governo; e, por fim pelas resistências dos grupos que se opunham à realização do projeto de reformas pretendido, principalmente, a Igreja.

Antes mesmo de iniciar o governo, os republicanos progressistas foram surpreendidos com uma carta pastoral subscrita pelo cardeal primaz, no dia 1º de maio de 1931, cujo conteúdo

Continha um sermão monárquico incendiário que provocou o pedido do governo para que ele deixasse o país. O apelo do primaz à mobilização dos fiéis para um rearmamento espiritual e patriótico foi quase uma afirmação da ilegitimidade do regime republicano. Além disso, outros bispos fizeram declarações explícitas com esse mesmo teor ao descreverem a República como triunfo do erro e do pecado (GRAHAM, 2013, p.19).

O governo republicano desse período tinha como primeiro-ministro Alcalá Zamora, um dos dois católicos integrantes do corpo governamental. Alguns pertenciam ao partido radical, outros filiados à corrente denominada *Institución Libre de Enseñanza*, entretanto, era composto por uma maioria anticlerical.

Como assinalou Angela Mendes de Almeida,

Dentre os republicanos anticlericais o homem que mais se destacaria como símbolo típico da mentalidade republicano-burguesa era Manuel Azaña, ministro da guerra. Admirador da revolução francesa, ele tinha como meta uma república de ordem e de equilíbrio, assentada solidamente sobre uma classe média. Ao contrário dos conservadores e de muitos republicanos liberais, a agitação operária não o fez virar-se para a direita; foi, sim, motivo a mais para que ele defendesse um programa de reformas capaz de suprir as necessidades mais vitais dos trabalhadores (1987, p.15).

O governo republicano além dos integrantes já mencionados possuía dois outros que eram socialistas: Indalécio Prieto e Francisco Largo Caballero, que representam duas grandes correntes, que tempos depois viriam a se transformar em antagônicas.

¹⁷ Ob. cit.

“O movimento socialista espanhol possuía características específicas que eram sobretudo derivadas do fato de ter permanecido durante muito tempo como movimento minoritário da classe operária” (ALMEIDA, 1987, p.15).

Na contramão do que havia acontecido em outros países, na AIT - Associação Internacional do Trabalho (Primeira Internacional), na Espanha, os anarquistas eram maioria absoluta e em 1872, foram os responsáveis pela expulsão dos marxistas autoritários que fundaram em 1879 o partido socialista e em 1888 a UGT – Unión General de los Trabajadores.

No período após a primeira guerra, o PSOE – Partido Socialista Obrero Espanhol

Foi sacudido pela questão da adesão à Terceira Internacional. A maioria dos militantes estava fascinada com a experiência da revolução russa que parecia demonstrar que a via parlamentar não levava realmente a nada [...] finalmente, num congresso extraordinário, uma pequena maioria decidiu não aceitar as 21 condições de adesão à Internacional Comunista [...] Os líderes que defendiam a Internacional – Mora, Garcia, Quejido, Anguiano, romperam [...] e formaram com outros militantes procedentes da central operária anarquista – Andrès Nin, Joaquim Maurin – o partido comunista (ALMEIDA, 1987, p.16).

Retomando a questão das forças antagônicas ao regime republicano que acabara de ser instalado, afigura-se importante recordar que anos antes a Espanha havia participado de uma aventura colonial no Marrocos, que acabou forjando uma espécie de nacionalismo guerreiro, responsável pelo enrijecimento da postura dos militares, com especial destaque para um oficial: Francisco Franco, que posteriormente acabou assumindo a direção da principal academia militar em Zaragoza.

Sobre esta experiência:

Os brutais métodos de controle das tropas espanholas contra a rebelião da população de Marrocos – violações, torturas e mortes – foram utilizados como formas de repressão e represália por parte do comandante das operações armadas em Astúrias: o general Franco. (Patterson,2008, p. 25)

Como anotou Helen Graham,

A academia tornou-se um centro formulador de ideias sobre o renascimento imperial, o papel dos militares como guardiões e salvadores da Espanha,

transformando-se assim em parte importante de uma nova política da direita ultranacionalista (2013, p.20).

Iniciado o governo, os republicanos deram início à uma série de reformas objetivando retirar poder da Igreja na raiz. Estipularam que em dois anos deveriam cessar o pagamento dos salários para os padres, suspenderam o ensino religioso, legalizaram o divórcio, entre outras medidas.

Por outro lado, a reforma agrária, medida tão esperada, somente foi levada ao Parlamento em 1932, contudo, de uma forma bastante limitada, restringindo o alcance à apenas algumas províncias, num contexto bastante excludente.

O governo reformista acabou sendo atacado por todos os lados em razão de uma postura tímida em relação a um tema tão relevante.

Angela Mendes de Almeida aponta que as cobranças vieram de ambas as frentes antagônicas.

Por parte da direita as constantes conspirações dos monarquistas e dos chefes militares oriundos das guerras marroquinas materializaram-se no *pronunciamento* do general Sanjurjo, em agosto de 1932. A tentativa golpista iniciou-se sem grandes probabilidades de vitória, já que o plano era comentado publicamente nos cafés de Madri. Foi fácil ao governo reprimir e encarcerar os oficiais rebeldes [...]. Mas, a contestação vinha também pela esquerda, principalmente por parte do poderoso movimento anarquista que em nenhum momento consentiu colaborar com o governo (1987, p.18).

O movimento anarquista ganhou uma dimensão muito especial na Espanha, sendo que em 1910 acabaram fundando a CNT - Conferación Nacional del Trabajo e durante a ditadura de Primo de Rivera em 1927, acabaram fundando a FAI – Federación Anarquista Ibérica que tinha por meta manter vivo no seio da CNT, os ideais anarquistas.

“O movimento contava com líderes de grande envergadura como Federica Montseny, Diego Abad de Santillan, Buenaventura Durruti e Francisco Ascaso” (ALMEIDA, 1987, p.19).

O governo republicano prossegue nas reformas pretendidas e acaba encontrando outros problemas que acabam ganhando relevância diante dos acontecimentos insurgentes que se sucedem em algumas cidades, cujos moradores acabam se rebelando contra as autoridades locais.

Diante da insurgência, a resposta do governo republicano foi extremamente violenta e em ambos os casos

O instrumento era a Guardia Civil, organização militar com funções repressivas [...] o governo republicano criou uma outra corporação a *Guardia de Asalto*. Foram esses soldados que se responsabilizaram pela repressão em Casa Viejas, que se saldou por fuzilamentos sumários em massa [...] o governo Azaña foi responsabilizado por esse 'assassinato do povo' até pela direita, tal foi o impacto do massacre. Azaña renunciou e nas novas eleições, em novembro de 1933, a direita obteve uma estrondosa vitória (ALMEIDA, 1987, p.19).

Com a assunção de um governo de direita, os compromissos com as reformas, acabou se transformando em letra morta, dando início a um profundo retrocesso em relação aos pequenos avanços até então alcançados.

O novo governo acaba formando uma nova ligação majoritária, e dentre os componentes a CEDA – Confederación de Derechos Autónomas, “constituindo uma frente de vários grupos católicos monarquistas e republicanos, o seu cerne eram os políticos agrupados em torno do jornal *El Debate*” (ALMEIDA, 1987, p.20).

O objetivo político desse grupo surgido em momento posterior à fundação da república, consistia na perspectiva de canalizar a oposição burguesa para uma via católica e republicana, de modo a impedir que os monarquistas assumissem um maior protagonismo sobre a direita.

Havia uma tendência no sentido de que o resultado seria a criação de um partido democrata cristão ligado ao Vaticano, no entanto, o seu dirigente máximo, “Gil Robles, começou a acalentar a ideia de conformar um estado corporativo, não nos moldes italiano ou alemão, cujo anticlericalismo desgostava-o, mas nos moldes do ditador clerical Dollfuss, da Áustria” (ALMEIDA, 1987, p.20).

Durante curto período o primeiro – ministro Lerroux foi substituído por Sampler, cuja permanência foi extremamente curta e embora tenha recebido apoio inclusive da CEDA, acaba sendo derrubado e substituído novamente por Lerroux.

O momento político era extremamente instável e a população intensificava seu sentimento de desaprovação e decepção com o governo republicano diante das promessas não cumpridas, aumentando o nível de tensão na sociedade.

Graham aponta que é “nesse contexto explosivo de ódio e frustração ante o retrocesso das reformas que se deve compreender a eclosão de protestos e greves em 1934” (GRAHAM, 2013, p.27).

Gil Robles acaba fundando a “Ação Popular Católica” e quando três de seus membros foram incluídos no novo gabinete de Lerroux, então primeiro – ministro, “todos sabiam em que rumo eram dirigidos, e não poderia haver outro tipo de

pensamento além de uma solução parlamentar para as crises social e política” (ROCKER, 2016, p.34).¹⁸

Como resposta à inclusão dos filiados da CEDA no novo gabinete, o “movimento operário respondeu em muitas províncias com a greve geral. Tanto em Madrid como em Barcelona – lugar onde a CNT não deu o seu apoio e a luta foi conduzida pelos autonomistas do governo [...] o movimento foi esmagado” (ALMEIDA, 1987, p.21)

Em que pese o sucesso do governo republicano em sufocar o movimento grevista em quase todas as províncias, houve uma significativa exceção ocorrida na região das Astúrias.

Conforme observa Angela Mendes de Almeida,

Lá a reação dos operários adquiriu o caráter de uma insurreição popular organizada. Dirigida pelos mineiros da região, ela conseguiu na prática superar todas as divergências entre as diversas correntes do movimento operário: socialistas, anarquistas, comunistas e POUM (1987, p.21).

Durante a paralisação os operários organizaram comitês revolucionários, para cuidar do levante em cada província, com o claro objetivo de disseminar seu descontentamento e estender a ação insurgente para outras províncias.

Houve um esforço muito grande por parte dos comitês em manterem a disciplina, entretanto, em “muitos pontos a ira acumulada que os privilégios da Igreja haviam suscitado explodiu em incêndio de conventos e igrejas, e fuzilamentos de padres” (ALMEIDA, 1987, p.21).

O governo republicano imediatamente reagiu ao movimento insurgente impondo uma

dura repressão que se estendeu por toda região de Astúrias, para onde o general Franco, como chefe *de facto* do ministério da Guerra, enviou tropas de marroquinos e a Legião Estrangeira, temeroso de que os recrutas espanhóis não fossem politicamente confiáveis (GRAHAM, 2013, p.27).

A investida das tropas comandadas pelos generais Goded e Franco foram intensas. “Os mineiros resistiram por duas semanas, mas seus vilarejos foram bombardeados pela força aérea espanhola, os povoados litorâneos foram atacados

¹⁸ ROCKER, Rudolf. *A tragédia da Espanha*: notas sobre a Guerra Civil. São Paulo: Biblioteca Terra Livre; Dopa Publicações, 2016.

pela marinha e, por fim, os vales foram dominados pelo exército” (GRAHAM, 2013, p.27).

“Após a reconquista dos pontos ocupados, a repressão excedeu em terror a tudo quanto havia antes na Espanha. O número de mortos chegou a 5000. 30.000 foram feitos prisioneiros” (ALMEIDA, 1987, p.22).

Além do enorme número pessoas mortas e transformadas em prisioneiras, muitas delas foram colocadas nas *casas del pueblo*, antigas sedes do PSOE, onde a tortura passou a ser empregada de forma regular e sistemática. Helen Graham, explica que

Sedes de partidos e sindicatos foram fechadas e a imprensa de esquerda silenciada. Destruíram prefeituras socialistas, perseguiram funcionários públicos de ideias liberais ou esquerdistas e, por toda parte, empresários e gerentes aproveitaram para demitir em massa sindicalistas e militantes de esquerda (2013, p.28).

Rudolf Rocker aponta que rebelião em Astúrias foi fruto imediato da situação e a “sua cruel supressão, com total indiferença a todo princípio humanitário, pôs somente mais lenha na fogueira, estabelecendo um abismo entre o governo e o povo, que nunca mais poderia ser reparado” (2016, p.34).

A Espanha estava fraturada. “A maior parte dos dirigentes socialistas (além dos anarquistas, comunistas etc.) estava na prisão, onde estavam ainda os separatistas liberais” (ALMEIDA, 1987, p.22).

O período que sucedeu ao sufocamento da rebelião de Astúrias, por um lado marcou a história espanhola por eventos cruéis em detrimento aos opositores do governo republicano, mas, por outro, acabou resultando num processo de reflexão por partes dos líderes de esquerda que acabaram compreendendo que as lutas deveriam ser travadas pelos meios parlamentares legais, pois não tinham a menor condição naquele momento de levar adiante um enfrentamento físico com alguma chance de sucesso.

“Essa percepção e a consciência da necessidade da união política das esquerdas deram origem a uma nova coalizão eleitoral das forças progressistas, que acabou vitoriosa nas eleições de fevereiro de 1936” (GRAHAM, 2013, p.28).

O processo eleitoral acabou por refletir o nível de polarização existente no seio da população espanhola, e por outro lado demonstrou a maturidade alcançada pela esquerda.

Se a direita não conseguiu estruturar alianças no seu campo ideológico, a esquerda conseguiu formar a Frente Popular, que agrupava:

a União Republicana de Martínez Barrio, a Esquerda Republicana de Azaña, o Partido Socialista Operário Espanhol (e, portanto, a UGT), o pequeno partido sindicalista de Angel Pestaña (de origem anarquista), o Partido Comunista Espanhol e o Partido Operário de Unificação Marxista (ALMEIDA, 1987, p.25).

A aglutinação dessas várias agremiações políticas de matizes ideológicos distintos não se deu por força do programa de governo da Frente Popular, que era na verdade um conjunto de intenções republicanas toleradas pelos partidos que representavam a classe operária.

O ponto de convergência de interesses dos diversos atores envolvidos nesse processo de coligação foi a promessa de anistia a todos os presos de 1934 e sua reincorporação nos postos de trabalho.

Angela Mendes de Almeida destaca que

Essa cláusula condicionou a adesão à Frente Popular do POUM e da facção socialista de Largo Caballero. Ela fez mais ainda: por causa dela, e pela primeira vez na história do anarquismo internacional, a CNT e a FAI omitiram-se de lançar sua habitual palavra de ordem *No votad*. Avaliados normalmente em um milhão e meio os votos perdidos por efeito da campanha anarquista, eles foram o fiel da balança nas eleições de fevereiro de 1936 (1987, p.26).

Embora tenha se sagrado vencedora no pleito eleitoral de 1936, a vitória da então chamada Frente Popular não deve ser considerada como um voto de confiança na república, “mas simplesmente uma proclamação pelas grandes massas de que não tinham em mente abandonar o campo para a oposição sem resistência, e permitir que a Monarquia fosse efetivada novamente” (ROCKER, 2016, p.34).

Logo após o encerramento do processo eleitoral, as diferenças começaram a surgir. Alcalá Zamora havia sido nomeado presidente e diante da demissão de Valladares, acabou indicando Manuel Azaña. Assim, “o novo governo era composto apenas por republicanos burgueses, já que os socialistas, apoiados na posição da facção de Caballero, não aceitaram participar” (ALMEIDA, 1987, p.28).

A esse respeito Helen Graham coloca uma importante questão:

O que poderiam ter feito as forças progressistas de esquerda para neutralizar a situação? Um governo reforçado pelo Partido Socialista teria sido um avanço para o receoso gabinete dos republicanos, cujos integrantes pareciam incapazes de agir de modo decidido, ainda que na primavera de 1936 já não

fosse segredo para ninguém que um golpe militar estava sendo planejado (2013, p.29).

Os republicanos se esforçaram para colocar em prática o programa de governo, sobretudo quanto aos pontos de convergência que traziam consenso entre as forças componentes da Frente Popular.

O primeiro ato do presidente Manuel Azaña

Foi o decreto de anistia, que abrangia também os líderes socialistas, anarquistas e os autonomistas catalães. Em seguida ele determinou a reintegração dos despedidos em 1934. Recolou ainda em pauta duas questões – chave para a Espanha: a reforma agrária e a autonomia das províncias. Enquanto o estatuto de autonomia catalã foi restaurado, o da autonomia basca começou a ser estudado (ALMEIDA, 1987, p.28).

A adoção dessas medidas, contudo, não foram suficientes para aproximar os socialistas que tinham seus próprios problemas para serem resolvidos dentro de seu espectro político e tal como os republicanos, os líderes “socialistas, por irônico que pareça, apesar de suas políticas sociais progressistas, não se sentiam confortáveis com a nova orientação de mobilização de massas que a república havia colocado em posto em prática” (GRAHAM, 2013, p.29).

Os socialistas não chegavam a um consenso quanto aos rumos a serem seguidos na conjuntura política após as eleições de fevereiro de 1936. Angela Mendes de Almeida observa que

nesse momento os socialistas constituíam verdadeiramente dois partidos com estratégias radicalmente opostas. Tal como o governo, Prieto considerava que greves, manifestações e desordens naquele momento significavam um ‘revolucionarismo infantil’ que abria o caminho para um golpe fascista. Caballero, ao contrário, partia de um ponto de vista oposto: tendo encarado a participação na Frente Popular apenas como um recurso eleitoral, considerava que cabia aos republicanos burgueses, e só a eles, aplicar o programa burguês da Frente. O papel dos socialistas era o de fazer oposição, tanto mais que Caballero encarava o resultado eleitoral como uma demonstração de que a revolução estava às portas (1987, p.29).

Enquanto as forças de esquerda divergiam sobre os caminhos a serem percorridos e o governo republicano não encontrava um meio para consolidar as alianças firmadas no período pré-eleitoral, as forças reacionárias começaram a gestar uma solução baseada em um conflito armado.

Nesse sentido, se dá “o apelo franco do representante monarquista Calvo Sotelo aos líderes do exército para derrubar a República, foi o primeiro passo em que

os eventos seguintes lançaram, antes deles mesmos, suas sombras” (ROCKER, 2016, p.35).

Começa um período marcado por violência que resultou num grande número de mortos, feridos, prédios e locais danificados, cuja responsabilidade foi imputada aos anarquistas. “Na verdade, a maioria dos atentados era provocada pela *Falange* que a partir de então assumiu plenamente o seu caráter de tropa de choque fascista” (ALMEIDA, 1987, p.30).

O perigo que rondava o processo democrático em curso na Espanha, não vinha da *Falange*, mas sim do exército. “Hoje é sabido que o presidente Azaña fora informado sobre as intenções dos generais; mas seu gabinete não moveu um dedo sequer para evitar a ameaça” (ROCKER, 2016, p.35).

Para Helen Graham

Se é possível dizer que a República fracassou (outro lugar-comum da historiografia), esse fracasso foi muito específico: a República provou-se incapaz de impedir que setores da corporação militar levassem a cabo um golpe de Estado. Não é função dos historiadores envolverem-se em especulações contrafatuais, mas é possível argumentar que as condições para o êxito do golpe não decorreram das profundas tensões que marcavam a Espanha, e sim do fracasso da coalização republicano-socialista em executar as reformas políticas essenciais do período 1931-1933; principalmente, do fracasso da desmilitarização da ordem pública (2013, p.29).

De fato, o movimento no sentido contrário à consolidação democrática se fez presente no instante subsequente à vitória da Frente Popular nas urnas. O “general Franco, ‘pacificador das Astúrias’, juntamente com o general Goded, havia proposto ao primeiro-ministro Portela Valladares a anulação das eleições [...], mas Valladares preferiu demitir-se” (ALMEIDA, 1987, p.30).

O golpe militar contra a República teve início no dia 16 de julho de 1936, entre oficiais do exército colonial sediado no Marrocos, no Norte da África. No dia seguinte a insurreição havia se espalhado pela Espanha, com o amotinamento das tropas espalhadas pelas diversas províncias.

Helen Graham conta que

O golpe foi ao mesmo tempo um fracasso e um sucesso; fracassou na tentativa de tomar o país inteiro de maneira repentina e certa, o que, aliás, era a intenção inicial dos rebeldes, mas foi bem-sucedido na paralisação do regime republicano e, fundamentalmente, privou-o dos meios para organizar uma resistência rápida e eficaz. A rebelião destroçou a estrutura de comando

do exército, deixando o governo de Madri sem tropas e sem saber em quais oficiais podia confiar (2013, p.32).

Os dias que precederam o levante contra o governo republicano foram marcados por diversos conflitos por agremiações políticas e sindicais, durante as greves que levaram os operários ao desespero em razão de falta de dinheiro, obrigando-os a saques.

“Os falangistas viram na greve a ocasião de aplicar sua violência contra-revolucionária: atacavam grupos isolados e operários. A CNT organizou então a autodefesa armada” (ALMEIDA, 1987, p.32).

Poucos dias antes do início do golpe, os conflitos armados levaram à morte dois oficiais das guardas de *assalto*, pelas forças falangistas, e como vingança, oficiais dessa milícia assassinaram o líder Calvo Sotelo, abrindo uma ferida incurável nos campos antagônicos.

Embora o governo republicano tivesse sido duramente abalado pelo movimento revoltado do exército, levando o regime ao aparente colapso, o fato é que

a parcela da polícia que permaneceu leal uniu-se às milícias operárias formadas pelos sindicatos e pelos partidos de esquerda para enfrentar a situação de emergência; juntas conseguiram sufocar as guarnições insurretas na maior parte da Espanha urbana industrial (GRAHAM, 2013, p.32).

O governo republicano se manteve hesitante em vários momentos e mesmo na iminência de uma tragédia e tentou sem sucesso levar a cabo uma negociação com os militares insurgentes, apelando pela intermediação de um clérigo, na crença da possibilidade de abrir algum espaço para algumas concessões e chegar a bom termo com os rebelados.

A escolha de Martinez Barrio, o arcebispo dos acordos, com vistas a chegar a um consenso, “foi recebida pelas massas com a de uma ‘traição’ [...] milhares de manifestantes foram ao centro [...] Já não restava outra coisa senão aceitar a declaração de guerra dos fascistas e armas ao povo” (ALMEIDA, 1987, p.33.).

Por outro lado, os insurgentes que tinham a crença na a tomada rápida do território, foram surpreendidos em várias províncias, por resistências bem estruturadas que não lhes permitiu a consecução de seus objetivos dentro das metas estabelecidas.

“De maneira geral, a rebelião tendeu a fracassar nas áreas em que havia forte apoio às reformas republicanas e a um programa político progressista” (GRAHAM, 2013, p.32).

Por outro lado, “em todos os lugares onde os operários deixaram-se neutralizar pela promessa dos oficiais e das autoridades, de respeito à legalidade, as forças golpistas conseguiram [...] esmagar a resistência” (ALMEIDA, 1987, p.34).

A Espanha acabou sendo dividida em áreas controladas pelos insurgentes e outras dominadas pelos republicanos, com apoio popular, sobretudo, das organizações sindicalistas que foram armadas. Ao Sul, Sevilha estava sob o controle do exército insurgente. As regiões norte e noroeste também, exceção ao País Basco. O restante do território permanecia sob controle dos republicanos.

Nesse contexto, o País Basco, “era excepcional, porque lá o forte apoio a um projeto nacionalista que defendia a autonomia política alinhou até mesmo os conservadores contra os militares rebeldes ultracentralistas” (GRAHAM, 2013, p.34).

As províncias bascas de Guipúzcoa (capital San Sebastián) e Biscaia (capital Bilbao)

havam se declarado a favor do governo, que prometeu autonomia para os bascos: o sonho dessa raça de pescadores, com suas elegantes boinas e calças azuis listradas, era restaurar a antiga República basca – sem classes, rude e endinheirada – sob a copa do carvalho tribal em Gernika (STEER, 2017, p.19)¹⁹.

As forças insurgentes comandadas pelo “generalíssimo” Francisco Franco, buscava ampliar o controle territorial, entretanto, “mesmo nos lugares onde os rebeldes militares tinham mais apoio popular, tiveram de reprimir com violência alguns setores civis que ofereceram resistência” (GRAHAM, 2013, p.34).

Franco tinha a consciência de que o tempo não era seu aliado no propósito de tomar toda a Espanha. Ele sabia que o governo republicano tinha sob controle os grandes centros urbanos, o que incluía as cidades industrializadas e se não fosse possível evoluir no seu intento, certamente, permitiria que o governo instalado se reorganizasse e promovesse uma resistência, e quem sabe até um contragolpe capaz de lhe impor pesada derrota.

¹⁹ STEER, G.L. *A árvore de Gernika*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Foi nesse contexto que a ajuda internacional surgiu como um fator de desequilíbrio no embate. “Ante a perspectiva de uma derrota, os militares rebeldes pediram a Hitler e a Mussolini planos para transportar para a Espanha suas tropas de assalto, a Legião Estrangeira e o Exército da África, pelo estreito de Gibraltar” (GRAHAM, 2013, p.35).

Àquela altura, Alemanha e Itália viviam situações semelhantes no plano internacional. Angela Mendes de Almeida explica que

A Alemanha nazista, embora tivesse conseguido esmagar definitivamente o seu movimento operário, tinha ainda internacionalmente uma posição precária. Ela havia rompido com a Sociedade das Nações, retomado unilateralmente o seu rearmamento (proibido pelo Tratado de Versalhes), e empreendido a remilitarização da Renânia. O governo fascista italiano também estava internacionalmente em dificuldades: a falência relativa de sua campanha na Etiópia, destinada a criar um ‘império’ africano, tinha colocado contra ele toda a Sociedade das Nações (1987, p.41).

“A derrota completa de Franco abriria panoramas inimagináveis ao novo curso de desenvolvimento na Espanha e daria um impulso poderoso ao trabalho de reconstrução social já iniciado” (ROCKER, 2016, p.37).

Evidentemente que a derrota de Franco não servia aos interesses da Alemanha nazista, devido ao fato da URSS de Stalin ter suspeitado que Hitler poderia estar se preparando para um ataque, o que deu ensejo à uma assinatura de cooperação mútua entre os soviéticos e franceses.

“Em 1936, portanto, a União Soviética depositava todas as suas esperanças numa aliança com a França, e, através desta, com a Inglaterra” (ALMEIDA, 1987, p.41).

Por outro lado, uma “vitória definitiva de Franco deveria, todavia, com base em todas as suposições plausíveis, ter um resultado muito mais desastroso e fortalecer enormemente a posição política da Itália e da Alemanha” (ROCKER, 2016, p.37).

Diante daquela conjunta internacional - Hitler e Mussolini - aceitaram intervir concomitantemente e de maneira independente. “Nem um nem outro pretendia envolver-se em uma guerra prolongada e, na verdade, a oferta de aviões tinha justamente a intenção de facilitar uma rápida vitória dos rebeldes” (GRAHAM, 2013, p.35).

A Alemanha tinha grande interesse estratégico na Espanha e isso ficou muito claro no discurso proferido em 27 de junho, na cidade de Wurtzburg, quando Hitler

“declarou explicitamente que a Alemanha tinha o maior interesse na vitória de Franco, já que precisava urgentemente de minério espanhol para continuação de seu plano de quatro anos” (ROCKER, 2016, p.37).

Mussolini também tinha interesse no minério espanhol, principalmente aquele produzido ao norte do país, nas províncias bascas, talvez por isso, a intervenção italiana na Espanha tenha sido “muito mais importante do que a alemã, tanto do ponto de vista de armas, como do ponto de vista de homens” (ALMEIDA, 1987, p.44).

A ajuda soviética ao governo republicano veio em forma de fornecimento de poucos homens e armas, porque “os soviéticos estavam dispostos a ajudar o governo republicano legalmente constituído, mas não a revolução” (ALMEIDA, 1987, p.49).

Stalin entendia que o movimento republicano não significava uma revolução de caráter “operário” e sim “popular”, o que lhe trazia a perspectiva de que a Espanha “só poderia se encontrar na etapa da ‘revolução-democrático-burguesa’ (ALMEIDA, 1987, p.47).

Além do mais, um dos sustentáculos do governo republicano era justamente a CNT anarquista.

França e Inglaterra adotaram naquele momento uma postura de não-intervenção, cada qual voltada para seus próprios interesses. A Inglaterra não tinha a intenção de intervir porque seus econômicos e geopolíticos não se encontravam ameaçados.

A poderosa frota naval inglesa permitia a manutenção da hegemonia sobre o mar, e este, por sua vez, sempre foi um elemento de proteção natural importante para aquele país.

Sem contar com a efetiva ajuda de potências estrangeiras, o governo republicano se manteve no poder durante os três anos do conflito, devido à resistência, que foi um “fenômeno em boa parte impulsionado pelo desejo popular de proteger as conquistas sociais e econômicas associadas à República” (GRAHAM, 2013, p.35).

A frustração em relação a uma conquista rápida por parte dos *nacionalistas* comandados por Franco, leva a guerra civil a um patamar mais perverso.

Embora a intervenção alemã ter sido mais comedida do que a italiana, o efetivo destacado para contribuir na empreitada era composto por homens muito mais qualificados. “A maior parte deles estava concentrada na *Legião Condor*. O

recrutamento desses homens foi objeto de uma seleção rigorosa por parte do governo alemão: eram ‘voluntários’, seduzidos pelas vantagens oferecidas” (ALMEIDA, 1987, p.45).

Esse contingente foi o responsável pelo ataque desferido contra a população de Guernica, cuja notícia veiculada na imprensa internacional modificaria os rumos do projeto de Pablo Picasso, para pintura de quadro que seria exposto no Pavilhão espanhol da Exposição Internacional de Artes e Técnicas em Paris.

A cidade que não possuía nenhum valor estratégico foi dizimada por meio de uma ação tática denominada *blitzkrieg* (guerra relâmpago), empreendida pelo consórcio ítalo – alemão, sob o comando do tenente – coronel Wolfram Von Richthofen.

Interessante a observação feita por Simon Schama quanto à visão do comandante alemão a respeito do ataque à cidade de Guernica:

Para o tenente-coronel Wolfram von Richthofen, piloto do primeiro bombardeiro e comandante da Legião Condor, a ação foi tremendamente gratificante. Na encosta onde se instalou para ter uma boa visão do incêndio, ele declarou a operação um sucesso total: cirurgicamente precisa e exatamente o que se esperava, no que se referia ao efeito de aterrorizar civis. Ele havia lido todos os livros certos, sobretudo o manual de M. K. L. Dertzen, que, dois anos antes, previra: “Se cidades são devastadas pelo fogo, se mulheres e crianças são vítimas de gases asfixiantes [...] se a população de cidades distantes do front morre em consequência de bombardeios [...] torna-se impossível para o inimigo continuar a guerra” (SCHAMA, 2009, p.410)²⁰.

Na descrição de uma ação cruel e concreta, é possível inferir da fala do comandante alemão, responsável pela organização e execução do bombardeio, que o objetivo daquela ação consistia não só na destruição material, mas, principalmente na disseminação do sentimento de terror, como instrumento psicológico dissuasório que visava minar a capacidade de resistência.

Walter Benjamin ainda em 1925, teorizava de maneira assertiva acerca de como ocorreriam as guerras modernas:

“A guerra vindoura terá um front espectral. Um front que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para as ruas, diante da porta de cada uma de suas casas. Ademais, essa guerra, a guerra do gás que vem dos ares, representará um risco literalmente de ‘tirar o fôlego’, em que esse termos assumirá um sentido até agora

²⁰ SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

desconhecido.” (BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião, 2013. p.69)

Elena Cuento Asín, observa que:

El arrojado de bombas es la amenaza terrible, primero, y la realización, seguidamente, de una muerte aleatoria: es el terror en el aire y el horror en el suelo. Es la moderna crueldad mecánica que, no obstante, es la del fuego como arma más antigua de destrucción bélica, ya proyectada en la épica de Homero y en el Antiguo Testamento (2017, p.20)²¹.

A escolha de uma cidade desprovida de um interesse estratégico, com pouca ou sem capacidade de oferecer resistência, para além de qualquer pretensão de conquista e ocupação espacial, aparentemente, tinha como verdadeiro objetivo, a disseminação do sentimento de pânico entre os integrantes da resistência, visando abalar seus ânimos e diminuir sua capacidade de contraposição aos avanços das forças comandadas por Francisco Franco, daí, a importância em espalhar o medo e criar o caos.

O contexto político-ideológico da exibição de Guernica no Pavilhão Espanhol de 1937

A crueldade do ataque à *Gernika* foi capturada por diversos correspondentes da imprensa internacional que se encontravam em território espanhol para cobertura da guerra.

O impacto da notícia repercutiu de forma marcante para Picasso e provocou uma transformação no projeto no qual o artista estava trabalhando, motivando-o a produzir sua obra-prima, considerada a mais importante tela produzida no transcorrer do século XX.

A produção de *Guernica* acabou acontecendo num contexto político bastante complexo, e a sua apresentação ao público se dá no ano de 1937, em Paris, durante a Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne.

²¹ Tradução livre: O lançamento de bombas é a terrível ameaça, primeiro, e depois a realização de uma morte aleatória: é o terror no ar e o horror no solo. É a moderna crueldade da mecânica que, no entanto, é a do fogo como a mais antiga arma de destruição da guerra, já projetada na epopéia de Homero e no Antigo Testamento.

“O panorama da Exposição era dominado pelos pavilhões alemão e soviético que possuíam duas enormes construções na margem direita do Sena, uma frente à outra, dos dois lados do eixo que ia do Palais de Chaillot à Torre Eiffel” (GINZBURG, 2014, p.103).



Heinrich Hoffmann, Dois prédio, duas visões da vida, 1937. retirado de GINZBURG, Carlo. Pág 104.

Em 11 de julho, um dia antes da inauguração oficial do pavilhão, reuniram-se os operários numa cerimônia para comemorar o término de sua construção, na ocasião Max Aub realizou um breve, porém emocionante discurso:

Parece quase impossível, na luta que estamos travando, que a República espanhola tenha conseguido construir este prédio. Ele possui, com tudo o que é nosso, algo de milagroso. Não falo da construção em si, resultado do trabalho de nossos arquitetos Lacasa e Sert, e do nosso próprio. O homem inventou o trabalho que, por sua vez, nos formou. O resto é paralisia, putrefação e morte. Na entrada, à direita, o grande quadro de Picasso salta à vista. Ele será comentado por muito tempo. Picasso representou nele a tragédia de Gernika. É possível que essa arte seja acusada muito abstrata ou difícil para um pavilhão como o nosso, que procura ser, acima de tudo e antes de mais nada, uma manifestação popular. Não é momento para nos explicarmos, mas tenho certeza de que, com um pouco de boa vontade, todos perceberão a indignação, o desespero e o terrível protesto que essa tela significa. (...) Para os que reclamam que as coisas não são assim, é preciso perguntar se não tem olhos para ver a terrível realidade da Espanha. Se o quadro de Picasso tem algum defeito é o de ser real e terrível demais, atrozmente verdadeiro. (HENSBERGEN, 2009, p. 70).

A Exposição Internacional das Artes e Técnicas Aplicadas à via Moderna de 1937, no momento de sua inauguração contava apenas com os pavilhões dos países tidos como totalitários prontos para visitação. A disciplina e a concorrência para demonstra o de eficiência, acabou de certa forma se refletindo no cumprimento de uma agenda.

Cada um desses pavilhões refletia de certa maneira, a política que vinha sendo executada em cada um desses países, assim como a ideologia que se fazia presente nos respectivos territórios.

Carlo Ginzburg acerca do pavilhão alemão diz que:

Para o pavilhão alemão, quadrangular e relativamente est tico, que era encimado por uma grande escultura de uma  guia segurando uma suástica em suas garras, Albert Speer, que sonhava em 'se tornar um segundo Schinkel', usou um vocabulário solene e imponente, perto do estilo neoclássico simplificado dos templos de Ewige Wache em Munique, e em última instância inspirado pelo estilo d rico de que Hitler tanto gostava. Centrados na disciplina, na hierarquia e na guerra, os d rios havia muito tinham sido percebidos, por um público amplo e culto, como uma sociedade essencialmente autoritária. Num famoso ensaio publicado em 1934, Gottfried Benn usou o estilo d rico como uma metáfora assustadora e profundamente ambivalente para a Alemanha nazista (2014, p.106).

A simbologia adotada pela Alemanha nazista estava diretamente ligada ao classicismo, com resgate de componentes estruturais presentes nas civiliza es grega e romana. Buscava-se construir por meio daquela est tica, um senso comum de reconhecimento de uma superioridade do povo alemão, disciplinado e obstinado, que seria utilizada dentro de um contexto de propaganda para consecua o dos interesses do Estado.

O pavilhão soviético possuía claramente uma outra perspectiva ideológica, pautada na centralidade do proletariado e do campesinato, como pilares do regimento vigente na União Soviética.

No tocante a este pavilhão,

Uma nota diferente e mesmo antitética era dada, no arranhado idioma classicizante, pelo dinâmico e progressivamente escalonado pavilhão soviético de Boris Iofan. Ele culminava na escultura de Vera Mukhina *Operário e camponesa de kolkhoz*, com cerca de 25 metros. Fazendo eco ao gesto dos tiranicidas Harm dio e Aristog ton, cuja estátua era venerada na antiga Atenas, Mukhina sugeria que o regime soviético, baseado na aliança entre camponeses e trabalhadores, não somente levava   perfei o a tradi o democrática grega, mas também superava suas limita es de classe e g nero (GINZBURG, 2014, p.108).

O pavilhão italiano, de certa forma, trazia elementos coincidentes com os do pavilhão alemão, com referências à Roma clássica, elementos renascentistas, associados a nuances universalizadas. Carlo Ginzburg, aponta que:

Em frente ao pavilhão alemão, do outro lado do Sena, o pavilhão italiano projetado por Marcello Piacentini falava o idioma classicizante com sotaque latino, combinando elementos reminiscentes da Roma clássica, da Renascença e do estilo internacional. Sobre uma plataforma à esquerda da entrada ficava uma escultura, com cerca de seis metros, de Giorgio Gori, *O espírito do fascismo* — uma fraca imitação de *Gattamelata*, a estátua equestre em bronze feita por Donatello em 1447 para a Piazza del Santo, em Padova, a qual, por sua vez, fora inspirada pela estátua equestre em bronze do século II do imperador romano Marco Aurélio (2014, p.108).

Os pavilhões dos regimes totalitários foram concluídos no dia 24 de maio de 1937. O pavilhão espanhol, por sua vez, acabaria sendo inaugurado somente em 12 de julho, daquele ano.

Inicialmente, a contribuição de Pablo Picasso para ornamentação do pavilhão espanhol havia sido bastante singela, limitando-se a apenas algumas poucas esculturas exteriores

De início a contribuição de Picasso para a ornamentação do pavilhão seria singela, com apenas algumas “esculturas exteriores”. Posteriormente, as autoridades espanholas demonstraram interesse em um maior comprometimento por parte do artista, até que, no começo do ano de 1937, Picasso “concordou em pintar um mural especialmente para o pavilhão, pelo que recebeu (detalhe revelado apenas depois de sua morte) 150 mil francos – uma soma considerável” (GINZBURG, 2014, p. 109).

O antagonismo entre o regime nazista de Adolf Hitler e o regime comunista de Josef Stalin, estavam representados nos respectivos pavilhões, e embora houvesse entre os dois regimes alguma coincidência do ponto de vista artístico, como o apoio à frieza do classicismo como observou K. Werckmeister²², o fato é que o conflito ideológico acabou evoluindo para o campo político e militar.

Com relação ao aspecto militar, Carlo Ginzburg aponta que

Por quase um ano o governo republicano espanhol, contava com a ajuda da União Soviética, bem como das Brigadas Internacionais e dos governos da França e do México, vinha combatendo o exército insurgente liderado por Francisco Franco, que era apoiado pela Alemanha nazista e pela Itália fascista. (2014, p. 103).

²² In: Ginzburg, 2014, p.104.

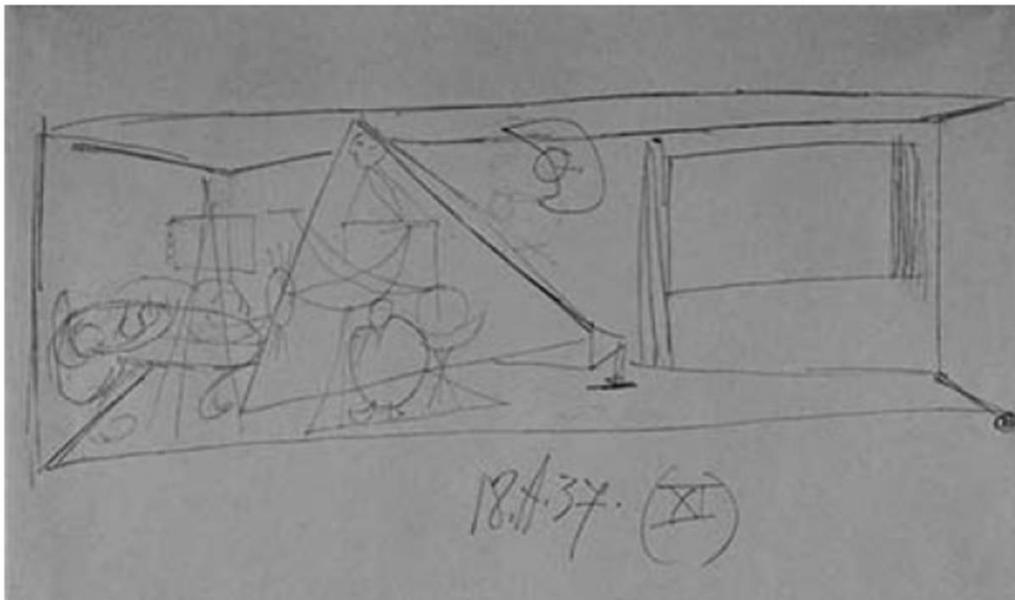
Além da colaboração militar dos regimes nazista de Adolf Hitler e fascista de Benito Mussolini às tropas de Francisco Franco, de um lado; e da União Soviética de Stalin, de outro, havia os componentes ideológicos presentes, que imprimiam àquela conjuntura enorme complexidade.

Foi nesse contexto ideológico que o pavilhão espanhol emergiu como contraponto, buscando através da arte moderna, expressar uma outra perspectiva política.

De início, Picasso pretendia pintar uma tela contendo um tema aparentemente apolítico, conforme demonstra o estúdio: o pintor e seu modelo, datado de 18 de abril de 1937, reproduzido a seguir, entretanto, a notícia impactante do ataque à *Gernika*, divulgada pela imprensa no dia 28 de maio daquele ano, parece ter provocado no artista uma profunda transformação, fazendo com que no dia 1º de maio, ele fizesse o primeiro esboço de *Guernica*, que acabaria se transformando em sua obra-prima.

Segundo as lembranças de Josep Lluís Sert, o principal arquiteto do pavilhão espanhol:

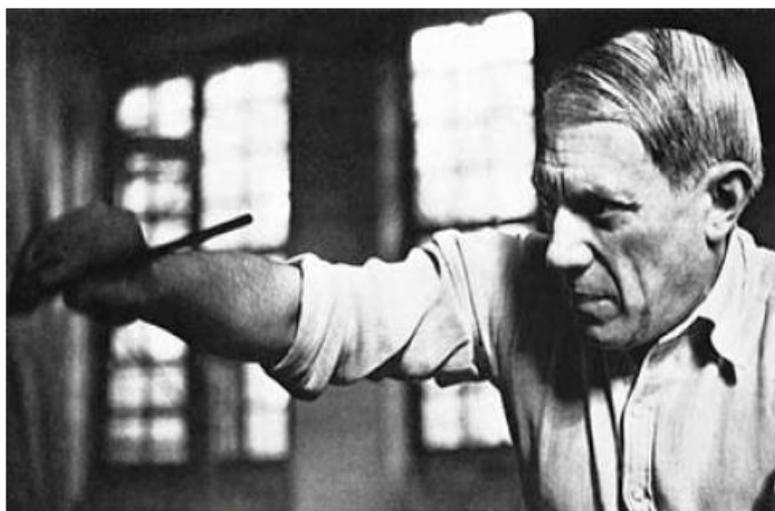
Certo dia, recebemos as medidas da parede que tínhamos reservado para seu [de Picasso] quadro e as discutimos. Ele disse que o quadro não se estenderia por todo o comprimento do pavilhão; a altura era pequena e ele queria que a pintura tivesse certas proporções. Prometeu que o trabalho seria completado, mas até o último momento duvidamos de que ele fosse realmente fazê-lo. Mas Picasso sempre gostou de manter seus planos em segredo enquanto fazia seus quadros (GINZBURG, 2014, p.109).



*Pablo Picasso, O estúdio: o pintor e seu modelo, 18 de abril de 1937.
retirado de Ginzburg, 2014, pág 112.*

Para Ginzburg:

A relação entre os esboços para *O estúdio: o pintor e seu modelo* e aqueles para *Guernica* tem sido discutida com frequência, sobretudo em termos de conteúdo.²⁴ Para mim, a conexão formal parece mais reveladora. O gesto do pintor que olha para seu modelo é claramente reduplicado em *Guernica* pela mulher que segura um lampião, cujo gesto, por sua vez, reduplica o do pintor em atividade. (GUINZBURG, 2014, págs 113-114).



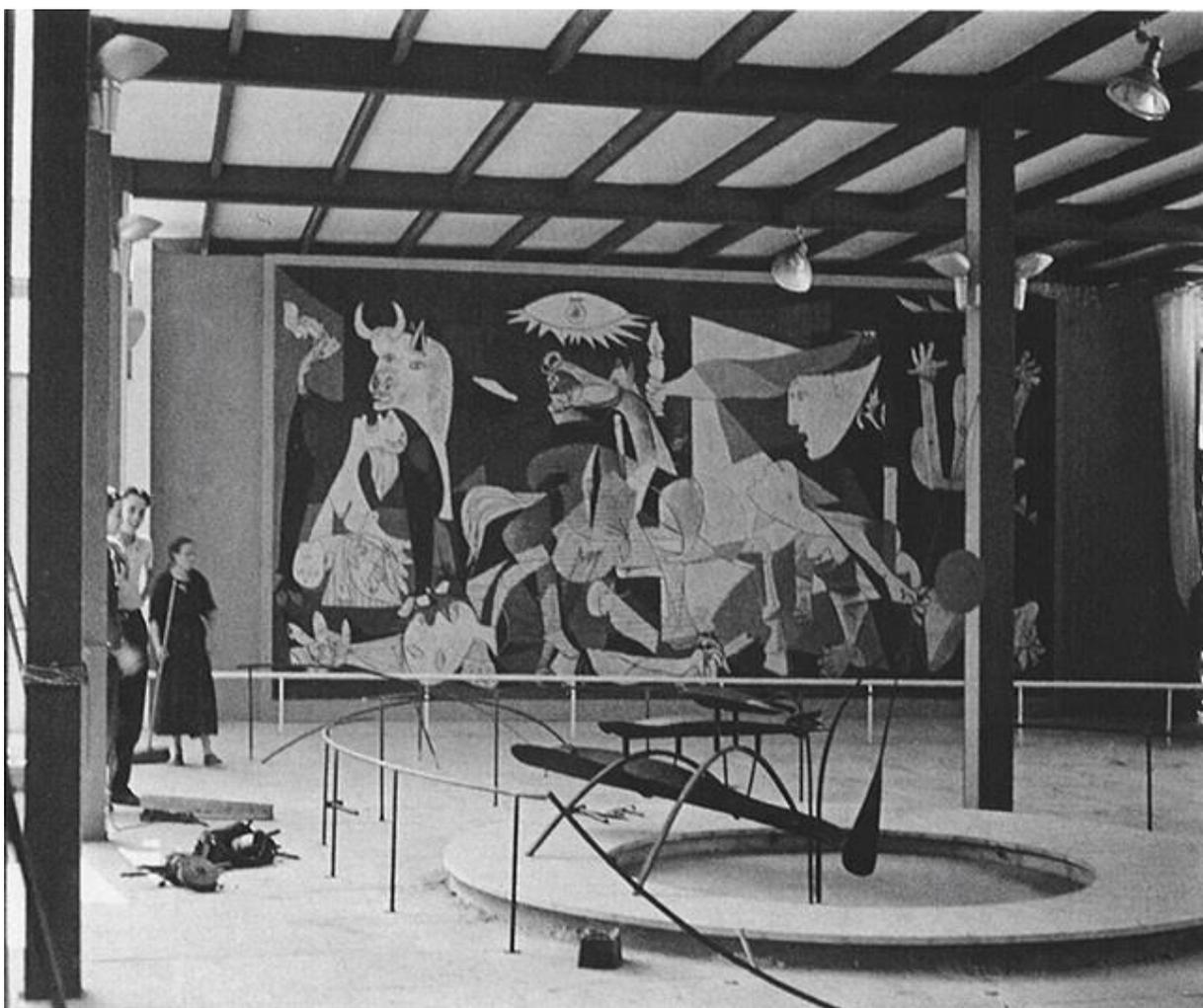
*Dora Maar, Picasso pintando em seu ateliê, 1937.
retirado de GINZBURG, Carlo. 2014, pág 115.*



*Pablo Picasso, Guernica, 1937 (detalhe).
retirado de GINZBURG, Carlo. 2014, pág 114.*

Após intenso trabalho iniciado no dia 1º de maio de 1937, que foi amplamente documentado a partir das fotografias feitas por Dora Maar (fig.4), sua namorada, Pablo Picasso acaba concluindo a obra *Guernica*, materializada em um painel de 3,49 m X 7,75 m, pintada a óleo.

A obra *Guernica* foi exposta pela primeira vez no dia 12 de julho de 1937, evidenciando o acontecimento sangrento que foi a Guerra Civil Espanhola. A apresentação desta obra que seria um referencial artístico no século XX, imediatamente acabou provocando sentimentos diversos e contraditórios, entre críticos.



Patio del Pabellón, 1937 – Fotografia de François Kollar

CAPÍTULO II – *Guernica*, Desenvolvimento, Obra Política e Contemporaneidade.

Os estágios de desenvolvimento de *Guernica* e seus símbolos

“*Guernica* é possivelmente a pintura mais documentada não apenas de Picasso, mas provavelmente da história da arte ocidental” (GINZBURG, 2014, p. 102).

Segundo este mesmo autor, devido à quantidade excepcional de testemunhos datados referentes à sua gênese e evolução, *Guernica* constitui um caso ideal para se formularem as questões, levantadas por Picasso, sobre “por que, como, em que circunstâncias” essa obra de arte foi feita. (2014, p.102).

A par dos inúmeros trabalhos e escritos e de vários documentários feitos com o propósito de compreender o significado de *Guernica*, esta obra possui uma peculiaridade em relação às demais pinturas produzidas por Pablo Picasso, que é a sequência fotográfica do processo de criação do quadro. “As várias fases do mural podem ser reconstruídas por meio de fotografias feitas por Dora Maar, que na época vivia com Picasso.” (GINZBURG, 2014, p.102).

O próprio artista expressou suas considerações a respeito da importância e do significado que teria o registro do processo de construção de sua produção quando disse:

Seria muito interessante preservar fotograficamente não os estágios, mas as metamorfoses de um quadro. Possivelmente se descobriria então o caminho seguido pelo cérebro ao materializar um sonho. Mas há algo de muito estranho – observar que no fundo um quadro não muda, que a primeira “visão” permanece quase intacta, a despeito das aparências (GINZBURG, 2014, p.116).

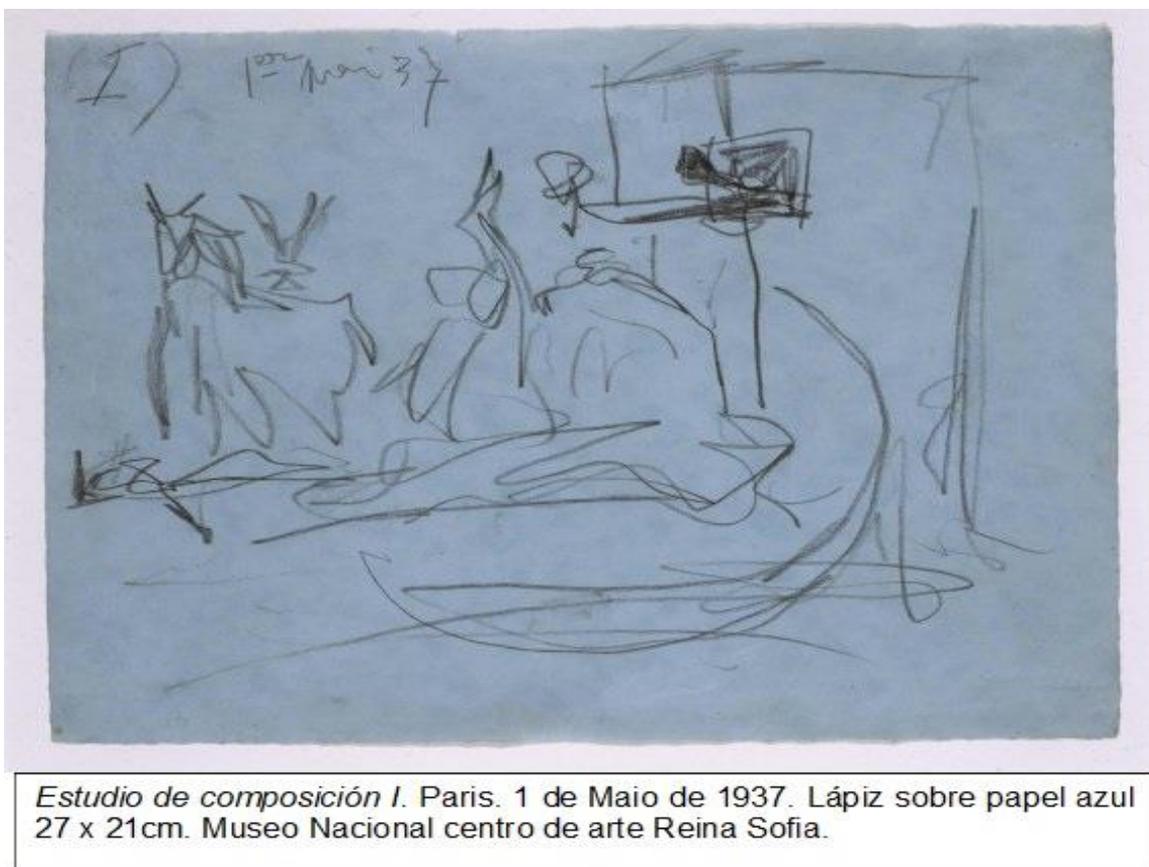
Como já foi dito, Picasso havia sido contratado para produzir uma obra de arte que seria exibida no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Artes e Técnicas em Paris no ano de 1937, e inicialmente tinha pensado em pintar algo que pudesse refletir uma cena de *atelier*, conforme se pode ver em seu primeiro esboço acima (fig.3), entretanto, impactado pela notícia do bombardeio à cidade de *Gernika*, acabou modificando os motivos inicialmente pretendidos, para aplicar outros mais adequados às circunstâncias políticas daquele momento histórico.

A tela foi produzida em algumas semanas, num processo de construção e desconstrução contínuo, onde o artista inseriu e retirou diversos desenhos, alterou a posição e modificou o contexto pictórico até chegar em uma versão que considerou ser a definitiva.

Um detalhe interessante acerca do processo criativo de Picasso foi observado pelo historiador da arte Rudolf Arnheim. Ao escrever sobre o trajeto percorrido pela artista, ele revelou que:

El primer esbozo de Picasso para El Guernica contiene mucho de la forma básica final, y sin duda el pequeño esbozo sobre una hoja de papel azul se aproxima más a la composición del mural que todo lo que el pintor expuso antes de comenzar con la tela definitiva (1976, p.44)²³.

Carlo Ginzburg afirma a existência de uma conexão formal entre os esboços, capaz de revelar “o gesto do pintor que olha para seu modelo” (2014, p.112).



²³ Tradução livre: Pelo que vemos, podemos inferir que havia quatro elementos básicos para o conceito e que eles ocupavam claramente quatro posições básicas: o touro na posição vertical, o portador da luz, a vítima disseminada e a base inerte de corpos destruídos.

Esta constatação também pode ser observada nos comentários tecidos por Otto J. Brendel, quando, ao se referir à mulher que segura o lampião como “uma das ideias germinantes de toda a composição” (fig.6), Brendel a relacionou com alguns exemplos anteriores, do que poderíamos chamar, fazendo eco a uma conhecida observação de Carl Einstein, a ‘mitologia particular’ de Picasso” (GINZBURG, 2014, p.114).

No primeiro esboço existem traços não muito precisos, que talvez indicassem a figura do cavalo, que se tornará mais clara e evidente já no segundo esboço de Picasso para a obra. Sobre este primeiro esboço realizado por Picasso em uma pequena folha azul Arnheim realiza alguns apontamentos importantes:

No nos es posible decir cuánta imagen picassiana había más allá de lo que trazó apresuradamente con el Lápiz en este fragmento de papel... La hoja de papel es de relación 1:2 y la composición en sí es, aproximadamente, del mismo formato. ¿Es accidental esta forma más cuadrada, fue determinada simplemente por la forma del primer trozo de papel de dibujo que vino a mano? O pensó Picasso, al principio, em uma norma más compacta? La luz ya está situada en el centro, pero todavía no remata un triángulo. En cambio, hay una amplia curva circular para la que la composición final no tendría espacio y que, evidentemente, tiene como fin el producir un todo más estrechamente unificado. El número de personajes todavía es reducido y exige poco espacio en el suelo. La distribución de la escena está más próxima a la tradición pictórica clásica que el mural definitivo. Es menos “moderna” (ARNHEIM, 1976, p.44)²⁴

Ainda no dia 1º de Maio Picasso viria realizar outros esboços para o mural, também em um papel azul do mesmo tipo e tamanho, ainda segundo Arnheim:

Picasso esbozó esta segunda escena, a no ser que el dibujo represente dos escenas... En la parte superior, se distingue vagamente el toro vuelto hacia la mujer portadora de la luz. En la

²⁴ Tradução Livre: Não podemos dizer quanta imagem Picassiana estava além do que ele rapidamente desenhou com o lápis neste pedaço de papel... A folha de papel possui uma proporção de 1:2 e a composição em si é aproximadamente do mesmo formato. Essa forma quadrada é acidental? Foi simplesmente determinada pela forma do primeiro pedaço de papel de desenho que veio à mão? Ou Picasso pensou, a princípio, em um padrão mais compacto? A luz já está localizada no centro, mas ainda não termina um triângulo. Em vez disso, há uma ampla curva circular para a qual a composição final não teria espaço e que claramente pretende produzir um todo mais unificado. O número de caracteres ainda é pequeno e requer pouco espaço no chão. A distribuição da cena está mais próxima da tradição pictórica clássica do que do mural final. É menos (moderno).

inferior, está combinado con el caballo. ¿Acaso el pintor, en busca de un análisis sin estorbos, separó las dos relaciones básicas que se combinaban en el primer boceto? Sea como fuere, al separar la superficie da a cada una de las dos escenas un formato de, aproximadamente, 1:2,4, lo que se acerca a la forma final del mural (1976, p.46)²⁵.

No segundo esboço (fig.7), há um elemento novo, que talvez estivesse presente no primeiro, mas que talvez não pudesse ser visto com precisão nos poucos traços de Picasso, o Pégaso, a figura mitológica que aparece aqui pela primeira vez de forma nítida. A respeito da inserção desta figura e de uma análise deste esboço Arnheim nos diz:

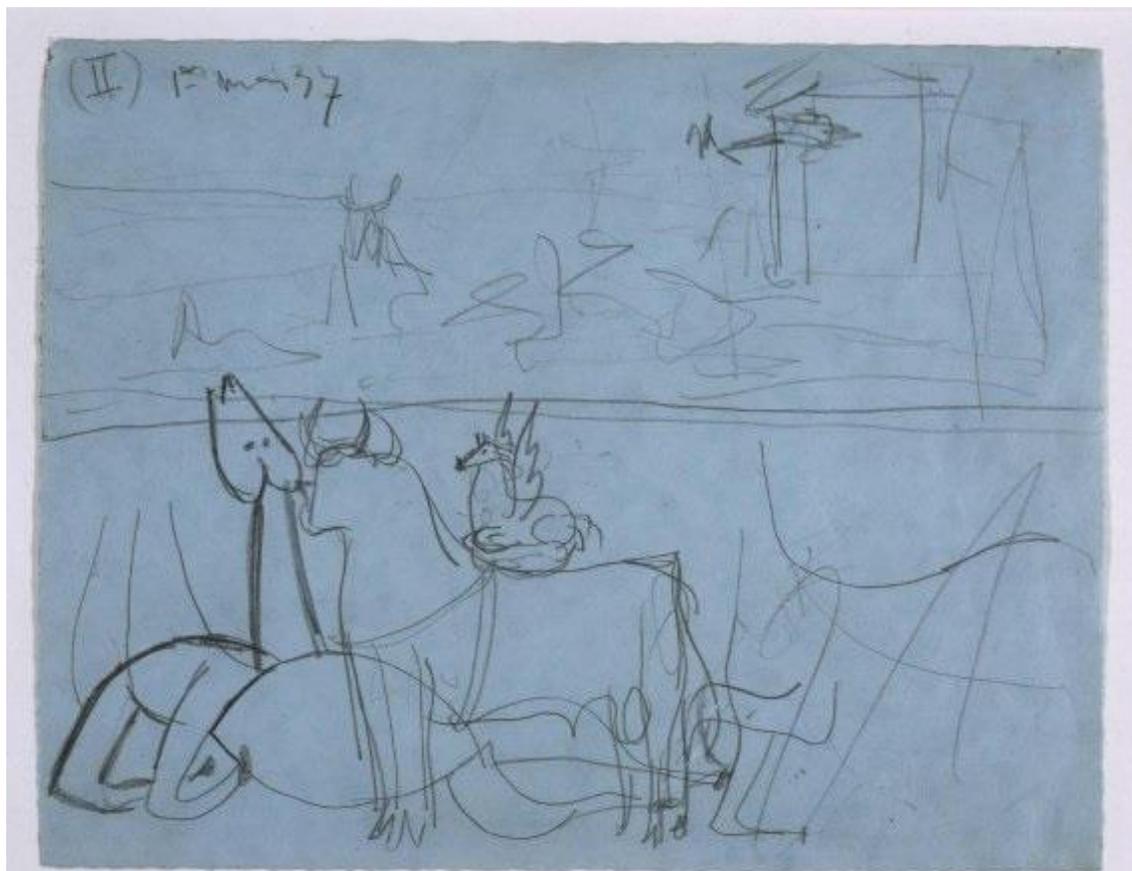
Aunque la pequeña criatura alada está más próxima al toro por contacto y actitud, es afín al caballo por su especie, Aquí, la connotación no es menos antigua, pues es la de Psique, la doncella de alas de mariposa. Es, en realidad, el alma del caballo lo que se sienta en el lomo del toro, una confirmación adicional de la estrecha relación entre toro y caballo. El caballo está condenado al sufrimiento y al colapso, pero es también – en virtud del apoyo del toro – inmortal e intocable. El caballo alado es lo que Freud llamaría “superdeterminado”, deordenadamente dotado de toda clase de asociaciones. A medida que la mentalidad creativa cribe y molde ella abundante materia prima, la criatura se convertirá en un pájaro, con lo que se limitará su gama de significado (1976, p.46).²⁶

O Pégaso é uma figura mítica frequentemente associada como o elemento água, porque na mitologia grega seria filho de Poseidon, deus dos mares, dos

²⁵ Tradução Livre: Picasso esboçou esta segunda cena, a menos que o desenho represente duas cenas ... No topo, o touro voltado para a transportadora se distingue vagamente da Luz. No inferior, é combinado com o cavalo. Talvez o pintor, em busca de uma análise sem obstáculos, tenha separado as duas relações básicas que foram combinadas no primeiro esboço? Seja como for, a separação da superfície fornece a cada uma das duas cenas um formato de aproximadamente 1: 2,4, que fica próximo à forma final do mural.

²⁶ Tradução Livre: Embora a pequena criatura alada esteja mais próxima do touro por contato e atitude, ela está relacionada ao cavalo por sua espécie. Aqui, a conotação não é menos antiga, pois é a de Psique, a donzela com asas de borboleta. Na verdade, é a alma do cavalo que fica na parte de trás do touro, uma confirmação adicional da estreita relação entre o touro e o cavalo. O cavalo está condenado ao sofrimento e ao colapso, mas também é - em virtude do apoio do touro - imortal e intocável. O cavalo alado é o que Freud chamaria de "superdeterminado", dotado desordenadamente de todos os tipos de associações. À medida que a mente criativa penetra e molda a abundante matéria-prima, a criatura se tornará um pássaro, limitando, assim, sua gama de significados.

oceanos, dos lagos, das tempestades e dos cavalos. A presença dessa figura no primeiro esboço se mostra bastante interessante do ponto de vista criativo.



Estudio de composición II. Paris. 1 de Maio de 1937. Lápis sobre papel azul 27 x 21cm. Museo Nacional centro de arte Reina Sofia. Figura 2.

O esboço acima pode ser considerado bastante rudimentar, entretanto, durante o processo criativo, o artista vai experimentando diversos níveis de abstração e no curso dessa experiência, apresenta-se como relevante apreender apenas o que seja indispensável para o estágio em que se encontra.

Comentando a simplicidade dos traços contidos neste estudo, Arnheim explica que “todo lo que necesitaba quedar registrado en este dibujo, el pintor pudo expresarlo

con una simplicidade infantil. Por esto no lo dibujo 'mejor'. La simplicidad no solo es económica; también ayuda a clarificar lo esencial" (1976, p. 48)²⁷.

É possível no segundo esboço, três personagens que de certa forma servirão de fio condutor para a produção final, que são o touro, o cavalo e a mulher portadora de luz (Fig. 9).

Neste primeiro momento, o artista não esboça o touro e o cavalo, de modo a sugerir uma ligação intrínseca entre os dois animais, que se sobrepõem por meio de seus corpos, mantendo-se suas cabeças e pescoços isolados um do outro.

Arnheim chama a atenção para esse fenômeno, afirmando que isso ocorre por que "la mente humana tiende al principio a distinguir claramente entre sí los diversos elementos de una situación, y sólo más tarde trata de conseguir su interacción" (1976, p.46)²⁸.

Esta interação mais tarde irá ocorrer, entretanto, nesta etapa da produção artística ambas as figuras, mantêm-se de certa forma separadas. Uma análise detida permite entrever no esboço, que o touro foi o primeiro a ser desenhado, sendo o cavalo esboçado posteriormente.

Touro e cavalo se encontram dispostos com a mesma orientação e ocupam mais ou menos o mesmo espaço na cena esboçada, como se, pictoricamente falando "ambos animales tuviesen, todavía la misma función" (ARNHEIM, 1976, p.46).

O cavalo neste esboço não jaz morto, ao contrário, seu pescoço ereto, indica certa altivez ou atividade, situação que irá se transformar durante o processo de desenvolvimento da obra em análise.

Na cena esboçada, um personagem apresenta particular interesse: o Pégaso²⁹, que se encontra apostado no dorso do touro, com as asas eretas, e olhar direcionado no

²⁷ Tradução livre: Tudo o que precisava ser registrado neste desenho, o pintor soube expressar com uma simplicidade infantil. É por isso que não desenho 'melhor'. A simplicidade não é apenas barata; também ajuda a esclarecer o essencial.

²⁸ Tradução livre: a mente humana tende a princípio a distinguir claramente os vários elementos de uma situação uns dos outros, e só mais tarde ela tenta alcançar sua interação.

²⁹ ARNHEIM, Rudolf. Fue Pegaso, el caballo alado de los poetas, el que broto de la sangre de la espantosa Medusa Gorgona, y fue Pegaso el que ayudó al heroico Belerofonte a derrotar a otro monstruo, la Quimera, que tenía cabeza de león, cuerpo de macho cabrío y cola de serpiente (1976, p.46). Em tradução livre: Foi Pégaso, o cavalo alado dos poetas, que brotou do sangue da medonha Medusa Górgona, e foi Pégaso quem ajudou o heróico Belerofonte a derrotar outro monstro, a Quimera, que tinha cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente.

mesmo sentido do touro e do cavalo, como se estivesse montado em um animal encilhado, preparado para a cavalgada.

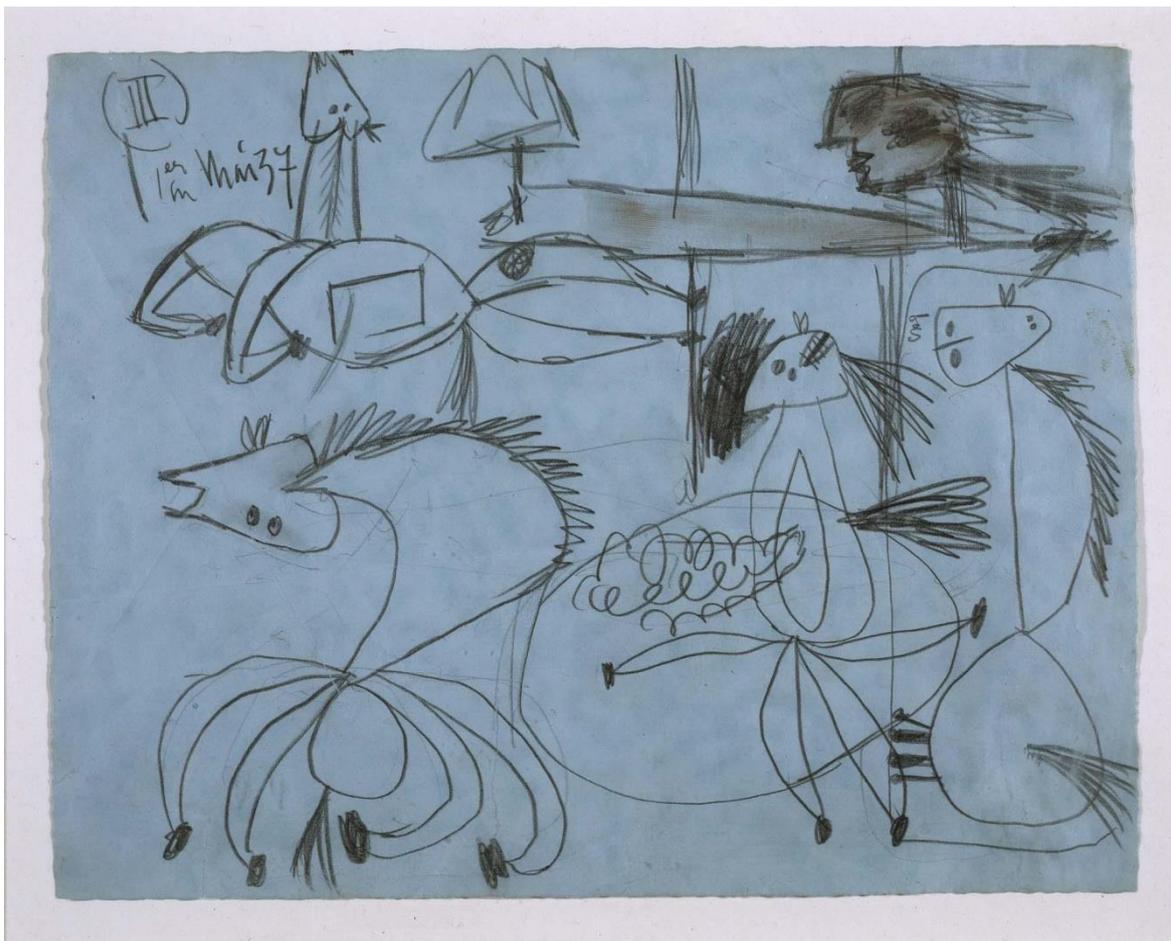
De acordo com Arnheim, a colocação do animal mitológico não teria se dado ao acaso, e sim, como elo de ligação entre os personagens touro e cavalo, ligando ao primeiro em razão do contato e atitude; e ao segundo, por afinidade em decorrência da espécie (1976, p.46).

Esta figura mitológica não irá reaparecer no terceiro esboço elaborado por Picasso, como pode ser visto (figura 8). Neste esboço, que também não se faz presente a figura do touro, o cavalo, enquanto personagem toma a centralidade no processo criativo do artista.

Para João Cerqueira, “o cavalo é a maior e mais complexa personagem, Picasso elege-o como figura central, transpondo-o da tourada, onde sofre a brutalidade do touro, para uma arena na qual é imolado” (2005, p.46).

O cavalo surge neste esboço em várias situações, que vão desde a postura “fálica” do ponto de vista da psicanálise, tendo sua cabeça assemelhada à glândula, sustentada por dois escrotos agigantados, que seriam as coxas do animal, em referência direta ao órgão sexual masculino; passando pela situação de contorção do pescoço indicando sofrimento e de estripação até culminar na experimentação de duas posturas antagônicas entre si, ou seja, de atividade e de passividade.

É possível inferir que neste estágio da criação, Picasso não tinha em mente o real sentido do papel a ser desempenhado por este personagem no contexto da obra, devido às variadas situações em que foi esboçado neste terceiro estudo.



Estudio de composición III. Paris. 1 de maio de 1937. Lápiz sobre papel azul 27 x 21cm. Museo Nacional centro de arte Reina Sofía. Figura 3.

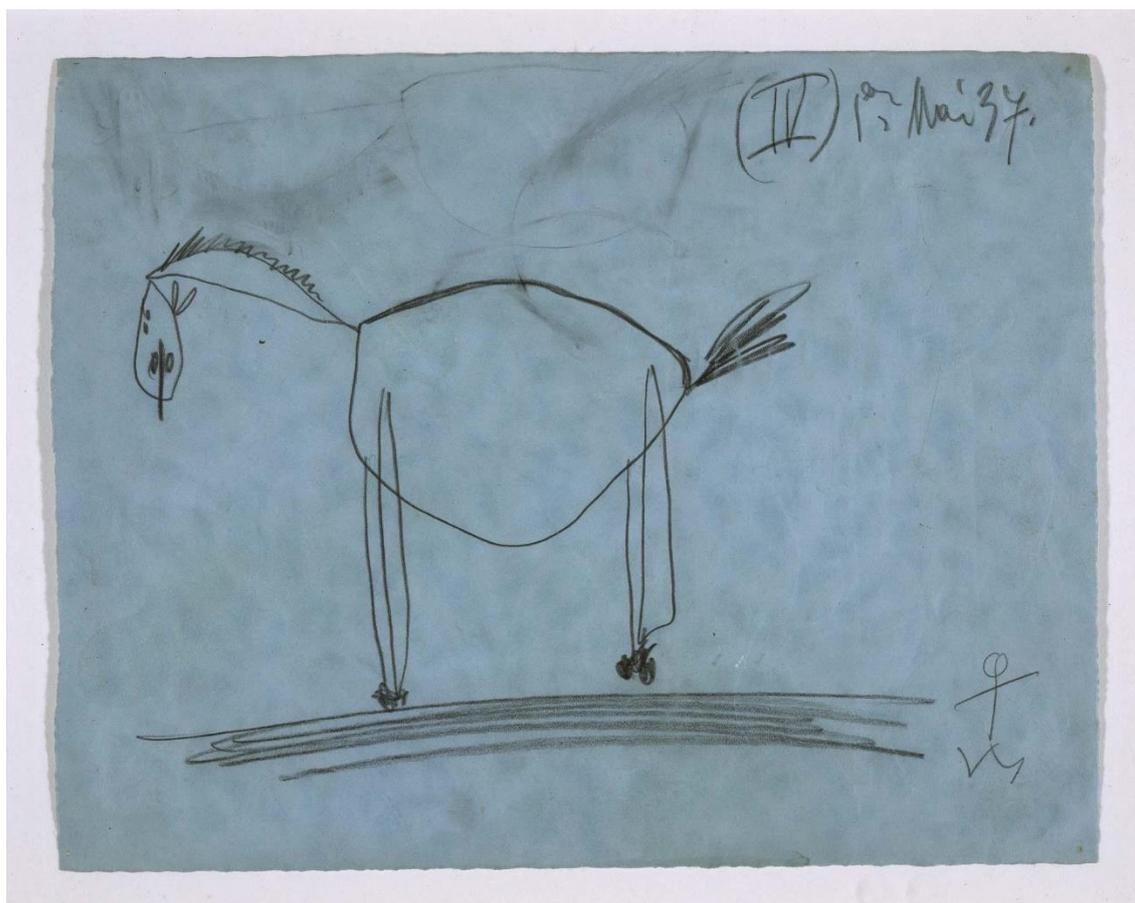
Picasso no próximo estudo, restabelece certa “ordem” e a exemplo do que ocorre nos processos de criação musical, onde o músico vai experimentando diversas escalas sobre uma determinada sequência de acordes, a fim de perceber qual seria a mais apropriada àquela progressão harmônica.

No esboço anterior (Fig.8), Picasso desconstruiu de diversas maneiras a figura elementar do animal e depois de desconfigurá-lo completamente, “el artista hubiese tenido que ayudarse a recordar lo que es un caballo en sí” (ARNHEIM, 1976, p.59)³⁰.

Neste estudo (Fig.9), o cavalo continua sendo um cavalo, entretanto, o artista aplica conceitos de reestruturação, mantendo as diretrizes e proporções básicas registradas, alterando, entretanto, os critérios de unidade, pois, embora os traços se mantenham unidos e relacionados entre si, para manutenção da integridade visual, os

³⁰ Tradução livre: o artista teria que se ajudar a lembrar o que um cavalo é em si.

elementos orgânicos (cabeça, patas, ventre etc.) são apresentados sob uma perspectiva, sem perder de vista a ordem estrutural.



Estudio de composición III. Paris. 1 de maio de 1937. Lápiz sobre papel azul 27 x 21cm. Museo Nacional centro de arte Reina Sofia. Figura 4.

Este personagem ressurgue no esboço subsequente (fig. 10), onde se pode observar um animal relinchando num contexto agonizante, mas, o artista não se contentou em limitar em atribuir à figura do cavalo, apenas um papel de agonia e sofrimento, se assim fosse, talvez este esboço bastasse ao propósito.

Embora o personagem viesse a sofrer sucessivas transformações e deformações, o esboço permite vislumbrar uma dinâmica presente no desenho final, mostrando um animal insurgente devido a uma agressão, sofrendo em um estado de horror do qual tenta se livrar inutilmente, pressentindo, o inevitável sacrifício que se aproxima.



Caballo Lápis sobre papel azul. 27 X 21 cm. Fechado <1º de mayo, 37> Figura 5.

A primeira manifestação de conjunto no processo de concepção do quadro *Guernica*, surge no estudo de composição a lápis sobre gesso e madeira, datado de 1º de maio de 1937 (Fig.11).

Diferentemente do que havia sido esboçado até aqui, em que os personagens haviam sido apresentados isoladamente, neste estudo o artista exhibe em uma situação contextualizada, entremeando-os, além de acrescentar dois novos personagens: a mulher portadora da luz e o guerreiro caído.

O artista reintroduz a figura alegórica – o pequeno cavalo alado, que durante o martírio do cavalo está sendo expelido de seu ventre, “definido en la psique que emerge de la herida, como hizo Pégaso a partir del cadáver de la Gorgona” (ARNHEIM, 1976, p.54)³¹.

³¹ Tradução livre: definido na psique emergindo da ferida, como Pégaso fez do cadáver da Górgona.



Estudio de composición Lápis sobre yeso y madera. 65 X 54 cm. Fechado "1º de mayo de 1937". Figura 6.

Neste contexto, o cavalo se encontra numa situação de defrontamento com a mulher portadora da luz e este diálogo estabelece um estreitamento de vínculo entre a luz e o martírio do cavalo.

Rudolf Arnheim observa que:

La agonía individual del caballo se despliega entre dos polos de indiferencia, lo que difícilmente puede ser una presentación apropiada del asunto. La cabeza del hombre muerto, que finalmente será dirigida hacia el toro, se enfrenta aquí a una zona amplia, ocupada de modo insignificante por la cola de un toro y una ventana vacía. Y en la figura de la mujer que sostiene la luz, un brazo brota de la nariz y queda adherido al borde del tejado, mientras que el otro brota de una esquina. Falta todavía mucha organización (1976, p.54-55)³².

³² Tradução livre: A agonia individual do cavalo se desdobra entre dois pólos de indiferença, o que difícilmente pode ser uma apresentação adequada do assunto. A cabeça do morto, que finalmente será direcionada para o touro, está aqui voltada para uma área ampla, insignificamente ocupada pela

Torna-se importante ressaltar que esta não era a primeira aparição do cavalo alado, este estivera presente vinte anos antes, na cortina do balé *Parade* que Picasso pintou em 1917, para o qual Jean Cocteau escreveu o roteiro e Erik Satie compôs a música, e que fora encenado pelo Ballets Russes de Serge Diaghilev em Paris no final deste ano (Fig.12 e 13).

Picasso realiza diversos experimentos com a composição das figuras, , onde se pode notar os adornos de flores na cabeça do touro, o elmo no guerreiro caído, bem como o fato de sua arma ser uma lança, e a figura do Pegaso saindo da ferida do cavalo que separado do touro, mantendo relação com o cavalo (Fig.11).

Neste sentido Carlo Ginzburg diz que:

Esse cavalo alado não sobreviveu à *destructio destructionum* de Picasso — não está na pintura concluída —, mas sua presença efêmera cria uma reação em cadeia. Em 1o e 2 de maio, Picasso fez dois outros esboços do conjunto, ambos esmeradamente executados em madeira. O primeiro desenho tinha vários elementos clássicos, inclusive um pequeno cavalo alado que saía da barriga de um cavalo ferido. O segundo desenho omitia o cavalo alado e o elmo; a lança se transforma numa vara de picador e a cena se torna inequivocamente uma corrida de touros. Picasso estava claramente avaliando versões alternativas distintas pela presença ou ausência de elementos clássicos (2014, p.118).

Faz-se necessário aqui uma breve digressão, para compreender os motivos que levaram Picasso a incluir uma alusão ao Pégaso, em Guernica, que se tornara sem dúvida a obra que culminaria na síntese de longos anos de acúmulo de estudos e técnicas.

Carlo Ginzburg, citando A. Blunt, estudioso da obra picassiana, observara que o cavalo alado era uma autocitação que o pintor realizara. Havia aparecido anteriormente em *Sonho e mentira de Franco*, uma série de gravuras contra Franco que Picasso fez em 1937.

Narra o autor que “talvez seja mais importante o fato de o cavalo alado ter aparecido vinte anos atrás, na grande cortina da abertura do balé *Parade* que Picasso pintou quando estava em Roma, em 1917” (2014, p.119).

cauda de um touro e uma janela vazia. E na figura da mulher segurando a luz, um braço sai do nariz e fica preso na beirada do telhado, enquanto o outro sai de um canto. Ainda falta muita organização.

A figura do Pégaso se faz presente ainda no esboço, que possui um estilo classicizante datado também de 1º de Maio, com o que talvez tenha sido o último esboço realizado por Picasso nesta data.



Sueño y mentira de Franco I. Paris. 8 e 9 de Janeiro de 1937. Água-forte e aquatinta, 31,4 x 42 cm. Museo Nacional centro de arte Reina Sofia. Figura 7



Sueño y mentira de Franco II. Paris. 8 e 9 de Janeiro de 1937. Água-forte e aquatinta, 31,4 x 42 cm. Museo Nacional centro de arte Reina Sofia. Figura 8.

Os estágios de *Guernica* demonstram com muita clareza a intencionalidade que Picasso possuía ao realizá-la, suas etapas, bem como seus esboços, alteram ou removem elementos da obra.

No dia 2 de maio de 1937, Pablo Picasso produz três estudos centrados na figura do cavalo, sendo dois a lápis sobre papel azul e um óleo sobre tela. Além destes três trabalhos, o artista produzia outro estudo de composição feito a lápis e guache sobre gesso e madeira.

Aqui, mais uma vez, o pintor recorre à variação sobre o mesmo tema, no caso, o cavalo é recriado diversas vezes, num processo de redimensionamento e alteração das partes, na busca da melhor maneira de projetá-lo no contexto final da obra.



Estudio de composición Lápis y aguazo sobre yeso y madera. 73 x 60 cm.
Fecha "2 de mayo, 37". Museo Nacional centro de arte Reina Sofia. Figura 9.

Neste estudo Picasso consegue resolver o problema visual relacionado à mulher portadora da luz, o rígido braço da mulher que ostenta a vela, se desprende da arquitetura, sua cabeça se transforma em um volume pleno e compacto e o outro braço acaba sendo suprimido (fig. 14).

O cavalo aparece dobrado ao lado do touro. Arnheim afirma que esta “simplificación visual afecta considerablemente a su papel, que ahora se convierte en el de la víctima que se derrumba, inclinándose ante el destino” (1976, p.60)³³.

Em meio à massa de corpos vencidos, o cavalo acaba suscitando um sentimento derrotista no pensamento. A cena, no entanto, apresenta um elevado grau de confusão, sobretudo no ângulo direito inferior, onde surge uma figura feminina morta, entremeada com o soldado abatido segurando um instrumento indeterminado em sua mão direita.

Embora o cenário fosse bastante confuso, Rudolf Arnheim destaca que “existe un comienzo, pues el guerrero ha sido ahora decapitado limpia y simetricamente, cambio que anuncia para aclarar a promiscuidad visual” (1976, p.61)³⁴.

O terceiro estudo de composição (fig.15) surge no dia 8 de maio de 1937, com uma nova configuração onde o touro se apresenta orientado para a esquerda, em uma proporção suficientemente grande para preencher a parte posterior da cena, servindo de fundo.

Neste estudo, desaparece a figura da mulher da portadora de luz, surgindo num plano abaixo e à direita, uma mulher trazendo uma criança prostrada no colo, com seus olhos voltados para o firmamento.

O soldado aparece com um novo direcionamento, com sua cabeça entremeada às patas do cavalo, que se contorce num aparente esforço para se reerguer, enquanto os espaços vazios entre as patas do touro, prenunciam a alteração na luminosidade em processo de transformação pelo artista.

No dia 09 de maio de 1937, Pablo Picasso elabora o estudo de composição que seria o último esboço antes de da tela definitiva. Aqui os personagens aparecem

³³ Tradução livre: A simplificação visual afeta muito seu papel, que agora se torna o da vítima que desmaia, curvando-se ao destino.

³⁴ Tradução livre: Há um começo, porque o guerreiro já foi decapitado de forma limpa e simétrica, uma mudança que ele anuncia para esclarecer a promiscuidade visual.

num conjunto entremeado, disposto num ambiente mais escuro, dentro de uma perspectiva monocromática geradora de uma forte sensação claustrofóbica.



Estudio de composición Lápis sobre papel branco. 45 X 24 cm.
Fechada <8 de mayo, 37>. Figura 10

O touro, mantém-se na proeminência, fixo na posição centralizada que já ocupava nos esboços anteriores, contudo, traz agora a expressão carregada de certa ambiguidade, traço distintivo que o animal carregará até a conclusão da obra pelo pintor. O fundo está entrecruzado por diversos rebordes brancos e pretos formados por figuras angulares de paredes e coberturas e também por diversas sombras triangulares.

Arnheim, alerta que:

Estas sombras están vigorosamente recortadas, como si la escena se desarrollara en un planeta sin atmosfera, y tienden a destacarse de los objetos y a poblar en un plano de la pintura con unos indicadores independientes y agresivos. Sobreviven en el mural final como una de las cualidades perceptibles de textura más características, rota sin embargo por efectos de transparencia que sustituyen la cruda alternativa de negro y blanco con unos matices más atemperados de gris (1976, p.69)³⁵.

³⁵ Tradução livre: Essas sombras são recortadas vigorosamente, como se a cena se passasse em um planeta sem atmosfera, e tendem a se destacar dos objetos e a povoar um plano da pintura com indicadores independentes e agressivos. Sobrevivem no mural final como uma das qualidades texturais perceptíveis mais características, porém rompidas por efeitos de transparência que substituem a alternativa nítida de preto e branco por tons mais moderados de cinza.

Após a realização dos esboços, Pablo Picasso dá início à pintura. Rudolf Arnheim dividiu a execução da pintura em sete etapas sucessivas, que por questões didáticas, serão mantidas neste trabalho.

Primeira etapa

Na fotografia realizada por Dora Maar que é datada de 11 de maio de 1937, o mural em sua primeira versão possuía diversos elementos, que no transcorrer da execução foram sendo modificados e removidos. Da primeira para a segunda etapa, como será visto mais adiante, o artista acabou fazendo algumas transformações significativas.

Conforme observou Carlo Ginzburg:

a diferença mais saliente era o guerreiro caído, que estava representado no ato de erguer o punho fechado na saudação comunista (um tema que emergira no último esboço de conjunto, datado de 9 de maio). No segundo estágio, que data de cerca de 13 de maio, as conotações políticas do gesto estavam desaparecendo: o punho está erguido contra um grande sol e segura um ramo de flores (2014, p.143).

No estágio inicial, já se faz presente a figura do touro, que sempre ocupou um papel importante na obra de Pablo Picasso. Nesta primeira etapa, o touro foi esboçado numa posição frontal e gradativamente foi sendo modificado.

Como observou Arnheim,

Su cuerpo todavía llega hasta la zona central del mural, con su parte posterior iluminada por la lámpara de la mujer portadora de luz. Madre e hijo están perfilados con su forma final, pero puesto que el cuerpo del toro todavía no les sirve de telón de fondo, sólo se encuentran adyacentes a él, expuestos y desamparados más bien que unidos a él en un grupo apiñado. La posición final del toro tendrá la ulterior ventaja de orientarlo hacia el grupo central, sólo con la cabeza desviada, y por consiguiente caballo y guerrero estarán dirigidos hacia él (1976, p.133)³⁶.

³⁶ Tradução livre: Seu corpo ainda atinge a área central do mural, com as costas iluminadas pela lâmpada da mulher portadora de luz. Mãe e filho são delineados em sua forma final, mas como o corpo do touro ainda não serve de pano de fundo para eles, eles estão apenas adjacentes a ele, expostos e desamparados, em vez de unidos a ele em um grupo amontoado. A posição final do touro terá ainda a vantagem de orientá-lo para o grupo central, apenas com a cabeça desviada, e portanto cavalo e guerreiro serão direcionados para ele.

Carsten-Peter Warncke observa que neste momento, em que foram traçados os primeiros contornos, já estão presentes as figuras centrais da obra, conquanto estejam em posições diferentes da versão finalizada. Como observa o autor:

É assim que o touro se desdobra inteiramente em cima e à direita da mãe com a criança morta. Ao lado do touro, o braço dum guerreiro estendido como se estivesse crucificado ergue-se a toda altura do quadro. É aí que está, visivelmente, o motivo central para o qual se volta, de resto, o cavalo ao lado dele. À direita, Picasso tem já disposta a figura que entra pela janela, assim como a mulher que acorre e a personagem que arde (1999, p.390).

Picasso que possuía profundos conhecimentos da história da arte, inseriu na tela um binômio bastante conhecido desde os tempos mais remotos: relação entre o touro e o cavalo. Essa ligação pode ser percebida a partir de estudos feitos acerca dos últimos estágios do período paleolítico, como observaram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ao afirmarem que o estudo realizado por André Leroi-Gourham:

revela que uma ordem de precedência invariável rege a disposição das figuras animais, tanto em Lascaux e Altamira, quanto nas grutas pintadas da Rússia ou do Cáucaso; e que o lugar central nessa disposição, *sempre* é ocupado pelo binário touro-cavalo ou cavalo-bisão (2003, p.892).

A figura do cavalo possui vários significados para as diversas culturas, conforme ensina Manfred Lurker, que reconhece a antiguidade do símbolo:

Provavelmente possua significado simbólico já em – Pinturas Rupestres sobre Rochas. Os povos antigos viam o cavalo em associação com a luz e a água [...] Sobre sua associação do cavalo com a água seja indicado o deus grego do mar, Posêidon, originalmente imaginado na forma de um cavalo [...] Entre os povos indo-europeus o cavalo era um Psicopompo³⁷ (*Phaidros* 25, 34) símbolo da alma em ascensão; em antigos túmulos o falecido cavalga em direção ao além, nos primórdios do cristianismo representações de cavalos em sepulcros indicam uma vida breve em direção ao objetivo eterno [...] Na pintura mais recente possui um simbolismo variável, muitas vezes próximo do demoníaco e da morte (1997, p.123).

“O touro evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. Evoca o *macho impetuoso*, assim como o terrível Minotauro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.890).

³⁷ Psicopompo: palavra que tem origem no grego *Psychopompós* junção de *psyche* (alma) e *pompós* (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Nota do autor.

Trata-se de uma figura mítica, presente nas mais diversas culturas, dotada de enorme carga simbólica, cuja variedade percorre um enorme caminho que vai desde a representação de uma força criadora, que traz ínsita a fecundidade, e, portanto, simboliza a vida, até o espectro sombrio de violência e morte.

É uma figura forte e bastante ambígua, assim como a própria personalidade do pintor Pablo Picasso, controversa e contraditória em muitos aspectos.

Nesta etapa da pintura, constata-se a profusão de traços, num contexto bastante confuso e “el tema central de la carnicería tiene lugar sin referencia al toro, y el toro, a su vez, desdeña el acontecimiento. Su alejamiento todavía no está contrarrestado por la necesaria conexión de temas” (ARNHEIM, 1976, p.133)³⁸.

Também é possível perceber a existência de uma ligação estreita entre o guerreiro e o cavalo ferido, numa espécie de diálogo, centralizados na composição, estruturados paralelamente à figura do braço ereto do homem.

Arnheim, não perde de vista que:

El motivo de este brazo es nuevo como asunto, pero la idea de una forma tendente a lo alto en el centro de la composición acompañó a Picasso desde el primer momento. En el primer y rápido esbozo (n1), las patas traseras del caballo muerto desempeñaban el papel asumido aquí por el brazo del hombre muerto. El mismo día (n2) aparece el tema insistente del caballo con el cuello dirigido hacia arriba, que en el dibujo 6 es situado en el centro de la pintura (1976, p.134)³⁹

Para além das relações entre touro – cavalo, cavalo – guerreiro já mencionadas,

À direita, Picasso tem já disposta a figura que entra pela janela, assim como a mulher que acorre e a personagem que arde, mas ele apreendeu-lhes os pormenores de maneira diferente: é assim que a figura que acorre traz um morto. As fontes mais conhecidas da tradição pictórica ocidental encontraram o seu lugar nessa composição. No plano do modelo formal e semântico, o tema das “consequências da guerra” mergulha na grande pintura de Peter Paul Rubens que se acha em Florença. Com efeito, foi lá que Picasso encontrou a figura estendida com o braço erguido, a mãe com a criança, a organização da composição segundo o modelo do friso

³⁸ Tradução livre: No estado atual da pintura, o tema central da carnificina se passa sem referência ao touro, e o touro, por sua vez, despreza o acontecimento. Seu afastamento ainda não foi combatido pela necessária conexão de temas.

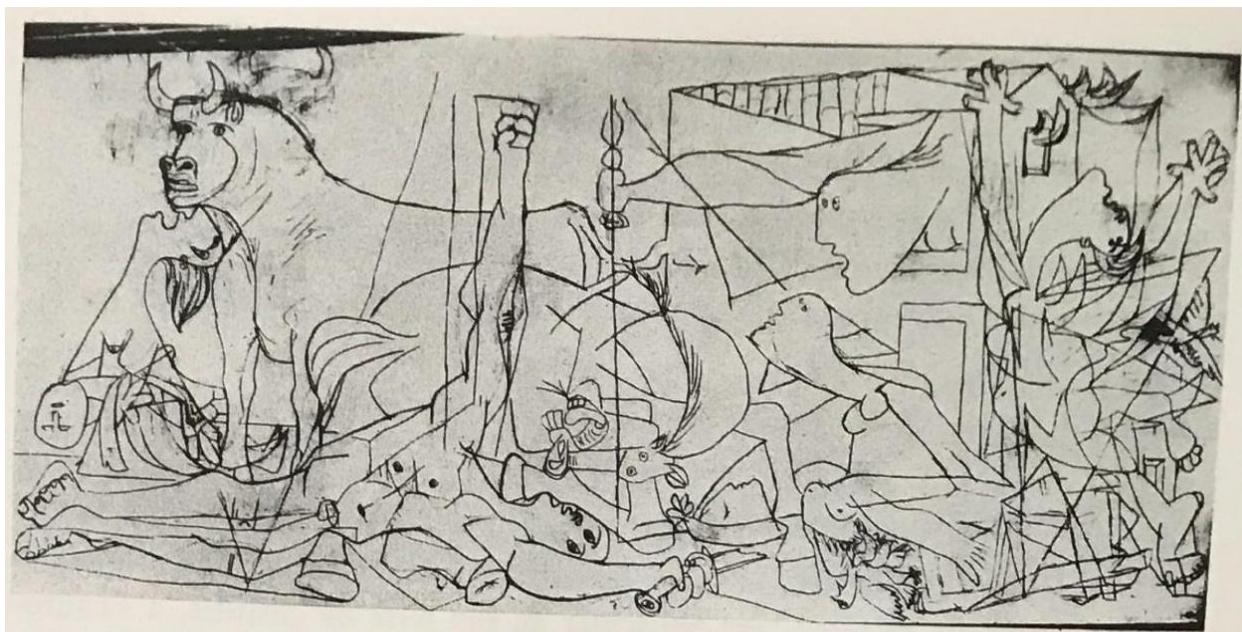
³⁹ Tradução livre: O motivo deste braço é novo como tema, mas a ideia de uma forma tendendo para cima no centro da composição, acompanhou Picasso desde o primeiro momento. No primeiro esboço rápido (n1), as patas traseiras do cavalo morto desempenharam o papel aqui assumido pelo braço do morto. No mesmo dia (n2) surge o tema insistente do cavalo com o pescoço voltado para cima, que no desenho 6 está localizado no centro da pintura. (Figuras 5 e 6).

contínuo e, de modo mais geral, o arranjo de braços estendidos e a dinâmica da imbricação de formas (WARNECKE, 1999, p.392).

A janela, do ponto de vista simbólico, pode representar um elo de ligação, um meio de comunicação entre o mundo terreno e o transcendental.

Manfred Lurker aponta que:

Segundo o mito ugarítico, o deus Baal se faz ouvir através da janela do palácio celeste [...] Na arte gótica simboliza-se a relação entre Cristo e a Ecclesia pela luz solar que penetra no interior escuro da igreja. A janela com grade (*fenestra cancellata*) em Ct 2,9 sofre uma interpretação cristológica na tradição exegética: a natureza divina de Cristo (luz) esconde-se na encarnação (grade). Uma janela aberta pode indicar a relação om Deus pela oração [...] Finalmente, a janela é uma abertura para a morte (Jr 9,8-9) 'escaninho da alma' (antiga crença popular), indicação do fim da vida (2007, p.362).



Guernica (1.º estado) Retirado de WARNEKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 397

Segunda etapa

Durante a segunda etapa Picasso começa se afastar da inserção de um símbolo associado à ideologia comunista e passa a transformar o punho cerrado do homem. O pintor acaba elevando sua altura e no topo acrescenta um maço de flores, envolto em um círculo de fogo.

El resplandor de esta nueva aparición celestial eclipsa a la lamparilla y por lo tanto debilita fatalmente la contribución de la mujer portadora de luz. Es

también demasiado potente para quedar contenido en el espacio disponible sobre el lomo del toro, y además hace que un símbolo positivo monopolice la dirección desde la cual debe de haber asestado su golpe el enemigo, con lo que protege al caballo de un ataque que sin embargo tuvo lugar (ARNHEIM, 1976, p.136)⁴⁰.

Interessante nesta etapa foi o surgimento do maço de flores em substituição ao punho cerrado, cuja representação contemporânea à produção de *Guernica* estava diretamente associada ao movimento comunista internacional, e, portanto, traria à obra um aspecto ideologizado, que Picasso acabou evitando.

A flor é um símbolo bastante forte, presente em diversas culturas. Manfred Lurker explica que:

Além da cor e do perfume, distingue-se por sua forma (analogias com cálice, chama, sino, coração; símbolo da primavera, do crescimento e da beleza. O broto que se abre na direção da luz é associado ao sol e ao universo [...]) Ramos de flores já eram um símbolo de vida no Egito antigo e, por isso, desempenhavam papel importante no culto aos mortos. É possível que uma esperança de ressurreição possa ser atribuída às flores das pinturas das catacumbas e às corbelhas ou coroas de flores existentes em antigos epitáfios cristãos (2007, p.272).



Guernica (2.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 397

⁴⁰ Tradução livre; O brilho dessa nova aparição celestial ofusca a lâmpada e, assim, enfraquece fatalmente a contribuição da mulher portadora de luz. Também é muito poderoso para ser contido no espaço disponível nas costas do touro, e também faz com que um símbolo positivo monopolize a direção de onde o inimigo deve ter atacado, protegendo assim o cavalo de um ataque que sem No entanto, aconteceu.

Terceira etapa

Neste terceiro estágio, pode-se perceber a ocorrência de significativas alterações ocorridas no grupo principal, como, por exemplo, a remoção da cabeça do guerreiro para uma localização mais próxima do touro de mãe com a criança nos braços, estabelecendo uma triangulação na parte centro – esquerda do painel.

Uma observação interessante foi feita por Rudolf Arnheim, que questionou por que o rosto estava voltado para o chão, e apresentou uma hipótese no sentido de que

Tal vez parecería embarazoso hacer que el toro se alzara sobre un perfil humano, y también cabe que empezará a despuntar en el pintor la noción de una comunicación necesaria con el toro y prevalecería todavía la separación entre los grupos, conceptualmente más simple (1976, p.138).

A supressão do braço de punho cerrado, como já mencionado, na visão de Carsten-Peter Warncke ocorre devido ao seu conteúdo. “Com efeito, o gesto ser símbolo internacional da luta política de esquerda, uma saudação comunista e, de modo mais particular, da Frente Popular espanhola. Um motivo determinado de maneira tão unilateral, teria infalivelmente feito deste quadro uma obra empenhada”. (1999, p. 394).

Nesta terceira etapa, pode-se constatar a supressão do braço ereto sustentando um maço de flores, pode ter sido retirado por questões de estrutura ou de simbolismo. Interessante pensar que por se tratar de um símbolo atrelado à vida, embora ligado ao culto aos mortos (Egípcios), também representava a possibilidade de Ressurreição (Cristãos), e talvez não fizesse sentido no contexto de *Guernica*, de desolação e morte.

O cavalo neste estágio começa a se levantar e voltar-se para a esquerda, ao mesmo tempo em que uma franja escura acima do lombo do touro, confere uma sensação de condenação àquela zona.

Rudolf Arnheim ainda em relação a este terceiro estágio, destaca a transformação da figura da mulher de braços erguidos, que tem intensificado o sentimento de desespero:

La mujer que cae, algo apartada, ha aprovechado este desahucio, pues el sesgo y acortamiento de su cuerpo, que en la composición final quedan

acentuados por la oscuridad, concentran la expresión de la figura alrededor de la cabeza ululante y los brazos en alto (1976, p.138)⁴¹.



Guernica (3.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 397

Quarta etapa

Neste estágio, o espaço que se encontrava vazio na parte esquerda do painel acabou sendo preenchido por uma lua crescente, que certa de forma parece ter influenciado diretamente a modificação da posição até então ocupada pelo touro.

Arnheim observa que

Con un movimiento estratégico, al pintor refina la actitud del animal; el toro se enfrenta ahora a la escena, y sin embargo tiene la cabeza vuelta hacia otro lado; el espacio vacío, a la izquierda, queda llenado por su cola elocuentes; madre e hijo quedan envueltos y respaldados por el torso protector del animal, y los cuartos traseros de este han sido retirados del centro. Verdaderamente, hay aquí una invención ingeniosa (1976, p.140)⁴².

⁴¹ Tradução livre: A mulher que cai, um tanto retraída, aproveitou esse despejo, pois o viés e o encurtamento de seu corpo, que na composição final são acentuados pela escuridão, concentram a expressão da figura em torno da cabeça uivante e dos braços erguidos

⁴² Tradução livre: Com um movimento estratégico, o pintor refina a atitude do animal; o touro agora enfrenta a cena, mas com a cabeça virada para o outro lado; o espaço vazio à esquerda é preenchido por sua cauda eloqüente; mãe e filho são envolvidos e sustentados pelo torso protetor do animal, e os quartos traseiros deste foram removidos do centro. Na verdade, há uma invenção engenhosa aqui

Neste estágio, constata-se a transformação da figura alocada imediatamente acima do cavalo que já se encontra em uma posição mais ereta. Essa figura que na segunda etapa assemelhava ao sol, na subsequente sofreu um achatamento e se converteu em uma figura mais próxima do que seria um olho e agora, como observa Carsten-Peter Warncke pode ser interpretado de vários modos: “uma espécie de grande olho divino rodeado de uma coroa de pontas irregulares, com uma lâmpada no lugar da pupila, imagem que evoca, ao mesmo tempo, um sol resplandecente e uma luz eléctrica” (1999, p.).

Interessante observar que em espanhol, uma das palavras utilizadas para designar lâmpada de luz elétrica é *bombilla* que possui o mesmo prefixo de *bombas*, que foram lançadas do alto, exaustivamente, no ataque à *Gernika*.



Guernica (4.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 397

Quinta etapa

Na quinta etapa, Picasso acaba de certa forma eliminando a segunda figura morta caída ao solo, provavelmente pela redundância. Manteve, no entanto, o rosto voltado para cima e o pescoço apresentando um corte similar a um trabalho escultural.

La desaparición de la segunda cabeza ha dejado algún espacio que está siendo llenado por un giro de la mano con la espada. Esta recesión diagonal en la tercera dimensión alivia la plana disposición de verticales y horizontales

prevalecientes a lo largo del borde inferior. La forma de la mujer que cae es más aerodinámica. La nueva geometría de las llamas adapta su anterior confusión realista al estilo más formal de la pintura, y la compacta rigidez de la falda pone el peso muerto del cuerpo que cae en oposición a la animada expresión de la cabeza y los brazos (1976, p.142)⁴³.

A transformação ocorrida nesta etapa foi captura por Carsten-Peter Warncke da seguinte maneira:

Mediante a deslocação dos contornos, a quinta versão desvia o touro para a parte esquerda do quadro. A sua acção e a sua postura, fazem dele o protector da mãe e da criança. Os valores de negro e de cinzento contentam-se com preencher a tela de maneira mais consequente. A figura da mulher que acorre com o morto, embaraçosa no plano da composição tal como no do conteúdo, é abandonada. Mas a disposição geral não parece ainda completamente justa. O centro e os bordos foram, é certo, polarizados, mas a figura do guerreiro estendido confunde-os à esquerda num arranjo realmente difuso (1999, p.394).



Guernica (5.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 399

⁴³ Tradução livre: O desaparecimento da segunda cabeça deixou algum espaço que está sendo preenchido por um giro da mão com a espada. Esta recessão diagonal na terceira dimensão alivia o arranjo plano de verticais e horizontais que prevalecem ao longo da borda inferior. A forma da mulher caindo é mais aerodinâmica. A nova geometria das chamas adapta sua confusão realística anterior ao estilo mais formal da pintura, e a rigidez compacta da saia coloca o peso morto do corpo em queda em oposição ao vivo expressão da cabeça e dos braços.

Nas duas últimas fases “Picasso elaborou uma solução mais convincente nos planos formal e semântico. Conserva o lugar da cabeça do guerreiro, mas vira-a para cima e transforma a figura numa estátua destruída por referência à sua natureza-morta de 1925” (WARNCKE, 1999, p. 375).

Sexta etapa

Neste estágio, Picasso faz apenas alguns ajustes, além de experimentos com colagens, principalmente sobre a mulher com a criança e a mulher caída.



Guernica (6.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 399

Sétima etapa

Picasso depois de fazer alguns ajustes na sexta etapa, chega à última fase da pintura muito próximo de sua finalização, que irá se desfechar com o giro da cabeça do guerreiro.

Arnheim afirma que:

El giro descrito por la cabeza está directamente relacionado con la exposición del espacio tridimensional en el ala izquierda del mural. Sin el suelo en retirada, el toro se alzaría sobre el perfil del guerrero y, por tanto, aplastaría el interés del rostro, pero el suelo lo sitúa detrás de la cabeza. La dimensión de la profundidad queda además aclarada por la mesa, una solución discutiblemente impresionante, aunque la superficie aporta una base para el ave y el borde refuerza los confines del triángulo de composición. Los rayos

del sol del techo pierden su resplandor excesivo al quedar provistos de sombras proyectadas, y la confusión en el centro y la parte inferior es atacada con el remedio radical consistente en desmembrar todavía más al guerrero (1976, p.144)⁴⁴.

Carsten-Peter Warncke destaca que para acabar, “Picasso reelaborou em pormenores aquilo que se chama a sétima versão, eliminando, por exemplo, o motivo secundário das lágrimas que correm pela cara da mulher que ocorre à direita” (1999, p.396).



Guernica (7.º estado) Retirado de WARNKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Pág. 399

⁴⁴ Tradução livre: O giro descrito pela cabeça está diretamente relacionado à exposição do espaço tridimensional na asa esquerda do mural. Sem o solo em retirada, o touro se elevaria acima do perfil do guerreiro e, assim, esmagaria o interesse no rosto, mas o solo o colocaria atrás da cabeça. A dimensão da profundidade é ainda mais esclarecida pela tabela, uma solução indiscutivelmente impressionante, embora a superfície forneça uma base para o pássaro e a borda reforce os limites do triângulo de composição. Os raios do sol que vêm do teto perdem seu brilho excessivo ao serem dotados de sombras projetadas, e a confusão do centro e da parte inferior é atacada com o remédio radical de desmembrar ainda mais o guerreiro.



Um dos aspectos mais importantes a serem analisados em *Guernica*, foi como Pablo Picasso maneja a questão relacionada à luminosidade da obra e com esta criou um ambiente capaz de gerar no espectador uma sensação profundamente claustrofóbica.

A luminosidade sempre foi um recurso técnico utilizado na construção de composições artísticas, sendo a projeção da luz e das sombras, um dos recursos mais importantes à disposição do artista na construção da composição.

“O doseamento da luz destaca as principais personagens em relação aos figurantes, realça as emoções pretendidas; condiciona o olhar do espectador e permite criar simulações de profundidade” (CERQUEIRA, 2005, p.43).

Observa o autor que:

Ao longo dos séculos a luz foi utilizada com diferentes objectivos: no Renascimento resplandece sobre as figuras divinas e, através de Leonardo, cria um novo esquema de perspectiva, o *sfumato*; no Maneirismo surge uma luz fria que gela cenários fantasmagóricos, como as paisagens de El Greco; os pintores barrocos projectam focos de luz sobre o êxtase dos santos, deixando as restantes personagens na penumbra para acentuar o dramatismo da acção; os neoclássicos iluminam as suas telas com sobriedade; os românticos recuperam os contrastes da luz barroca; e depois de Turner fundir os quatro elementos da natureza em manchas

luminescentes, os impressionistas subordinam a pintura à captação do efeito instantâneo que as variações da luz produzem na natureza (2005, p.43).

A obra foi construída em escala branco e preto, entretanto, o objetivo de Picasso não era pintar uma cena noturna, como observou Arnheim ao se referir a uma tela pintada anos mais tarde: *Pesca nocturna em Antibes*, em que o autor fez uso de uma variedade de cores (1976, p.37).

Guernica foi concebida de forma monocromática, e como observa Arnheim “en relación con el mundo colorido de la experiencia cotidiana y del aspecto igualmente colorido de tantas pinturas, la monocromía da a la pintura el carácter de una reducción” (1976, p.37)⁴⁵.

Este caráter reducionista proporciona no espectador a sensação de aprisionamento, criando um ambiente angustiante, além de remeter às dualidades presentes no imaginário associadas ao divino e profano, à vida e morte, ao bem e mal.

“Na simbologia cristã o branco sempre esteve associado à cor do divino, enquanto o negro ao demoníaco; cavaleiros e magos eram associados a cada uma das tonalidades conforme simbolizavam o bem e o mal” (CERQUEIRA, 2005, p.43).

Difícil saber se Picasso havia planejado pintar *Guernica* como uma monocromia desde o momento inicial. Pode-se especular que não, pois existem alguns esboços que foram plasmados com certo colorido, mas sua escolha, certamente teve consequências na obra.

“En comparación con una obra em varios colores, un monocromo siempre es intensamente abstracto, menos sustancial materialmente, más cercano a un diagrama, la representación visual de una idea” (ARNHEIM, 1976, p.37)⁴⁶.

Em *Guernica* ambas as cores acabam provocando um impacto negativo. “Se as trevas pronunciam o fim da vida, a luz fantasmagórica do quadro agride e destrói as personagens por si iluminadas; descoloridos pelo gélido branco acinzentado, transformam-se em espectros de uma dimensão etérea” (CERQUEIRA, 2005, p.43).

⁴⁵ Tradução livre: Em relação ao mundo colorido da experiência cotidiana e ao aspecto igualmente colorido de tantas pinturas, o monocromático confere à pintura o caráter de uma redução.

⁴⁶ Tradução livre: Comparado a uma obra em várias cores, um monocromático é sempre intensamente abstrato, menos materialmente substancial, mais próximo de um diagrama, a representação visual de uma ideia.

Arnheim observa que em “*Guernica* no hay sangre roja, ninguna diferencia entre fuego y luz, o entre las complexiones de los muertos y la de los vivos” (1976, p.37).⁴⁷

Destaca o autor que:

La imagen queda reducida a formas expresivas, que son interpretativas más bien que narrativas. Las llamas tienen la contundencia genérica de los dientes de una sierra, pero no arden. La monocromía, en otras palabras, tiende a mover la imagen en la dirección de una manifestación desencarnada de propiedades, más bien que de una ejecución de objetos, y destaca la imparcialidad de la presentación ‘épica’ (1976, p.37)⁴⁸.

Concomitantemente, a monocromia acaba criando uma uniformidade visual capaz de reduzir os acontecimentos, emprestando-lhes dramaticidade, em razão do contraste luz e escuridão.

João Cerqueira destaca que

Os pontos de maior concentração luminosa, como o losango situado por detrás do cavalo, ferem a visão do espectador, criando uma possível interactividade visual. A ausência de cor suprime detalhes desnecessários, concentrando a atenção do observador no confronto entre o preto e o branco que destaca a personagens. Esta uniformidade da cor e da forma, afasta interpretações tendentes a separar o grupo em bons e maus (2005, p.43-44).

Como resultado, a monocromia permite a manutenção da unidade do conjunto de personagens, fazendo com que sejam observados de uma perspectiva mais abrangente.

Ao contrário do que ocorre com as pinturas coloridas, onde o contraste entre luminosidade e escuridão se apresenta de forma multilateral, e, portanto, não possui o carácter de exclusividade, no ambiente monocromático a escuridão não se modifica e a claridade, o brilho da luz, apresenta-se com certo aspecto de durabilidade, e assim

⁴⁷ Tradução livre: *Guernica* não há sangue vermelho, nenhuma diferença entre fogo e luz, ou entre a tez dos mortos e dos vivos.

⁴⁸ Tradução livre: A imagem é reduzida a formas expressivas, mais interpretativas do que narrativas. As chamas têm a força genérica dos dentes de uma serra, mas não queimam. O monocromo, em outras palavras, tende a mover a imagem na direção de uma manifestação desencarnada de propriedades, ao invés de uma execução de objetos, e destaca a imparcialidade da apresentação ‘épica’.

todos “los objetos son clasificados y juzgados tan sólo por uma escala de color – allí donde están con respecto al blanco y al negro” (ARNHEIM, 1976. p. 38)⁴⁹.

Concluída a execução de *Guernica*, convém a realização de uma análise sob a perspectiva mais abrangente, buscando compreender as influências nas escolhas e o papel desempenhado pelos personagens escolhidos pelo artista no contexto global.

Guernica foi gestada no período da guerra que ocorria no interior da Espanha, mas é, evidentemente “mais do que um documento da Guerra Civil espanhola. Foi pintado como reação imediata à notícia da destruição por bombardeiros alemães da cidade basca de Guernica” (READ, 1974, 159).

Herbert Read conta que:

Foi pintado com paixão e convicção (um fato mais óbvio nos numerosos desenhos e estudos preparatórios); não obstante, não está inteiramente desvinculado de obras anteriores de Picasso, notadamente a água-forte *Minotauromaquia* de 1935. Mas essa semelhança pode ser mais bem explicada por fatores inconscientes do que por um uso deliberado dos mesmos símbolos (o touro, o cavalo, a figura sustentando ao alto uma luz) (1974, p.160).

Em entrevista conduzida por Jerome Secker, publicada no jornal *New Masses*, de 13/03/1945, Pablo Picasso reconheceu o uso deliberado do simbolismo como forma de solucionar uma questão que se apresentava para ela naquele momento.

Quando questionado pelo repórter que mencionou que o diálogo travado os havia levado para a conclusão de havia na obra um conteúdo simbólico, “talvez transformado, mais simples e claramente compreensível, dentro de sua linguagem pessoal”, Picasso respondeu: “minha obra não é simbólica. Só o mural *Guernica* é simbólico. (...) O mural serviu como uma expressão definitiva e a solução de um problema, e é por isso que eu usei o simbolismo”⁵⁰.

Diversas análises da obra foram feitas sob a perspectiva do aspecto psicológico e isso foi decorrente do fato de que na época da concepção da obra-prima de Picasso, o assunto psicologia era recorrente nos mais respeitáveis centros acadêmicos do mundo.

⁴⁹ Tradução livre: objetos são classificados e julgados apenas por uma escala de cores - onde eles são em relação ao preto e branco.

⁵⁰ SECKER, Jerome. *Pablo Picasso*. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/Picasso.htm>. Acesso em: 21.09.20, às 23:15 horas.

A análise que se seguirá, no entanto, não ficará subordinada ao aspecto psicológico, mas, dentro de uma perspectiva mais ampla, buscará compreender as influências do pintor tanto em sua trajetória como artista, como em suas decisões, particularmente relacionadas à concepção de *Guernica* e evidentemente não poderá prescindir daquele aspecto.

Rudolf Arnheim no início de suas obras, no capítulo das *Notas sobre la creatividad*, afirmou que:

La mente humana no es facilmente accesible. Nadie llega nunca a conocer de manera directa más de un espécimen de mente, es decir, sin una mediación, y este único espécimen, la propia mente de la persona, tiende a contraerse cuando es vigilada. Al desear espiarse a sí mismo, se coloca em la <situación crítica> descrita por Kant en su *Antropología*. 'Cuando actúan los poderes psíquicos – dice, uno se observa a sí mismo; y cuando uno se observa a sí mismo, estos poderes cesan' (1976, p.9)⁵¹.

Significa dizer com Kant que uma pessoa quando se dá conta de estar sendo observada possivelmente será influenciada pela ação do observador e tenderá a produzir um disfarce, uma dissimulação, interrompendo o fluxo de pensamento livre (ARNHEIM, 1976, p.9).

O autor esclarece que “si se quiere evitar el fallo o el bloqueo, el ciclo de sensación y la actividad motor deben seguir su curso sin observaciones o interrupciones, desde su origen hasta el límite fisiológico del acto realizado” (1976, p.9)⁵².

Em outras palavras, a observação de um processo criativo em curso pode ser interrompida ou deformada em razão da ação ainda que passiva do observador, mesmo que permaneça na máxima passividade possível, pois, talvez completa passividade seja impossível neste caso, em razão do ato de observar ser ele mesmo uma atividade.

⁵¹ Tradução livre: A mente humana não é facilmente acessível. Ninguém consegue conhecer mais de um espécime de mente diretamente, isto é, sem mediação, e esse único espécime, a própria mente da pessoa, tende a se contrair quando observado. Ao querer se espionar, ele se coloca na <situação crítica> descrita por Kant em sua *Antropologia*. “Quando os poderes psíquicos atuam”, diz ele, “a pessoa se observa; e quando você se observa, esses poderes cessam. ”

⁵² Tradução livre: Se se quer que a falha ou bloqueio deve ser evitado, o ciclo de sensação e a atividade motora devem seguir seu curso sem interrupções, desde sua origem até o limite fisiológico do ato realizado.

Os artistas de um modo geral, têm aprendido a trabalhar de forma cautelosa quando se trata de exteriorizar acontecimentos percebidos interiormente, observando atentamente, toda e qualquer manifestação no sentido de adentrar em sua mente e acabar descobrindo seus segredos.

Rudolf Arnheim aponta que:

Seguramente, los procesos creativos no son los únicos basados en impulsos procedentes del exterior del reino del conocimiento, pero son únicos en el sentido de que sus resultados dan la impresión de estar más allá y por encima de lo que puede ser explicado por los mecanismos mentales que nos son familiares. Para el propio artista, su logro es a menudo causa de sorpresa y admiración, un don procedente de algún otro lugar más bien que el resultado detectable de sus esfuerzos. Es visto como un privilegio que puede perderse con los áureos tesoros de los cuentos de hadas, que se desvanece cuando la curiosidad ignora las advertencias y atisba en el espíritu hacedor del milagro (176, p.10)⁵³.

Na Grécia antiga os poderes criativos que iam além do controle humano, eram imaginados, como processos originados fora dele. Arnheim aponta que “sólo el movimiento romántico vino a introducir el viraje decisivo que tan profundamente afectaría a nuestro pensamiento moderno, y según el cual la inspiración ya no procede del exterior, sino del interior, no desde arriba sino desde abajo” (1976, p. 11)⁵⁴.

Essa transformação da compreensão acerca do processo criativo tem como ponto de partida o entendimento de que o homem possui a capacidade racional de intervir no curso desse mesmo processo de modo a alterá-lo.

Todavia, o artista visto em seu conjunto pode ser compreendido como uma mescla dessas duas dimensões: consciente e inconsciente. Essa discussão ocupou longamente a psicologia e evidentemente não coincide com os propósitos deste estudo, sendo tocado apenas de forma tangencial, para destacar a importância que se dá atualmente ao processo consciente e inconsciente de criação e afirmar com

⁵³ Tradução livre: Certamente, os processos criativos não são os únicos baseados em impulsos externos ao domínio do conhecimento, mas são únicos no sentido de que seus resultados dão a impressão de estar além e acima do que pode ser explicado por mecanismos mentais. que são familiares para nós. Para o próprio artista, sua realização costuma ser causa de surpresa e admiração, um presente de outro lugar, e não o resultado detectável de seus esforços. É visto como um privilégio que pode ser perdido nos tesouros dourados dos contos de fadas, que desaparecem quando a curiosidade ignora os avisos e perscruta o espírito milagroso.

⁵⁴ Tradução livre: só o movimento romântico veio introduzir a virada decisiva que afetaria tão profundamente nosso pensamento moderno, e segundo a qual a inspiração não vem mais de fora, mas de dentro, não de cima, mas de baixo

Arnheim que, em alguma medida, pode-se dizer que “es verdade que en el proceso creativo la conducta consciente y la inconsciente no son en absoluto más diferentes una de otra que el flujo de un río a plena luz del día lo es del flujo del mismo bajo la negrura de la noche” (1976, p.14)⁵⁵.

O processo criativo assim entendido, compreende as habilidades desenvolvidas pelo artista ao longo de sua existência e os impulsos de sua personalidade construída durante sua trajetória.

Rudolf Arnheim aponta que

Es indudable que unos poderosos impulsos personales hubieron de contribuir al concepto de Picasso acerca de *Guernica*. Una biografía psicológicamente orientada del pintor aprovecharía toda inferencia plausible derivable de su obra, y también ciertos aspectos del propio mural quedarían clarificados si conociéramos con mayor certeza sus connotaciones personales en la mente del artista. Como veremos, esto especialmente cierto en la figura del toro (1976, p.14)⁵⁶.

João Cerqueira explica que “a abordagem de *Guernica* exige uma prévia referência à relação que Picasso estabelece entre a tauromaquia e os mitos gregos de Dionísio e Apolo (...) além do Minotauro” (2005, p.41).

Picasso recupera do mundo clássico o elo estreito entre o homem e a natureza e a exploração de sua dimensão irracional. Por meio da tauromaquia o artista “libera a bestialidade latente em cada ser humano, reconciliando-o com a sua origem animal” (CERQUEIRA, 2005, p.41).

Faena aponta uma ligação entre o Minotauro, um complexo ser da mitologia clássica e o ritual da confrontação entre o animal e o homem, e o conflito encerrado na psique do Minotauro, acaba se reproduzindo na arena entre o toureiro e o touro (*apud* CERQUEIRA, 2005, p.41).

Herbert Read busca estabelecer um vínculo entre *Guernica* e os trabalhos anteriores realizados por Pablo Picasso e encontra esse elo na obra *Minotauroquia*

⁵⁵ Tradução livre: É verdade que, no processo criativo, o comportamento consciente e o inconsciente, não são mais diferentes um do outro do que o fluxo de um rio em plena luz do dia é diferente do fluxo de um rio sob a escuridão da noite.

⁵⁶ Tradução livre: Não há dúvida de que impulsos pessoais poderosos devem ter contribuído para o conceito de *Guernica* de Picasso. Uma biografia psicologicamente orientada do pintor tiraria proveito de todas as inferências plausíveis derivadas de sua obra, e certos aspectos do mural em si também seriam esclarecidos se soubéssemos com maior certeza suas conotações pessoais na mente do artista. Como veremos, isso é especialmente verdadeiro no caso da figura do touro.

e acredita que essa semelhança pode ser mais bem aclarada “por fatores inconscientes do que por um uso deliberado dos mesmos símbolos (...) ou os mesmos símbolos arquetípicos emergem automaticamente do inconsciente, ou são parte de uma necessária linguagem de símbolos” (1974, p.160).



“Os mitos falam-nos verdades profundas sobre a existência humana, conflitos entre o instinto e a moral, segredos constrangedores, não acessíveis à linguagem da razão e da ciência” (CERQUEIRA, 2005, p.42).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant esclarecem que alguns intérpretes como é o caso de Evêmero, “viram nos mitos uma representação da vida passada dos povos, sua história, com seus heróis e suas façanhas, sendo de alguma maneira rerepresentada simbolicamente ao nível dos deuses e de suas aventuras: o mito seria uma dramaturgia da vida social ou da *história poetizada*” (2003, p.611).

Muitos filósofos entendem que os mitos poderiam ser um conjunto de símbolos muito antigo que se prestariam a envolver os dogmas da filosofia e da moral.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant ensinam que,

Para Platão, era uma maneira de traduzir aquilo que pertence à opinião e não à certeza científica. Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas transmitir a verdade de certas percepções (2003, p.612).

De acordo com J. L. Ferrer, “os mitos atravessam as diferentes épocas históricas manifestando-se de acordo com a mentalidade e normas que regem determinada sociedade” (CERQUEIRA, 2005, p.42).

“Durante o transe de criação de *Guernica* afloram à superfície, vindos das profundezas do inconsciente, as representações mentais dos mitos sanguinários, assim como as imagens dos medos e dos monstros do criador” (Idem, 2005, p.42).

Por outro lado, Arnheim chama a atenção para o fato de que a descrição do significado primário em *Guernica* com um caráter reducionista estribado apenas numa interpretação arquetípica seria um erro,

Puesto que la <historia> del mural presenta un sentido obvio al nivel de las implicaciones humanas a un asalto militar. Ignorar la autosuficiencia de los acontecimientos representados en la pintura y centrar, en cambio, su significado en los poderes básicos del espíritu sería tan inapropiado como ignorar su estilizadísimo tratamiento de formas y espacio y tomar la pintura simplemente por un documento de reportaje bélico (1976, p.27)⁵⁷.

Na obra *Guernica*, ambos os níveis de realidade, o das forças psíquicas e o da crônica histórica se fazem presentes, enriquecendo os sobretons de seu significado, entretanto, não podem ser considerados como dominantes, a menos “que deseemos implicar que los medios estilísticos elegidos por el pintor son inapropiados para la naturaleza da obra, es decir, que él ha fracasado o que nos está desorientando a nosotros, y tal vez a sí mismo” (ARNHEIM, 1976, p.27)⁵⁸.

Outro ponto que o autor destaca é a prática recorrente errônea de confundir a interpretação da arte com especulações acerca dos aspectos psicológicos do artista

⁵⁷ Tradução livre; Já a <história> do mural apresenta um sentido óbvio ao nível das implicações humanas para um ataque militar. Ignorar a autossuficiência dos eventos descritos na pintura e, em vez disso, centrar seu significado nos poderes básicos do espírito seria tão inadequado quanto ignorar seu tratamento altamente estilizado de formas e espaço e tomar a pintura simplesmente como um documento de relatório de guerra.

⁵⁸ Tradução livre: que desejamos sugerir que os meios estilísticos escolhidos pelo pintor são inadequados para a natureza da obra, isto é, que ele falhou ou que está nos enganando, e talvez a si mesmo.

e descrever a obra como sendo fruto da exteriorização ou mero retrato de seus desejos e conflitos privados.

Assim sendo, uma análise balanceada acerca de *Guernica*, deve levar em conta os dois aspectos presentes no processo de criação humana: o inconsciente e o consciente.

No primeiro caso, João Cerqueira aponta que:

Os conteúdos das estruturas mais primitivos do cérebro encontram uma inesperada zona de acesso à consciência quando somos golpeados por emoções violentas que desequilibram a nossa estabilidade psíquica; nesse momento poderão surgir manifestações de total irracionalidade e desbragada violência, ou fulgurantes momentos de criação artística que inquietam o espectador pela exposição crua da condição humana (2005, p.42-43).

Quanto ao aspecto consciente, Arnheim adverte que:

Nuestra investigación no puede quedar limitada a descubrir por rodeo lo que el pintor tenía en su mente consciente y que por lo tanto hubiera podido decirnos personalmente de haber querido y de haberse acordado. Por lo que dije antes, será evidente que razonamiento y decisión conscientes y deliberados sólo constituyen pequeños fragmentos del proceso total, y que, por tanto, toda investigación psicológica tiende a describir acontecimientos que a la propia persona le pasaron desapercibidos (1976, p. 28)⁵⁹.

O autor critica a afirmação no sentido de que “o artista jamais teria pensado nisso”, por entender que não tem peso ou validade para fins de interpretação, uma vez que o artista, como outro qualquer, não faz a menor ideia do que estava pensando além do nível de consciência (ARNHEIM, 1976, p.28).

Por fim, o autor menciona que ao perguntarmos por que o artista fez algo, não deveríamos estar à procura de identificar as razões pessoais pelas quais ele foi levado a selecionar um determinado tema ou apresentá-lo de um modo particular.

Arnheim entende que

Nuestro interés es más limitado o tal vez más ambicioso, y se ocupa más de la tarea que de la persona que la realiza. ¿Dada una misión particular, por que indujo a Picasso a seleccionar el tema por el que optó? ¿Por qué le hizo presentar el tema de ese modo particular? ¿Y qué clase de pensamiento visual le condujo desde el primer concepto hasta la obra terminada? Las

⁵⁹ Tradução livre; Nossa investigação não pode se limitar a descobrir por desvio o que o pintor tinha em sua mente consciente e que, portanto, ele poderia ter nos contado pessoalmente se quisesse e se lembrasse. Pelo que disse antes, ficará evidente que o raciocínio e a decisão conscientes e deliberados são apenas pequenos fragmentos do processo total e que, portanto, toda pesquisa psicológica tende a descrever eventos que à própria pessoa passaram despercebidos.

respuestas nos dirían algo acerca de Picasso como artista, y deberían decirnos incluso más sobre el proceso creativo en general (1976, p.28)⁶⁰.

Feitas estas considerações, apresenta-se adequado ao escopo do trabalho à análise de *Guernica*, a partir de uma visão global, ou seja, do produto, onde os nove personagens se apresentam num conjunto harmônico, distribuídos de forma equilibrada, num ambiente monocromático.

Sebastián Salgado Lopez coloca como hipótese de trabalho, a possibilidade de Picasso ter sido inspirado

en un cuadro alegórico de contenido naturalmente bélico, ya que la guerra tuvo siempre ocasión para despertar los instintos de la naturaleza animal del hombre, que llevaron a éste su destrucción y a la subversión del orden social, con perjuicio para la más noble creación humana, como lo es el Arte, es decir, La Belleza (LOPEZ, 1984, p.93)⁶¹

O autor coloca que Pablo Picasso sendo um artista reflexivo, que estava há meses sem iniciar a produção da obra para a qual havia sido convidado, vivendo em Paris, o pintor sentia a tragédia que se abatia sobre sua terra natal – a Espanha e que a violência e a barbárie se apresentam à sua imaginação como um tema a ser tratado como um alegoria.

Sebastián Salgado Lopez entende que:

Parece natural que el pintor, siempre respetuoso con la Historia y la Tradición estética, se fijara en cuadros de tema de lucha, y especialmente en uno: 'Los Horrores de la Guerra', de Pedro Pablo Rubens, obra de la Galería Pitti, de Florencia, que Picasso debía de conocer por visita personal y por hallarla reproducida en libros y publicaciones (1984, p.94).⁶²

⁶⁰ Tradução livre: Nosso interesse é mais limitado ou talvez mais ambicioso, e está mais preocupado com a tarefa do que com a pessoa que a executou. Dada uma missão específica, por que você induziu Picasso a selecionar o tema para o qual escolheu? Por que você o fez apresentar o assunto dessa maneira particular? E que tipo de pensamento visual te conduziu desde o primeiro conceito até a obra finalizada? As respostas nos diriam algo sobre Picasso como artista, e deveriam nos contar ainda mais sobre o processo criativo em geral.

⁶¹ Tradução livre: em um quadro alegórico de conteúdo naturalmente guerreiro, pois a guerra sempre teve a oportunidade de despertar os instintos da natureza animal do homem, o que levou à sua destruição e subversão da ordem social, em detrimento da mais nobre criação humana, como Arte é, isto é, Beleza.

⁶² Tradução livre: Parece natural que o pintor, sempre respeitoso da História e da Tradição estética, se fixe em pinturas com temática de luta, e principalmente em uma: 'Os Horrores da Guerra', de Pedro Pablo Rubens, obra da Galeria Pitti, de Florença, que Picasso deve ter conhecido por visita pessoal e por encontrá-la reproduzida em livros e publicações.

Este quadro foi concebido por Rubens por encomenda do Grande Duque Fernando II da Toscana, e embora fosse católico, não produziu um quadro no interesse do seu povo ou de seu rei – já que havia sido embaixador do rei espanhol, mas, acabou por produzir “una alegoria de las oscuras fuerzas destructivas que la guerra desencadena en el hombre y de las angustias y sufrimiento que abruman a sus víctimas” (1984, p.94)⁶³.

Obra política

Herbert Read ao iniciar a discussão sobre arte, apresenta uma proposição no sentido de que se poderia definir a arte de maneira bastante simples e usual, como sendo uma tentativa de criação de formas agradáveis, argumentando que “tais formas satisfazem-nos o sentimento de beleza, e este fica satisfeito quando temos a possibilidade de apreciar unidade ou harmonia de relações formais entre as percepções sensoriais” (1978, p.20).

Para este autor,

Qualquer teoria geral da arte deve começar pela seguinte suposição: o homem reage à forma, superfície e massa do que se lhe apresenta aos sentidos, e certas distribuições na proporção e forma, da superfície e da massa dos objetos têm como resultado sensação agradável, enquanto a falta de distribuição acarreta indiferença ou mesmo desconforto positivo e revulsão (READ, 1978, p.20).

Prosseguindo em sua argumentação, explica que o sentimento de relações agradáveis constituiria um sentimento de beleza, enquanto o contrário, representaria a fealdade, contudo, acaba reconhecendo que a maior parte das concepções errôneas a respeito do que seria considerado arte, advém da incoerência no emprego das palavras *arte* e *beleza*, destacando que em relação a esta, foram formuladas pelo menos doze definições diferentes.

Estaria na falsa suposição de que tudo quanto é belo seria arte ou que toda arte seria bela, sendo a fealdade uma espécie de negação da arte, pois, esta identificação da arte com a beleza, “todas as nossas dificuldades na apreciação da arte e mesmo em pessoas extremamente sensíveis a impressões estéticas em geral,

⁶³ Tradução livre: uma alegoria das forças destrutivas sombrias que a guerra desencadeia no homem e da angústia e sofrimento que oprimem suas vítimas

esta suposição atua como sensor inconsciente em casos particulares em que a arte não implica beleza” (READ, 1978, p.21).

Enfatizando que a arte não é essencialmente beleza, poderia de certa forma ser definida como algo que dá prazer, o autor aponta a superação do dilema a partir do postulado geral de *Benedetto Croce*⁶⁴, de arte poderia ser perfeitamente definida como *intuição*, reconhecendo, no entanto, a dificuldade da aplicação de uma teoria tão dependente de termos fluídos como *intuição* e *lirismo*.

Sua construção argumentativa aponta que ainda viveríamos na tradição da Renascença, e de uma maneira geral, a beleza estaria intrinsecamente associada à idealização de uma certa humanidade criada por um povo em uma localidade muito distante, isolada, portanto, das condições atuais de nossa vida cotidiana.

Enquanto ideal, tal suposição seria tão boa e legítima como outra qualquer, contudo, seria este apenas um dentre os vários ideais possíveis. Assim, anota que

Temos de admitir que a arte não é a expressão em forma plástica de qualquer ideal em particular; é a expressão de qualquer ideal realizável pelo artista em forma plástica. E embora pense que toda obra de arte possui algum princípio de forma ou estrutura coerente, não salientaria este elemento em qualquer sentido evidente, pois quanto mais se estuda a estrutura das obras de arte que vivem em virtude da atração direta e instintiva que lhes é própria, tanto mais difícil se torna reduzi-las a fórmulas simples e explicáveis” (Idem, p.23).

Acrescenta que para além da apreensão de qualidades materiais como as cores, gestos, sons e outras reações físicas e de como são distribuídas em arranjos formais, que seria o limite do sentimento estético, poderia haver um terceiro estágio nesse processo, quando esse arranjo de percepções seria capaz de corresponder um estado emocional ou sentimento pretérito.

Neste contexto, pode-se dizer então “que se deu *expressão* à emoção ou sentimento. Neste sentido é verdadeiro dizer ser a arte expressão – nada mais e nada menos” (READ, 1978, p.23).

A expressão nesse sentido seria um processo final, indissociável de processos anteriores de percepções e arranjo formal agradável e a estética ou não abarcaria o estágio de que a arte pode implicar em valores de natureza emocional.

⁶⁴ Benedetto Croce foi um filósofo, historiador e político italiano que escreveu sobre diversos assuntos, incluindo filosofia, história, historiografia e estética, exercendo grande influências sobre os pensadores italianos, incluindo-se aí, o marxista Antonio Gramsci.

Herbert Read afirma que quase toda a confusão a respeito do que seja arte decorre do fato de não se manter clara a distinção acerca da estética e da expressão e que se introduzem ideias que dizem respeito somente à história da arte, a respeito do conceito de beleza. Para o autor, “o objetivo da arte, que consiste na comunicação do sentimento, confunde-se indissolúvelmente com a qualidade de beleza, a qual consiste no sentimento comunicado por formas particulares” (1978, p.23).

A sensibilidade estética, que é estática, corresponderia ao elemento forma na arte e o variável seria a interpretação que o homem dá às formas de arte ditas expressivas, que também podem possuir valores diferentes em períodos e civilizações diversas, dada a ambiguidade do termo que pode significar as reações emocionais diretas ou mesmo a concretização da obra pelo artista ou o meio pelo qual ele completa a forma.

A forma seria nessa perspectiva, embora seja avaliável intelectualmente pela medida, equilíbrio, ritmos e harmonia, seria de origem intuitiva, não constituindo na prática real dos artistas, um produto de sua intelectualidade. “É antes emoção dirigida e definida, e quando descrevemos arte como ‘vontade de formar’ não estamos imaginando atividade exclusivamente intelectual, mas de preferência exclusivamente instintiva” (READ, 1978, p.24).

O quanto disso é verdade – possibilidade de separação entre intuitivo e intelectual, demandaria um profundo estudo no campo da psicologia, pois a intuição é um processo que também se alimenta do que é conhecido, e a intelectualidade do artista, considerada como processo de aquisição de conhecimento, sobretudo pela experimentação e repetição, como Picasso na imitação e variação sobre o próprio tema, acabaria entronizando esse conhecimento e contribuindo para o aumento da capacidade intuitiva.

A contribuição da análise feita até aqui com base nos escritos de Herbert Read contribui para o entendimento de que uma obra de arte é produto de uma atividade complexa que envolve uma parte consciente – raciocínio pautado no conhecimento prévio a respeito de determinado objeto e um lado inconsciente, que pode ser influenciado por aspectos emocionais.

Uma obra de arte também pode ser compreendida como um objeto que irá produzir no observador reações de natureza emocional, a partir do contato visual (no

caso da pintura), devido ao impacto que o conjunto da obra produziu em sua percepção sensorial.

Herbert Read não acredita que uma pessoa realmente sensível possa ficar impassível diante de uma obra de arte, depois de um processo de análise. Ou gostamos, ou não gostamos da obra à primeira vista, ainda que em certas situações a percepção imediata não seja instantânea e este talvez seja um motivo para o isolamento das obras de arte, para que seja possível a concentração imediata no objeto e apreensão de seu conteúdo pela sensibilidade do observador.

Dizemos que uma obra de arte 'nos emociona' e tal expressão é exata. O processo que tem lugar no observador é emocional: acompanham-no todos os reflexos involuntários que um psicologista associaria à emoção [...] Quando contemplamos uma obra de arte, projetamo-nos para dentro da forma da obra de arte e determinam os nossos sentimentos o que lá achamos e as dimensões que ocupamos [...] 'nos sentimos dentro de' (1978, p.31).

Se uma obra de arte pode ser veículo de produção de efeitos sensoriais, e estes, podem ser estimulados a partir da utilização de determinadas ferramentas específicas, como luz, forma, cor, e sendo o artista o detentor do controle desses instrumentos, evidencia-se a possibilidade de que esta produção possa ser direcionada pelo artista.

A essa atividade do artista direcionada à determinada finalidade, em particular, a política, que está relacionada ao objeto deste estudo, pode-se denominar engajamento.

Neste ponto, mostra-se indispensável a argumentação acerca de um engajamento político descolado da arte propagandística, de modo a situar *Guernica*, de Pablo Picasso como uma obra política, e não de mera propaganda ideológica.

Para tanto, lança-se mão da *Teoria de vanguarda* de Peter Bürger, para demonstrar principalmente a partir da compreensão de Bertolt Brecht acerca do tema, que a pintura do artista não se subordina à uma criação orgânica, estrutura típica da arte de propaganda. No contexto, será abordada a divergência entre "arte pura" e "arte política".

Peter Bürger explica que

Em uma teoria da vanguarda, um capítulo sobre engajamento se justifica, apenas, se for possível demonstrar que a vanguarda alterou radicalmente o lugar do engajamento política na arte e que o conceito de engajamento anterior aos movimentos históricos de vanguarda não se mantém o mesmo depois deles (2012, p.149).

O autor explica que no contexto de uma teoria de vanguarda, a questão relacionada ao engajamento não poder ser apartada da discussão do problema.

Do ponto de vista da intenção dos movimentos históricos de vanguarda, o escopo seria a destruição completa da instituição arte, dissociada da práxis vital. Esclarece o autor que:

O significado desta intenção não residiria no fato de que, na sociedade burguesa, a instituição arte tivesse sido efetivamente destruída e a arte, com isso, transportada diretamente para a práxis vital, mas, sobretudo, em ter se tornado reconhecível o peso da instituição arte para o efetivo impacto social da obra individual (2012, p.149).

Ao contrário do que ocorre na arte orgânica, onde o princípio conformador (*Gestaltungsprinzip*) predomina sobre as partes, de modo a ligá-las, indissociavelmente à unidade, a arte vanguardista subverte essa condição, conferindo certa autonomia das partes em relação ao todo, passando dessa maneira a serem “destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos” (2012, p.150).

De acordo com o autor, a oposição entre a obra de arte orgânica e arte de vanguarda teria servido de fundamento para as teorias de vanguarda formuladas por *Lukács* e por *Adorno*.

Diz o autor:

Enquanto *Lukács* se apoia na obra de arte orgânica (na sua terminologia: realista) como norma estética e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardistas como decadentes, *Adorno* eleva a obra vanguardista (não orgânica) a uma norma, ainda que apenas histórica, e, a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista da atualidade, no sentido de *Lukács*, como um retrocesso estético (2012, p.150).

Peter Bürger não reduz a visão de *Lukács* e *Adorno* ao nível do pensamento dos autores das poéticas do Renascimento e do Barroco, que buscaram estabelecer leis supra históricas universais que poderiam ser mensuradas nas obras de arte individuais, apenas, atribuiu o caráter normativo às suas teorias, somente no sentido da estética de *Hegel*, com o qual, ambos estariam de algum modo comprometidos (2012, p.150).

Para além da discussão acerca dos posicionamentos de *Lukács* e *Adorno* e do modo como ambos os pensadores elaboram suas teorias, *Peter Bürger* observa que

nenhum dos “dois tematiza o ataque desfechado pelos movimentos de vanguarda contra a instituição arte (2012, p.154).

De acordo com o autor, esse ataque teria sido o acontecimento decisivo no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, na medida em “acabou tornando reconhecível a instituição arte para o efeito da obra individual” (2012, p.154).

Daí, que a questão da forma (obra orgânica *versus* não orgânica) necessariamente se desloca para o centro da observação, onde o significado da cesura provocada no desenvolvimento das artes pelos movimentos de vanguarda não é visto no ataque contra a instituição arte (2012, p.154).

O autor aponta que se os movimentos históricos de vanguarda solucionaram o enigma do efeito ou a carência do efeito da arte, “nenhuma forma pode mais – seja ela eterna ou temporalmente condicionada – reivindicar unicamente para si a pretensão de validade” (2012, p.154).

Peter Bürger assevera que a justaposição entre arte “realista” e arte de “vanguardista” é um fato contra o qual não se pode levantar objeções, senão de maneira ilegítima. Segundo seu entendimento, o significado da cesura provocado pelos movimentos históricos de vanguarda na história da arte, não consistiu na destruição da instituição arte, apenas a possibilidade da atribuição de normas estéticas (2012, p.155).

Para o autor:

Em lugar da observação normativa entra a análise de função, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência dos estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), objeto da investigação (2012, p.155).

A rejeição de *Lukács* e *Adorno* à obra de *Bertolt Brecht*, ponto comum entre aqueles teóricos teria sido a visão de ambos em relação a questão da instituição arte.

Para *Brecht*, a intenção dos movimentos históricos de vanguarda no sentido de destruir a instituição arte, nunca foi compartilhada; o fato de não possuir empatia pelo teatro da burguesia culta, jamais o levou à conclusão de que o teatro deveria ser destruído, apenas, transformado (2012, p.158).

Brecht acaba desenvolvendo o conceito refuncionalização (*Umfunktionierung*) que liga estreitamente à questão do concretamente possível. “A tese aqui defendida diz respeito, é claro, não apenas à obra, mas ao lugar do engajamento político na arte

de modo geral. De acordo com ela: graças aos movimentos históricos de vanguarda, transformou-se fundamentalmente o lugar do engajamento político na arte (BÜRGER, 2012, p.159).

Ao contrário do que ocorre com a arte orgânica onde o engajamento acaba permanecendo exterior à própria arte, como aconteceu com as obras de artes de propaganda de certos regimes totalitários, destruindo a própria substância, na arte vanguardista o engajamento deve ser o princípio unificador que perpassa a forma.

Se na obra vanguardista, a partir individual não se acha mais necessariamente subordina a um princípio organizador, a questão sobre a importância dos conteúdos políticos da obra se coloca de modo diferente. Na obra vanguardista, mesmo os conteúdos individuais, eles são esteticamente legítimos [...] O receptor pode acatar o signo individual, seja como declaração importante concernente à práxis vital, seja como instrução política (2012, p.160).

Considerando o fato de que a obra vanguardista não se encontra subordinada ao domínio global, afigura-se possível um novo tipo de arte engajada. “Podemos até avançar um passo e afirmar que, com a obra vanguardista, a velha dicotomia entre arte “pura” e arte “política” teria sido superada” (2012, p.161).

Neste ponto, *Bertolt Brecht* aponta que

A obra de arte não orgânica permite colocar de uma forma nova a questão da possibilidade do engajamento. A crítica feita muitas vezes à arte engajada não reconheceu isto; ela continua a tratar a questão ainda como se se tratasse de determinar os conteúdos políticos na obra de arte orgânica. Em outras palavras, quanto ao engajamento, a crítica não tomou conhecimento da transformação operada pelos movimentos históricos de vanguarda na situação do problema (1973, p.140)⁶⁵.

O dramaturgo e poeta alemão, para uma obra de arte (ele fala em peça que também é uma obra) dois elementos podem contribuir para que uma obra de arte se transforme em obra política: o tema e a atitude.

Para o autor,

uma peça é política não apenas porque tem um tema político, mas quando adota uma “atitude política” de transformar as coisas, tanto políticas quanto privadas. A função política da arte se revela não só quando seu tema é político, mas também quando adota atitudes políticas de transformar ideias, emergindo como expressão de liberdade e criatividade cidadã. Existem questões levantadas pela sociedade, às quais é preciso dar uma forma tal

⁶⁵ *Arbeitsjournal*. Frankfurt am Main: Surkamp, 1973, *apud* Peter Bürger, ob. cit.

que desperte no espectador o prazer de refletir sobre respostas diferentes daquelas apresentadas pelo mundo onde ele vive (*apud* MEDEIROS, 2014).⁶⁶

Se tomarmos como ponto de partida esta visão externada por Brecht, podemos afirmar que Pablo Picasso consubstanciou em *Guernica*, ambos os elementos ao fazer uso de um “tema político” (a guerra) e ter uma “atitude política” (mudança do tema).

A obra *Guernica* foi pintada no intervalo de cinco semanas, o que permite entrever a intensidade com que foi executada, e por conseguinte o envolvimento do artista no processo de criação de sua obra. O resultado foi a produção da mais célebre pintura do século XX.

“Esta obra refere-se a uma situação histórica concreta e é testemunho do empenhamento político de Picasso. É por isso que a arte e a política, as especificidades e as circunstâncias da sua criação estão nela indissociavelmente ligadas” (WARNCKE, 1999, p.387).

Desde sua apresentação ao público no dia 12 de julho de 1937, *Guernica* provocou as mais diversas reações. Antony Blunt, em matéria publicada no *Spectator*, em 06 de agosto de 1937, analisa a atitude política e a obra de Pablo Picasso da seguinte maneira:

O gesto é bonito, e mesmo útil, na medida em que mostra a adesão de um eminente intelectual espanhol à causa de seu governo. Mas a pintura é decepcionante. Fundamentalmente, é a mesma coisa que as cenas de corridas de touros de Picasso. Não é um ato de lamento público, mas a expressão de uma ideia própria inusitada que não dá mostra de que Picasso tenha percebido a significação política de *Guernica*. O povo espanhol ficará grato pelo apoio de Picasso, mas não será consolado pela pintura (GINZBURG, 2014, p. 105).

Embora Blunt tenha feito uma crítica depreciativa da produção artística de Pablo Picasso, materializada na tela *Guernica*, desqualificando o trabalho e conferindo certa ingenuidade ao artista, que para o crítico não teria percebido o significado político por detrás do ataque à *Gernika*, por outro lado, acaba reconhecendo uma atitude política na decisão de Picasso quando o reconhece sua intelectualidade posta a serviço do governo espanhol.

Otto K. Werckmeister, a respeito da matéria subscrita por Antony Blunt, disse que “a negação de sua relevância política por esse jovem e intransigente historiador

⁶⁶ MEDEIROS, Alexandre de Melo. *Idem*.

marxista da arte parece quase ridícula (Posteriormente Blunt mudou por completo sua opinião sobre o valor político e artístico do mural) (*apud* GINZBURG, 2014, p.105).

A propósito dessa mudança de valoração a respeito do significado da obra, Gijs Van Hensbergen esclarece que

Eventualmente Blunt mudaria de posicionamento acerca de *Guernica*, mas não sem antes causar uma acalorada discussão sobre ela com Herbert Read na seção de cartas do *Spectator*, no dia 8 de outubro. Blunt admitirá que os sentimentos de Picasso eram genuínos, entretanto que havia evidenciado 'um horror inútil, que só vai atingir o limitado círculo dos estetas' [...] A resposta de Read tachava Blunt como um daqueles 'teóricos de classe média que querem usar a arte para propagar suas ideias idiotas' [...] Recordar-se também de maneira pertinente, na edição de 15 de outubro que 'Este quadro está realmente no mercado, onde o Sr. Blunt quer ver a arte, e centenas de milhares de pessoas o viram, e garanto como testemunha ocular que o aceitaram com o respeito e encanto que provocam todas as grandes obras de arte' (2009, p.74).

Para Werckmeister, "*Guernica* veio a ser um testemunho do compromisso intrínseco da arte moderna com a liberdade e a democracia. Esse foi o momento em que a arte moderna começou a ser promovida como o veículo ambíguo da opinião livre" (*apud* GINZBURG, 2014, p.105).

Embora a importância da obra viesse ganhar corpo com o passar do tempo, suscitando inúmeros debates de cunho artístico e político, no mesmo ano de sua criação, houve quem reconhecesse seu valor, como foi o caso de Christian Zervos, editor dos *Cahier's d'Art*, que no transcorrer do ano de 1937, empenhou-se em compreender o sentido e a importância de *Guernica*, e após longa reflexão acabou emitindo a seguinte opinião:

Guernica expressa de forma contundente um mundo de desespero onde a morte está onipresente, onipresentes o crime, o caos e a desolação; o desastre é mais violento que um raio, uma inundação e um furacão, pois tudo nesse quadro é agressivo, incontrolável, incompreensível, portanto, eleva os gritos de cortar o coração de pessoas que estão morrendo por causa da crueldade do homem. Do pincel de Picasso explodem fantasmas de desespero, angústia, terror, dor insuportável, massacres e finalmente a paz que existe na morte (HENSBERGEN, 2009, p.78)

A descrição feita por Zervos permite entrever a capacidade significativa da obra de Pablo Picasso, como instrumento político de denúncia das atrocidades perpetradas pelas forças agressoras contra uma população indefesa.

A narrativa angustiante revela um quadro de terror e desumanidade, representado na tela do pintor e compreendido por que causou enorme impacto na imaginação do século XX.

“A pintura é amplamente encarada como um manifesto antifascista – um raro exemplo de uma grande obra de arte que transmite com sucesso uma mensagem política” (GINZBURG, 2014, p.103).

Otto K. Werckmeister reconhecia em *Guernica* uma declaração sobre o papel da arte moderna no mundo moderno e que por meio dessa obra Pablo Picasso “teria investido não somente contra o fascismo, mas contra o totalitarismo em geral – ou seja, tanto a Alemanha nazista quanto a União Soviética, que estavam direta e indiretamente combatendo uma à outra na Espanha” (*apud* GINZBURG, 2014, p.104).

Pablo Picasso foi um artista muito atento às transformações de seu tempo, ocorridas no contexto da sociedade na qual ele se encontrava inserido. Herbert Read lembra que Picasso era um artista socialmente consciente, e como o próprio artista afirmou, pintar “é um instrumento de guerra para o ataque e defesa contra o inimigo” (1974, p.158).

O autor sustentou sua argumentação, recordando uma declaração de Picasso feita em uma carta dirigida à *Simone Téry*, que foi publicada pela primeira vez em *Lettres Françaises*, no dia 24 de março de 1945:

O que você pensa que um artista é? Um imbecil que só tem olhos se for pintor, ou ouvidos se for músico, ou uma lira em todos os níveis de seu coração de for um poeta, ou apenas músculos, caso seja um pugilista? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente alerta para eventos dolorosos, graves ou felizes, a que reage de todas as maneiras. *Como seria possível desinteressar-se dos outros homens, e em virtude de que uma vida que eles nos trazem tão abundantemente? Não, a pintura não foi feita para decorar as habitações. É um instrumento de guerra, ofensivo e defensivo, contra o inimigo* (PICASSO em JONIO, 1972, *apud* ZULIETTI, 2008)⁶⁷.

De acordo com K. Werckmeister, citado por Ginzburg, o modernismo seria a arte das democracias liberais e se apresentava como um contraponto ao frio classicismo apoiado pelos regimes totalitários como a Alemanha nazista e a União Soviética (2014, p.104).

⁶⁷ ZULIETTI, Luís Fernando. *Picasso: das questões políticas a subjetividade*. Disponível em: https://www.pucsp.br/revistaaurora/ed6_v_outubro_2009/artigos/ed6/6_2_Luis_Fernando.htm. Acesso em: 10.09.20, às 15:30 horas.

Nesse contexto, o pavilhão espanhol com o mural de Picasso, serviria de “uma antítese deliberada, uma afirmação da liberdade política expressa por um desafio através da arte moderna feito a regimes que estavam empenhados numa política de supressão da arte moderna em seus próprios países” (Idem).

A manifestação de oposição exteriorizada por Picasso em *Guernica* teria sido inteiramente em nome de uma democracia liberal, como lembrou Werckmeister, por se tratar de um regime político não abertamente hostil à arte moderna: “O mural de Picasso é um exemplo da arte moderna, como declaração livre e pessoal, sem orientação de qualquer órgão governamental e sem manifesta preocupação com uma compreensão pelas massas” (*apud* Ginzburg, 2014, p.105).

Pintado no contexto da Guerra Civil Espanhola, sob encomenda do governo republicano, inicialmente a obra idealizada por Pablo Picasso, para ser exposta no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Artes Aplicadas em 1937, tinha como motivo uma cena cotidiana de ateliê, nos moldes de *O estúdio: pintor e seu modelo*.

O tema que havia sido escolhido, no entanto, acabou sendo descartado em face da notícia do ataque à cidade basca de *Gernika*, que chegou ao conhecimento do artista, por artigo publicado por G. L. Steer no *Times*.

Picasso, então, decide iniciar o trabalho e o faz de forma intensa, produzindo seis esboços no próprio dia 1º de maio. A produção de *Guernica* foi impressionante, pois, desde o início até sua apresentação ao público no dia 12 de julho de 1937, foram apenas cinco semanas.

O resultado foi uma obra impactante, representada num painel de 349,3 X 776,6 cm, uma construção cubista, com elementos classicizantes, composta por sete figuras extraídas de trabalhos próprios precedentes e outras de artistas que acabaram influenciando de alguma forma sua obra.

O aspecto político por trás de *Guernica*, conforme ficou demonstrado no tópico *obra política*, fundamentado no pensamento de Brecht, de acordo com a leitura feita da *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger, encontra-se estribado em dois pontos, a saber: o tema político e a atitude política de Pablo Picasso.

Conforme ensina Luís Fernando Zuliatti,

O artista deve e pode pintar uma obra a partir do seu sentimento, ou apenas as imagens que o atraem como indivíduo, mas, ele tem que se

mais, tem que expor sua época, seus conflitos políticos, seus conflitos sociais, tudo isso é essencial para a arte. O artista na essência é puro sentimento em relação ao mundo que vive, além de suas relações pessoais, familiares, amorosas, sociais e políticas. O artista é como um arquivo que guarda e repassa as informações, acontecimentos e fatos que estão em curso em nossa sociedade, expressando cada um de sua maneira (2008, ob. cit.).

Picasso fez uso do simbolismo para representar uma ação cruel e desnecessária praticada contra uma comunidade indefesa, e se engajou na produção de um trabalho que iria ornamentar o Pavilhão Espanhol, no momento que a República espanhola estava com sua existência em perigo.

Como observou Carsten-Peter Warncke

A pintura de Picasso integra-se perfeitamente neste contexto, mas ele só toma partido servindo-se de meios simbólicos. É em vão que nela se buscará uma alusão direta a uma acção guerreira ou uma referência a circunstâncias politicamente concretas. *Guernica*, símbolo histórico do terro da guerra, torna-se assim pretexto de uma composição alegórica (1999, p.388).

A obra acabou se transformando em um ícone do século XX e transcendeu à sua singularidade, transformando-se em símbolo de resistência às diversas formas de opressão. Foi assim que chegou à contemporaneidade.

***Guernica* na contemporaneidade**

No final do século XX, a obra *Guernica* mostrava sua atualidade como expressão de arte política, quando em 03 de novembro de 1998, o então secretário-geral das Nações Unidas – Kofi Annan, dirigiu-se ao Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York, composto por membro da elite mundial de formadores de opinião e falou sobre a tapeçaria *Guernica*, uma cópia do quadro de Picasso que se encontrava dependurada no corredor do lado da sala e disse:

O mundo mudou bastante desde que Picasso pintou essa primeira obra-prima política, mas não se tornou necessariamente mais simples. Estamos próximos do final de um século tumultuado, que testemunhou tanto o melhor quanto o pior do esforço humano. Enquanto a paz se espalha por uma região, a fúria genocida ataca em outra. Uma fartura jamais vista coexiste com uma privação terrível, e um quarto da população mundial continua presa à pobreza (HENSBERGEN, 2004, p. 11).

A análise sombriamente realista feita pelo secretário-geral das Nações Unidas, revelava os processos de transformação pelos quais o mundo havia passado desde

que Picasso havia materializado na obra *Guernica*, a catástrofe proporcionada pelo bombardeio da capital basca.

Seu discurso demonstrou a distância existente entre a ilusória meta estabelecida pela ONU, no sentido de promover a equalização dos conflitos e alcançar uma paz mundial de longa duração.

Além disso,

O discurso de Annan para o Conselho Internacional do MoMA também reconhecia a posição ímpar de *Guernica* na história da arte mundial, tendo chegado à posição de exemplo moral, de ícone universal avisando que, a menos que aprendêssemos a lição que ensina, a História estava condenada a se repetir (HERSBERGEN, 2009, p.12).

Pouco tempo depois, outro episódio de grandes dimensões renovaria a capacidade denunciadora de *Guernica*, quando um pano azul foi jogado sobre a tapeçaria para escondê-la do público, durante pronunciamento feito na sede das Nações Unidas, a respeito da existência de armas de destruição em massa no Iraque, decisão que se mostrou estranha e carregada de simbolismo.

De acordo com Fred Eckhard, porta-voz designado para minimizar o significado daquela ação, a colocação do pano azul se devia ao fato de que seria uma cor mais adequada para servir de fundo para as câmeras de televisão.

“O problema não era a cor ou forma do quadro, mas o fato de ele mostrar a embaraçosa contradição entre assumir uma postura moralmente superior e, ao mesmo tempo, fazer campanha pela guerra” (HERNSBERGEN, 2009, p.12).

Interessante observação a respeito desse episódio constrangedor foi feita pela representante da Austrália, Laurie Brereton:

Durante toda a discussão sobre o Iraque houve muitas informações, evasivas e negações, ainda mais quando se trata das sombrias realidades da ação militar. Podemos estar vivendo no tempo da chamada ‘bomba inteligente’, mas o horror em terra será o mesmo que os habitantes de Gernika (nome basco da cidade) sentiram (...) E não será possível colocar um pano sobre esse fato (Idem, p.13).

Gijs Van Hensbergen ressalta que desde a sua concepção, *Guernica*

jamais perdeu sua capacidade de chocar. Mesmo quando copiada, seja numa tapeçaria (como no caso do corredor da ONU), ou num cartaz, a tela continua a refletir o horror da guerra e a jogar uma luz dura na nossa tendência à crueldade. Sutilmente, com os anos, *Guernica* reinventou-se, de uma pintura que nasceu da guerra para uma que fala da reconciliação e esperança numa paz mundial duradoura (2009, p.13).

Esta capacidade de chocar, mesmo por meio de uma cópia feita sobre um suporte qualquer, refletindo o horror atroz de uma ação bélica desumana e sua captura pelo senso comum como um símbolo de resistência e essa capacidade de ressignificação trouxe *Guernica* à contemporaneidade.

Como observou Francisco Alambert,

Ela ressurgiu nas ruas, em diferentes manifestações por todo o mundo, contra as guerras contemporâneas (e, em casos raros, também naquelas que são a favor dos conflitos). A reprodução do quadro é readaptada para funcionar como denúncia e sátira política, ou como uma releitura realista do horror 'remetendo a carnificina de Falluja de maneira proposital' (2008, p.62).

Guernica apesar de sua importância, suscitou controvérsias não apenas na ocasião da primeira exposição pública. Em artigo para o jornal Folha de São Paulo, Carlos Heitor Cony, escreveu em 14 de agosto de 1997, um artigo intitulado: "Arte e mistificação", que dizia o seguinte:

Se o poeta é fingidor, segundo um deles, o artista, sempre que pode, mistifica. Talvez seja uma coordenada inerente à arte. Um caso que ilustra essa mistificação é o quadro "Guernica", que muitos consideram o mais importante do século. O próprio Picasso e os partidos comunistas de todos os quadrantes foram os primeiros a classificá-lo como a denúncia do horror desencadeado pelo fascismo na Guerra Civil da Espanha, prenúncio do horror posterior a cargo dos nazistas. Existem toneladas de livros analisando a crueldade dos aviões de Goering despejando bombas na indefesa cidade espanhola. Pior mesmo foram os críticos que interpretaram aqueles pedaços de touro e cavalo, de mulher e casa. Viram naqueles destroços os sinais da bestialidade nazifascista. Acontece que o quadro foi pintado antes do bombardeio. Picasso idolatrava o toureiro Joselito, morto tragicamente, e dedicou-lhe uma tela de oito metros de largura por três e meio de altura. Intitulou-a "A morte do toureiro Joselito". Usou de cores sombrias, fúnebres, que iam do preto ao branco. O pintor chegou a se esquecer do quadro, até que lhe encomendaram um trabalho para o pavilhão republicano da Exposição Universal de Paris. Com alguns retoques, mandou a morte do toureiro. O nome foi mudado para "Guernica". Como era isso que esperavam dele, ninguém reparou. Teve início uma das mais ridículas interpretações críticas na história das artes. Tanto o cavalo do picador como o próprio touro estão em lugares de destaque no quadro. A expressão de horror das cinco figuras humanas é comum nas arenas. A criança morta no colo da mãe é uma alusão à personalidade de Joselito, uma espécie de menino grande e heroico. García Lorca também dedicou belo poema a um toureiro, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". É um dos mais conhecidos: "Eran las cinco en punto de la tarde". Mas aí foi diferente.

Carlos Heitor Cony toma por verdade o viés nacionalista, pautado em uma série de mentiras, que foram veiculadas em rádios e jornais, desprovidas de

qualquer base real, ignora uma rica e vasta documentação deste acontecimento histórico. A matéria somente pode ser vista sob o ponto de vista do chiste, embasada em irracionalidades, ignorando inclusive a importância que a obra teve no cenário brasileiro.

Segundo Francisco Alambert:

“Picasso foi, no Brasil como em outras partes, o símbolo da arte moderna. E Guernica, para muitos sua obra maior, foi também um marco para polêmicas e complexas interpretações. A presença destacada da obra na II Bienal de São Paulo (1953) serviu para materializar esta que é desde então a mais importante mostra de arte feita na América Latina e cuja existência contribuiu para consolidar determinadas tendências na arte latino-americana.” (2008, p.63).

Alambert conta-nos ainda sobre a importante influência que vinda da obra causou para os artistas e intelectuais:

“Para a maioria dos principais artistas e intelectuais modernistas brasileiros, Picasso era, como definiu Brassai, o “símbolo da liberdade reencontrada”. Por ser esse “símbolo” é que Picasso e Guernica foram o centro da II Bienal de São Paulo, justamente aquela que foi vista como a celebração tanto da arte moderna quanto da democracia (símbolos da liberdade reencontrada) e do futuro do Brasil.” (2008, p.64).

A obra de Picasso influenciaria grandes nomes da pintura brasileira à exemplo de; Clovis Graciano, Cândido Portinari, e gerou debates acalorados entre os críticos de arte.

Esse fato demonstra a capacidade de Guernica em despertar sentimentos, os mais variados, desde sua concepção. A obra, transcendeu no tempo, segue atual e ainda gerando discussões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto do presente do estudo é uma das mais importantes obras de arte produzidas ao longo da existência humana e certamente a mais importante do século XX. A escolha do tema se deu pelo fascínio causado pelo quadro num primeiro contato, ainda na adolescência, quando a simples observação despreocupada da tela de Picasso foi capaz de suscitar um sentimento quase inexplicável.

Aquela profusão de imagens, permeada por fragmentos de corpos e corpos contorcidos, disformes, num ambiente monocromático, gerando uma sensação claustrofóbica foi capaz de produzir um misto de dor e angústia, agonia e sofrimento, uma sensação indescritível.

À sensação experimentada, seguiu-se a curiosidade em entender o processo criativo e compreender o que poderia significar aquela produção artística e o contexto histórico na qual foi gestada.

Para que se possa compreender Guernica, mostra-se imprescindível se ter uma noção a respeito de seu criador, o pintor espanhol Pablo Picasso. Nascido em Málaga, aos 25 de outubro de 1881, filho de Maria Picasso y Lopez e de José Ruiz y Blasco, foi batizado Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso.

Desde seu nascimento Pablo Picasso se tornou uma figura cercada de histórias e lendas. Teria sido concebido em um parto difícil e vindo à luz perante uma plateia silenciosa, que se manteve tensa em razão do longo silêncio do nascituro, interrompido em razão de uma baforada de charuto por parte de seu tio, que presenciava o parto.

Verdade ou mentira, lenda criada pelo próprio pintor ou não, que teria romantizado seu nascimento, o fato é que situações como esta que foi descrita se tornaram uma constante na existência do artista, que contribuía grandemente para a produção de uma aura misteriosa em torno de sua figura, sendo a ambiguidade um traço de caráter presente em toda sua vida.

Filho de um artista plástico, logo cedo Pablo Picasso se mostrou talentoso para as atividades artísticas. Outra lenda surgida nesse período e alimentada pelo artista dizia respeito à primeira palavra que teria proferido: lápis.

Na adolescência sua família se transfere para a cidade de Barcelona, onde Picasso se submete a um exame e é admitido na escola de arte La Lonja, onde acabou se destacando entre seus pares e seus dotes artísticos acabam repercutindo no próprio seio familiar, quando seu pai o teria entregado seu pincel e aquarela, dizendo que jamais voltaria a pintar.

Durante um longo período vive entre as cidades de Barcelona e Madrid, até que em 1900, faz sua primeira viagem a Paris, onde acaba residindo em companhia de Max Jacob, um poeta e jornalista que o ajudou a compreender o idioma francês.

Mais tarde retorna à capital da França, onde acaba conhecendo diversos artistas e inicia uma fecunda produção a partir da fase azul (1901-1904), seguida da fase rosa (1905-1906), assim denominadas em razão da predominância de cores e temas utilizados pelo artista.

Paralelamente à vida artística, Pablo Picasso começa uma vida sentimental bastante intensa. O artista ao longo de sua vida teve vários amores, como a bailarina Olga Khokhlova, Marie Thérèse-Walther, Fernande Olivier, Eva Gouel, Dora Maar, François Gilot, Geneviève Laport, Jacqueline Roque, entre outras.

Pablo Picasso possuía um temperamento forte, às vezes terno, às vezes explosivo, uma personalidade marcante, com opiniões fortes, mas também ambíguas, que viveu de forma intensamente apaixonada, que acabou repercutindo em sua produção artística, particularmente em *Guernica*.

A compreensão a respeito da personalidade do artista tem relevância no entendimento acerca da mudança repentina de comportamento por ocasião da Exposição Internacional das Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna que tem lugar em Paris em 1937.

Pablo Picasso havia sido contratado para produzir uma tela que serviria para ornamentar o pavilhão espanhol e havia idealizado uma cena de ateliê. Naquela altura, estava sendo travada a Guerra Civil Espanhola, quando no dia 26 de abril, as forças lideradas pelo Generalíssimo Francisco Franco, formadas pela coalizão com os exércitos alemão e italiano, desfecharam um brutal bombardeio à cidade basca de *Gernika*.

As atrocidades perpetradas pelo consórcio ítalo – germânico foram testemunhadas por correspondentes de imprensa de diversos países e chegou ao

conhecimento de Pablo Picasso por intermédio de um artigo veiculado do *Times*, de autoria do jornalista G. L. Steer.

Embora o objeto deste estudo seja a obra de Guernica, cuja discussão deveria ser travada no capítulo exordial, por uma questão de metodologia, um tanto quanto arbitrária, optou-se por se iniciar a discussão pelos fatos que motivaram aquela produção artística.

Afigurou-se mais adequada ao propósito, a contextualização histórica, e, em particular o evento catalizador da escolha temática pelo artista, que foi o bombardeio à uma cidade desprovida de interesse estratégico, ocupada por uma população desprotegida, tendo como objetivo a disseminação de pânico e terror.

Durante a estruturação do trabalho, buscou-se apresentar a obra *Guernica*, a partir da perspectiva política. A fundamentação foi embasada na Teoria de Vanguarda de *Peter Bürger*, sobretudo na parte expositiva em que o autor apresenta a posição esposada por *Bertolt Brecht* a esse respeito.

O dramaturgo alemão acaba desenvolvendo o conceito de refuncionalização (*Umfunktionierung*), que está ligado ao lugar de engajamento político da obra de arte, que ao contrário da arte orgânica em que permanece exterior à própria arte, tendo como exemplo as artes propagandísticas dos regimes totalitários, passou a ser o princípio unificador que transpassa a forma.

Para *Brecht* a obra de arte é política na medida em que possui um tema político, mas, principalmente em razão de uma “atitude política” transformadora, suscitando no observador a reflexão acerca da existência da possibilidade de obtenção de respostas diferentes daquelas corriqueiramente apresentadas pelo mundo em que vive.

O primeiro ponto a ser observado na gestação de *Guernica* é o da transformação do tema inicialmente idealizado para produção da tela encomendada: uma cena de ateliê. Ora, naquela altura, Pablo Picasso residia em Paris e desfrutava de uma vida bastante confortável na medida em que havia conquistado seu espaço artístico e gozava de boa situação financeira.

Por outro lado, a encomenda feita pelo governo republicano não fazia qualquer referência à produção artística com conteúdo político, ao contrário, o artista tinha àquela altura completa autonomia de escolha a respeito do tema a ser utilizado e da maneira como seria produzida a tela.

Contudo, o bombardeio à *Gernika* repercutiu no âmago do artista, provocando uma súbita mudança de humor e comportamento. A substituição do tema anteriormente idealizado, por um simbolismo estruturado de forma de produzir uma experiência no observador capaz de denunciar tamanha atrocidade, certamente foi uma mudança de atitude de natureza política.

A intensidade do processo criativo de Pablo Picasso utilizado na produção de *Guernica*, pode servir como indicativo de seu estado de espírito. A produção de seis esboços no primeiro dia de trabalho documentado pela fotógrafa Dora Maar, dá a dimensão da entrega do pintor à execução de sua obra.

As escolhas intuitivas ou conscientes foram direcionadas à produção de uma cena capaz de incomodar a percepção do espectador, causando-lhe as mais diversas sensações, de acordo com suas experiências individuais, entretanto, jamais a indiferença.

O uso dos símbolos universalmente conhecidos e de temas utilizados por artistas que o precederam, tiveram por objetivo construir um produto capaz de provocar sensações angustiantes aos olhos do observador, sobretudo pela luminosidade da obra, evocando com as imagens, os horrores da guerra.

A produção acabou por transcender ao tempo – espaço e se mantém atual, convertendo-se em símbolo de denúncia às injustiças e atrocidades perpetradas por regimes autoritários ou arbitrários em qualquer lugar do planeta e se mantém como ícone de arte política.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMBERT, Francisco. *Arte, imagem, guerra: Picasso, Guernica*, Brasil. In: Domínios da Imagem. Londrina, v.I, nº2, p.57-72, 2008.
- ALMEIDA, Angela Mendes de. *Revolução e guerra civil espanhola*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- ALVES, Syntia. *Teatro de Garcia Lorca: a arte que se levanta da vida*. Tese de Doutorado. São Paulo, PUC, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso génesis de uma pintura*. Madrid; Gustavo Gilli, 1976.
- ASÍ, Elena Cuento. *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *As armas do futuro*. In: o capitalismo como religião. São Paulo. Boitempo. 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Cartas de Paris (2)*. In: Estética e sociologia da arte. São Paulo. Autêntica. 2017.
- BRASSAÏ, Gilbert. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Editora, 2000.
- BUADES, Joseph M. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- BUADES, Joseph M. *Os Espanhóis*. São Paulo, Editora Contexto, 2006.
- CASANOVA, Julian. *A Short History of The Spanish Civil War*. London, I. B. Tauris, 2013.
- CERQUEIRA, João. *Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
- COELHO, Plínio A. *C.N.T A Guerra Civil Espanhola nos Documentos*. São Paulo, 1999.
- CONY, Carlos Heitor. *Arte e mistificação*. São Paulo: Folha de São Paulo, 14.08.1997, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz140806.htm>. Acesso em: 28.08.20, às 20:16 horas.
- D'ORSI, Angelo. *Gernica, 1937 La bomba, la barbarie, la mentira*. Barcelona. RBA Libros. 2011.
- FAGUNDES JÚNIOR, Carlos E. Uchoa. *O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade*. São Paulo: Editora 34, 1996.

- GALLIAN, Dante M C. *Pedaços da Guerra Espanhola*. São Carlos: Editora UFSCar, 2011.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 18.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Relações de força: História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GRAHAM, Helen. *Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- HEMINGWAY, Ernest. *A Quinta Coluna*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HENSBERGEN, Gijs Van. *A história de um ícone do século XX: Guernica, a tela de Picasso*. São Paulo: José Olympio Editores, 2009
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- JACKSON, Gabriel. *La república española y la guerra civil*. Grijalbo. 1982.
- LOPEZ, Santiago Sebastián. *El Guernica y otras obras de Picasso*. Madrid: Editora de la Universidad de Murcia, 1984.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- MALRAUX, André. *A Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- MEDEIROS, Alexsandro Melo. *Arte e política engajada*. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/arte-e-politica/>. Acesso em: 16.05.2020, às 17:35 horas.
- ORWELL, George. *Homenagem à Catalunha*. São Paulo: Editora Antígona, 2007.
- PATTERSON, Ian. *Guernica y la guerra total*. Madri. Turner Publicaciones. 2008
- PRESTON, Paul. *Franco. Caudillo de España*. Debolsillo, 2011.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- ROCKER, Rudolf. *A tragédia da Espanha: notas sobre a guerra civil*. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2016.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SERRES, Alain. *Picasso e o Guernica*. São Paulo: Edições SM, 2016.
- SOARES, DANIELA DE LIMA: *Anarquistas na Guerra Civil Espanhola – Uma abordagem a partir das obras literárias de Ernest Hemingway e André Malraux*. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre: Editora UFRS, 2010.
- STEER, G. L. *A árvore de Gernika*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SPENDER, Stephen. Apud. GAROSCI, Aldo. *Los intelectuales y la Guerra de España*. Madrid: Ediciones Júcar, 1981

TAMAMES, Ramón. *Historia de España Alfaguara VII – La República, La Era de Franco*. Madrid: Alianza Alfaguara, 1983.

THOMAS, Hugh. *A guerra civil espanhola*. Vols. 1 e 2. Tradução James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VAILL, Amanda. *Hotel Florida: Verdade, amor e morte na Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro Editora Schwarcz, 2016.

WALTHER, Ingo F. In WARNKE, Carsten-Peter. *Picasso*, Taschen, 1999.

WARNKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Taschen, 1999.

ZULLIETTI, Luiz Fernando. *Picasso: das questões políticas a subjetividade*. In: Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, v.6, out.2009. Disponível em: https://www.pucsp.br/revistaurora/ed6_v_outubro_2009/artigos/ed6/6_2_Luis_Fernando.htm. Acesso em: 16.05.2020, às 17:50 horas.