

## AS NARRATIVAS DE GUERNICA E SUAS TRAVESSIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS NA PRODUÇÃO DO LUGAR

*The Guernica's narrative and its aesthetic political crossings in the production of the place*

Ludmila Gonçalves Martins<sup>1</sup>

### RESUMO

Apreciar uma obra de arte pode ser tanto uma experiência estética quanto uma experiência geográfica. Este artigo convida o leitor a refletir sobre as narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar. Sob o prisma da circularidade de ideias presentes no uso e apropriação de uma iconografia, Guernica conserva em seus traços uma potência discursiva ao efetuar uma denúncia política no processo de imaginação espacial do lugar. Neste sentido, afirma-se ser possível pensar acerca do processo de produção de narrativas de lugar a partir do estudo desta e de outras obras de arte que guardam ressonâncias entre si.

**Palavras-chave:** Imaginação espacial. Estética. Política.

### ABSTRACT

Appreciating paintings can be both an aesthetic and a geographic experience. This article invites the reader to reflect on the narratives of Guernica and its aesthetic-political crossings in the production of the place. From the perspective of the circularity of ideas present in the use and appropriation of an iconography, Guernica retains in its features a discursive power by performing a political denunciation in the spatial imagination process of the place. In this sense, it is affirmed that it is possible to think about the process of producing narratives of place from the study of this and of other paintings that hold resonances among them.

**Keywords:** Spatial imagination. Aesthetics. Politics.

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa RASURAS – Linguagem, Poética e Movimento. ludmilamartins@yahoo.com.br.

✉ Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus Universitário Alaor de Queiroz Araújo, Vitória, ES. 29075-910.



## INTRODUÇÃO

26 de abril de 1937 foi uma segunda-feira. A cidade de Guernica, no norte da Espanha, estava cheia de vida: até então ela permanecera praticamente intocada pela Guerra Civil Espanhola, que grassava desde o ano anterior. Entretidos em seus afazeres, os 5 mil habitantes entravam e saíam de suas casas, feitas de estruturas e galerias em madeira e cobertas de telhas.

No fim da tarde, começaram os bombardeios aéreos isolados. Por volta das 6h30, veio o ataque principal dos aviões alemães, em ondas sucessivas. Segundo um diário de guerra da época, a esta altura a fumaça já era tanta que não se distinguiam mais os alvos – casas, pontes ou arrabaldes – e os pilotos dos 50 bombardeiros da Legião Condor atiravam sua carga mortal indistintamente.

Calcula-se que, ao todo, 22 toneladas de explosivos foram lançados (sic) sobre aquela cidade do País Basco, entre pequenas bombas incendiárias e bombas de 250 quilos. A rede de canalização d'água foi rapidamente destruída, e assim o fogo teve todo o tempo para alastrar-se e consumir Guernica. O diário de guerra conclui: "O tipo de construção das casas fez com que a destruição fosse total. Ainda se veem os buracos das bombas na rua" (GERICKE, 2011).

O ano era 1937, no contexto de Guerra Civil Espanhola (1936-1939), de um lado as tropas nacionalistas lideradas pelo General Francisco Franco tinham por objetivo promover a unificação da Espanha e destruir a legitimidade da frente republicana no poder por meio de uma aliança reacionária. De outro, ao norte, o território basco se configurava como uma região autônoma àquele país. Politicamente era imperativo aos franquistas organizar uma ofensiva aos que se manifestassem contrários ao movimento nacionalista, reacionário e ilegítimo. E, em 26 de abril de 1937, foi ordenado o bombardeio à cidade de Gernika.

Segundo relata o jornalista George Steer, correspondente do "The Times", apesar de se situar em território basco, Gernika não possuía defesa militar. Era uma vila de apenas seis mil habitantes e, talvez, o mais próximo de um



Figura 1: Ruínas de Guernica, 1937.  
Fonte: El País (2014).

## As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar

Ludmila Gonçalves Martins

alvo militar era uma fábrica próxima a cidade que produzia artigos bélicos, contudo ele destaca: “Uma fábrica próxima à cidade que produzia materiais bélicos não havia sido sequer atingida”<sup>2</sup> (STEER, 1937, s.p.). Estava claro que a autorização do bombardeio, para além da exposição do poderio bélico nazi-fascista, também apresentava em si uma dimensão simbólica.

Autores como Simon Schama (2010), Carlo Ginzburg (2014), além, do próprio George Steer (2017) mencionam em suas obras como aspecto político central para o feroz ataque desferido à Gernika ser este um lugar ancestral de encontro para deliberações políticas e econômicas do povo basco. Assim como a ágora ateniense, Gernika era símbolo de resistência e de defesa à república nascente.

Eis a emblemática de Gernika: evidenciar a promoção do terror como estratégia de controle de populações civis, por meio da destruição dos patrimônios material e imaterial, pela desmoralização do inimigo e, sobretudo, pela intimidação psicológica (GINZBURG, 2014).

Diante da destruição do que até então nos parecia um lugar idílico com uma paisagem quase edênica, refletimos como as travessias estético-políticas de Guernica potencializam a produção de narrativas sobre os lugares.

### GUERNICA: A ARTE SE TORNA POLÍTICA

#### Corte 01

[Penumbra, uma pequena basculante com dois vidros lisos e quatro rugosos, muitas nuvens e céu nublado, uma lâmpada apagada].

#### Corte 02

[Close nos filamentos da lâmpada: os fios ainda estão incandescentes como se

<sup>2</sup> Tradução livre de: “[...] a factory producing war material lay outside the town and was untouched [...]”

tivessem recém apagados, o objeto tremula levemente e sugere que a janela esteja aberta].

#### Corte 03

- Estamos em pleno verão de 1941.

[Soldados chegam marchando firmemente ao estúdio de Picasso subindo uma escada; close numa caveira de touro, seguida de um close numa brasa de um cigarro].

- Pablo Picasso vive e trabalha no último andar de uma casa em *Rive Gauche* Paris.

[Vemos dois soldados chegando ao local].

- O 3º Reich domina a Europa.

[Uma tinta púrpura é jogada em um aquário].

#### Corte 04

[Simon Schama anda por um estúdio e nos apresenta o enredo da história].

- De vez em quando, Picasso recebe visitas da Gestapo.

Eles praguejam sobre a arte degenerada e insinuem que ele esteja escondendo amigos judeus. Depois reviram seu estúdio. Um dia, acontece uma visita que está entre as lendas sobre Picasso.

#### Corte 05

[Uma caveira aparece em destaque na cena, seguida de um close do rosto de um soldado, cuja face, escondida por uma penumbra, não aparece ao espectador].

- O visitante indesejado bisbilhoteia pelo lugar.

[Um soldado anda de um lado ao outro, não vemos mais um segundo soldado].

- Quando repara em cartões postais sobre a mesa. Retratando um dos trabalhos mais famosos de Picasso.

[O soldado volta sua atenção aos cartões postais].

- Sua descrição épica sobre o que aconteceu quando as bombas alemãs caíram

## As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar

Ludmila Gonçalves Martins

sobre uma pequena cidade Basca durante a Guerra Civil Espanhola.

[Close num cigarro aceso, sua imensa cinza e na fumaça espessa que dele sai]

### Corte 06

[Nesta transição de imagens temos o encontro com o rosto do soldado e o foco no sorriso de escárnio ao mostrar o cartão postal em direção a Picasso e ao espectador, que nesta hora faz a vez de Picasso].

- Guernica.

[Agora a obra de arte está em destaque na tela tomando todo o plano e por cima temos o olho do soldado]

- “Você fez isso?”, diz ele.

[Retorna a câmera para Simon Schama que agora interpreta Picasso].

- “Não”, diz Picasso. “Vocês fizeram. Vá em frente, pegue um. Souvenir.”

[Ênfase na palavra francesa Souvenir].

(Adaptado do documentário: O Poder da Arte, 2006. Picasso).

## AS NARRATIVAS DE GUERNICA E SUAS TRAVESSIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS NA PRODUÇÃO DO LUGAR

Na matriz da história do pensamento geográfico, Roberto Lobato Corrêa (2011, p. 60) destaca que: “[...] a partir da segunda metade do século XIX aos dias atuais, as mudanças de paradigma foram numerosas [...] revelando o dinamismo da geografia e sua inserção no âmbito da ciência em geral”.

Particularmente sobre a trajetória histórica da geografia cultural e das transformações que ocorreram neste campo, suscitando os pontos de contato e conflito entre as perspectivas teóricas da ciência

geográfica, Linda McDowell (1995, p. 161-162) caracteriza que as mudanças na sociedade repercutem na escala dos estudos culturais: “Geógrafos culturais “tradicionais” deram menos atenção aos significados contestados e lutas sociais do que os intitulados “novos” geógrafos culturais, estivessem eles interessados em paisagens ou em questões de identidade baseada em lugar”.

Situados na perspectiva da geografia cultural contemporânea, diversos autores têm argumentado sobre a potencialidade de se pensar o espaço para além de sua materialidade, a partir de horizontes outros que abarcam a imaginação espacial como possibilidade efetiva de transformação da experiência no mundo. Neste íterim, observam-se pesquisas que visam propor caminhos de investigação que promovam movimentos imaginativos resultantes do entrecruzamento dos elementos artísticos com outras formas de se pronunciar o habitar no mundo (BESSE, 2014; COLLOT, 2013; QUEIROZ FILHO, 2012; MARANDOLA JR., 2010; OLIVEIRA JR., 2009).

Por esta concepção o entrelaçamento entre espaço e experiência – narrativa e lugar – evoca uma multiplicidade de imagens do mundo e novas definições de realidade: “menos dominada por uma imaginação moduladora de progressão linear (e, com certeza, não uma progressão linear única) e, ainda mais, uma política de negociação de relações, configurações [...]” (MASSEY, 2008, p. 211).

Nesta vertente “uma das mais marcantes características da contemporânea geografia cultural [...] tem sido a maneira como noções predominantes de verdade foram desafiadas e rompidas” (McDOWELL, 1995, p. 177), fomentando o “pluralismo de ideias, vozes e práticas e pelo embate entre homogeneidade e heterogeneidade, os quais estão inscritos no movimento geral da sociedade” (CORRÊA, 2011, p. 60).

Observa-se que a emergência de outras vozes, antes, subalternas, traz a tona, como possibilidade científica, o encontro entre fenômenos/objetos, arte e filosofia. Sobre o referido postulado: “A arte coloca os seus problemas, a filosofia coloca os seus problemas, e na confrontação entre essas duas perspectivas se dão fenômenos de captura, de apropriação, etc.” (PELLEJERO, 2013, p. 2). A arte, neste processo atua como instrumento analítico “para agenciar um novo espaço ou uma nova sensibilidade para a ação e para o pensamento” (PELLEJERO, 2008, p. 73).

Desta forma, é possível e legítimo afirmar uma “iconografia de lugar”, semelhante ao qual sugere Jean-Marc Besse (2014) em seu “exercício de paisagem”: fazê-la pela “aplicação à paisagem das categorias e processos acionados por Aby Warburg [e seu discípulo] Erwin Panofsky na interpretação das obras de arte” (BESSE, 2014, p. 14).

Historiador da arte, Aby Warburg percebeu que era possível estabelecer um comparativo sensível entre as obras de artes ao revelar que havia uma circularidade de ideia presente em obras clássicas; a este processo Warburg denominou de “fórmulas de emoções” [*Pathosformeln*].

Contudo, como condição para estabelecer uma análise à luz desta perspectiva metodológica, Giorgio Agamben (2010) chama atenção que é preciso observar o desdobramento de duas dimensões: repetição e originalidade. Para Agamben (2010) a *Pathosformeln* de Warburg tem por composição a característica de ser híbrida: “Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. [...] As *Pathosformeln* são feitos de tempo, são cristais de memória histórica [...]” (AGAMBEN, 2010, p. 19).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Tradução livre de: “ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. [...] Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica [...]”

Amparado pelos estudos de Warburg e Agamben, Felipe Charbel Teixeira (2010) define que a repetição se encontra na própria condição de “fórmula”, ou seja, “[...] sugere a necessária dimensão repetitiva do fenômeno, precisamente a condição para que sejam estudadas, com ênfase nos processos de transmissão [...]”. E, a originalidade se verifica na habilidade do “reviver das imagens primordiais que condensam tais energias” (TEIXEIRA, 2010, p. 143). Consonante a essas referências que traçaremos neste artigo uma discussão sobre a produção de narrativas do lugar em referência as travessias estético-políticas presentes em Guernica.

Em 1936, após o ataque de tropas franquistas ao Museu do Prado, em Madri, Picasso decide aceitar o cargo de Diretor do museu e declaradamente se posiciona ao lado da República. Como repreensão à ofensiva, decide evacuar os tesouros artísticos espanhóis do Prado para Valência. Lugar considerado seguro, pois, neste momento, ali havia se instaurado o governo da República da Espanha.

Maistarde, em janeiro de 1937, Pablo Picasso, recebe uma encomenda do governo republicano espanhol para produzir um quadro a ser colocado no átrio do pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de Paris que aconteceria no próximo verão. Em meio ao avanço das forças totalitárias não só pela Espanha, mas por toda Europa, seria ingênuo por parte do artista não se manifestar politicamente.

Para esta análise adotamos a conceituação de totalitarismo e seus desdobramentos como concepção política de exaltação ao Estado, com força de intervenção econômica e política sobre a sociedade com o objetivo de se alcançar o progresso, e, para atingir os interesses de Estado, se utiliza de instrumentos de repressão sempre que necessário. Logo, nesta forma de governo, as liberdades civis são cessadas em prol da hegemonia do regime.

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins



Figura 2: Pablo Picasso, Sonho e Mentira de Franco (1937).  
Fonte: Metropolitan Museum of Art (2017).

Neste cenário político, Picasso cria então uma série de gravuras intitulada “Sonho e Mentira de Franco” satirizando o generalíssimo como um Dom Quixote às avessas. No documentário “O Poder da Arte” (2006), Simon Schama assim descreve: “é uma cômica estória em quadrinhos satirizando as pretensões de Franco de tornar-se um cavaleiro cruzado espanhol. Então ao invés de um corajoso herói sobre um garanhão, ele monta um enorme falo [...]”.

Já tendo retornado a Paris, Picasso acompanha as notícias da Guerra Civil Espanhola pelos jornais. É pelo relato do jornalista George Steer, reproduzido pelos jornais “L’Humanité” e “Ce Soir”, que ele se depara com aquele que foi um dos episódios mais marcantes do confronto: o bombardeio a Gernika.

Em resposta àquela vultosa ação militar surgem, dois dias depois, os primeiros esboços de Guernica, cuja vertente política expôs uma crítica veemente aos governos totalitários, em especial ao movimento franquista.



Figura 3: Pablo Picasso, Guernica (1937).  
Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2017).

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins

De tamanho descomunal, traços fortes e intensa sensação de caos, o quadro Guernica (Figura 3) transmite uma percepção sensorial de crítica e denúncia ao terror. Seus contornos iconográficos exprimem similitudes com outras obras guardando uma memória coletiva e cultural. Nesta perspectiva, as representações e mitos artísticos se renovam em suas respectivas espacialidades.

Eis aqui a influência da estética da arte e suas representações no que concerne às ações políticas; é por meio de emoções subjetivas e do uso das “fórmulas de emoções” warburgianas [*Pathosformeln*] dos vitimizados que Guernica efetua sua denúncia política.

Deste modo, o vanguardismo de Guernica conserva em si uma circularidade de ideias artísticas reforçadas pela observação de elementos presentes neste painel e observado também em outras obras, que, de tal modo exprimem conceitos e concepções emocionais semelhantes.

Realizando uma metalinguagem de Guernica verifica-se o medo como forma de controle e de conquista. Gélidos perante a violência, a sensação de tragédia que a tela nos transmite paira em gritos e olhares vazios. É com essa sensação de medo e angústia que Guernica adentra em mentes e corações e cumpre sua função política de

incitar o desconforto por meio da arte, e, assim retratar o horror que se pronunciaria mais tarde na II Guerra Mundial.

Também se coaduna ao discurso político o anacronismo entre a espada quebrada e a presença de uma lâmpada elétrica que, conforme Ginzburg (2014, p. 140), “[...] sugere que as armas da tradição são pateticamente ineficazes contra agressões fascistas”. Reforçando assim, o argumento teórico do uso de elementos simbólicos para documentar a vitimização política frente à filosofia dos governos totalitários.



Figura 4: Francisco Goya, Três de maio de 1808 (1814).  
Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia, s.d.

## As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar Ludmila Gonçalves Martins

Essas são algumas das observações que tornam Guernica um marco importante na história visual do Ocidente; e, pode-se dizer que realmente é uma obra impressionante. De tamanho estupendo, 3,49 metros de altura por 7,76 metros de comprimento e com a peculiaridade de ser pintado em preto e branco, possuindo apenas tons cinza, o painel envolve o observador numa névoa escura de desespero e temor frente a uma ameaça que não se vê tal qual o efeito de bombas ao eclodirem.

E, apesar da presença de fontes luminosas, o pessimismo se contrasta ao compararmos está presença da lâmpada tal qual a lâmpada que pende na cela do torturador, o olho maligno, tal qual a luminosidade do sol que fere. Ainda como sugere o documentário “O Poder da Arte” (2006) o argumento pode ser reforçado ao notarmos similitudes de traços de Goya (Figura 4) em Picasso (Figura 3), sobretudo, quanto ao detalhe da iluminação (lâmpada que pende) e da posição das vítimas em Guernica.

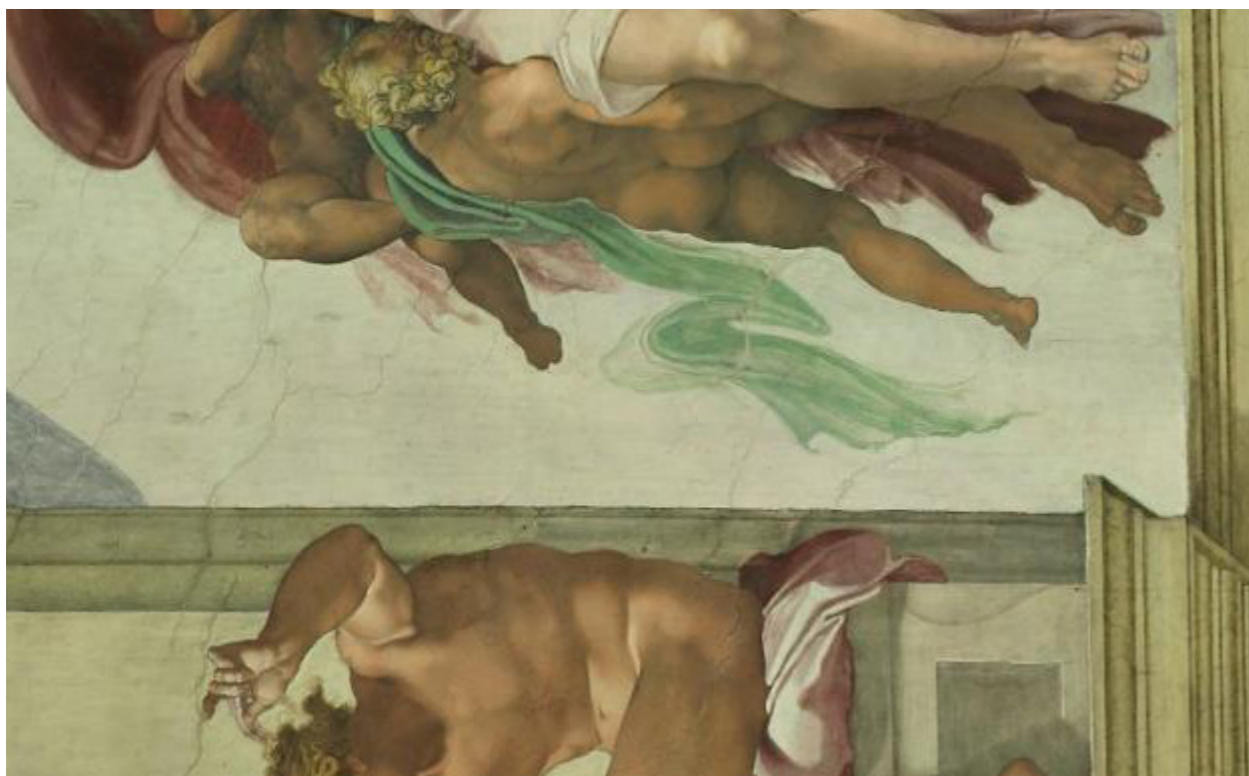


Figura 5: Michelangelo, Criação de Adão c. 1512 (detalhe da Capela Sistina).  
Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia, s.d.

Mesmo apresentando características do movimento cubista, também notamos a alusão de elementos clássicos na construção de Guernica ao observar o posicionamento de entrega dos corpos. Ginzburg (2014) atribuiu essa *Pathosformeln* à memória coletiva de formação do pintor, influenciado por Michelangelo (figura 5) e a sublimidade do ato de criação, bem como Ingres (figura 6) e Fuseli (figura 7) traçando nestes dois autores a dissonância entre bem e mal.

Ginzburg (2014) menciona ainda a possibilidade de Picasso ter tido contato com a célebre obra de Topino Lebrun (1795) “A Morte de Caio Graco” (figura 8) que em muito lembra os arranjos e composição de Guernica. Em especial, à similitude do uso do friso nas duas obras, cujo aspecto de centralidade das personagens lembra composições monumentais do classicismo. E, também rememora certa monumentalidade estática ressaltando a contraposição aos veementes movimentos, criando assim uma forte tensão formal.

Esse indício pode ser reforçado quando buscamos na vida pessoal de Picasso as referências artísticas em sua formação. Filho de professor da Escola de Belas Artes em Málaga teve seu pai como primeiro mentor; mais tarde, prosseguiu sua formação com a admissão na Real Academia de Belas-Artes de São Fernando, Instituição expoente no ensino de arte da Europa.

Nesse íterim, é importante dizer que apesar de ter realizado seus estudos em Barcelona, trabalhou, principalmente na França, e, assim pode ter visto a obra



As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins

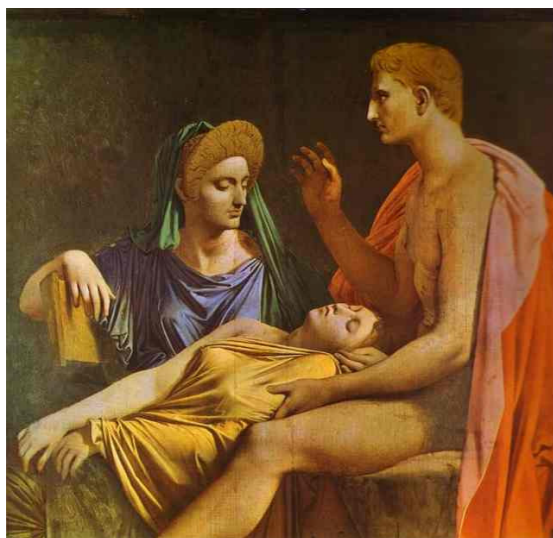


Figura 6: Ingres, Virgílio lendo a Eneida para Augusto, Otávio e Lívia c. 1819 (fragmento).  
Fonte: Ginzburg (2014).

Figura 8: François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, A morte de Caio Graco (1795).  
Fonte: Marselha (2013).

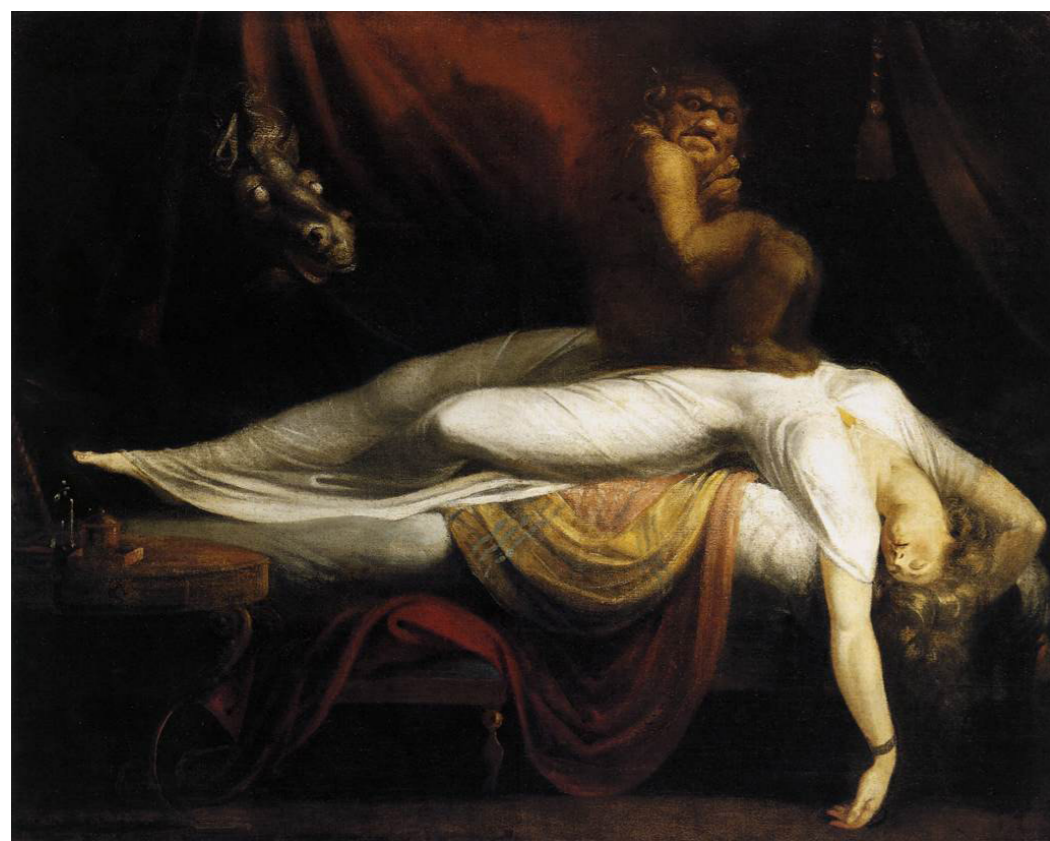


Figura 7: Henry Fuseli, O pesadelo (1781).  
Fonte: Centro de História da Arte e Arqueologia, s.d.



Figura 9: Francisco Goya, Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros á caballo en el campo (1814-1816), Série Tauromaquia  
Fonte: Série Tauromaquia. Domínio público. s.d.

de Topino Lebrun no catálogo do Museu de Belas-Artes de Marselha. Logo, supomos o contato de Picasso com diversas obras que tratassem da história da arte e da arte na história.

Outro aspecto a ser tratado em relação à vida pessoal de Picasso e sua trajetória artística se refere às suas origens. Realizando uma arqueologia da história da Espanha observa-se que a paisagem cultural desse país se vincula de forma *sui generis* ao espetáculo da morte. Nesse sentido, a tourada se manifesta como um exemplo clássico de tensão.

Do conflito entre vida e morte, a bravura do touro e a coragem do toureiro se sobressaem numa arena de rastro de sangue; e esse enaltecimento da valentia se traduz num dos símbolos de identidade imagética da Espanha ou como diz o poeta Federico Garcia Lorca, “a Espanha é o único país onde a morte é o espetáculo nacional” (apud SCHAMA, 2010, p. 402).

É tamanho o fascínio provocado pelas touradas que, além de Picasso, notamos a presença da *Pathosformeln* da tauromaquia em outros artistas espanhóis como Goya (Figura 09) e Dalí (Figura 10).

Em “Corrida de Toiros: A Morte do Toureiro” (Figura 11), Picasso retrata esse embate mortal em que capa e sangue se misturam numa arena onde os rivais apresentam expressões estáticas de desespero enquanto o cavalo, como se não quisesse olhar o horror, entorse a cabeça em outra direção com a boca aberta como se estivesse gritando.

Observando ainda o quadro *Minotauromaquia* de 1935 (figura 12) notamos que Picasso retoma sua memória artística ao representar elementos semelhantes em Guernica (touro, cavalo e lamparina).

Destarte, os símbolos compõem a dramaticidade do conflito entre vida e morte ao traduzir em imagens o antagonismo entre a ascensão de governos totalitários e a luta dos republicanos pela instauração de uma democracia liberal. Nas palavras de Picasso: “O touro aqui [em Guernica] representa a brutalidade, o cavalo o povo” (Ginzburg, 2014, p. 140).

Neste horizonte, a intimidação franquista manifestou um lócus de controle donde o autoritarismo e o terror se coadunaram ao rigor e dinâmica dos regimes



Figura 10: Salvador Dalí, Tourada Nº 3 (1965).  
Fonte: Arte e Blog. Coleção particular. Reprodução.

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins



Figura 11: Pablo Picasso, Corrida de Toiros: A Morte do Toureiro (1933).

Fonte: Accueil espagnol. Reprodução.



Figura 12: Pablo Picasso, Minotauromaquia (1935).

Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2017).

totalitários em prol de uma ação política. E, tal como uma arena de touros, o cerco e o bombardeio à Guernica se revelou um espetáculo da morte e serviu de ensaio para testar o poderio armamentista nazi-fascista.

No entanto, a arte em sua resposta eternizou o ato e seus efeitos. Isto é, independente da identificação dos responsáveis, Guernica sempre nos lembra das vítimas e de sua aflição; e, que para além do seu contexto imediato, a Guerra Civil Espanhola, conserva em si uma narrativa iconográfica que remete a outros acontecimentos históricos diferentes e distantes do seu lugar político original.

#### DE GUERNICA ATÉ-AGORA: POTÊNCIAS NARRATIVAS DO LUGAR

De posse desta argumentação, não é de se admirar que em mais de meio século de existência Guernica ainda causa desconforto. Em 2003, o secretário de Estado dos Estados Unidos, Colin Powell, discursava nas Nações Unidas sobre dados obtidos pelo país de que o Iraque estaria escondendo armas de destruição em massa e que por isso se justificava uma guerra para garantir a segurança nacional dos americanos e do mundo. Seria mais um discurso bélico como

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins

tantos outros se não fosse pela presença da tapeçaria de Guernica na entrada do Conselho de Segurança.

Ali estava uma paisagem apocalíptica que num lance de vista desagregava o discurso político proferido. Como destacou a matéria do jornal El País: “a mais famosa pintura de Picasso não é um bom fundo para as declarações de guerra perante as câmeras”<sup>4</sup> (EL PAÍS, 2003).

Tão rapidamente foi providenciada a cobertura da tapeçaria por uma cortina azul. Em defesa das acusações de censura, o porta-voz das Nações Unidas Fred Eckhard explicou que o fundo azul era mais apropriado para as câmeras.

A reportagem, por sua vez, completa em tom de escárnio: “o azul é uma cor mais televisiva e menos dramática que as imagens angustiantes dos bombardeios quando se está falando sobre o direito e a necessidade de atacar o Iraque”<sup>5</sup> (EL PAÍS, 2003).

A matéria ainda destaca que não seria conveniente falar de uma guerra rodeado de mulheres, crianças e animais gritando diante do horror de um bombardeio, pois não curiosamente a ofensiva ao Iraque seria iniciada com uma campanha aérea. Abaixo uma imagem retirada da internet satirizando os bombardeios aéreos em nome do nacionalismo estadunidense (Figura 13).

Em 2014, eis que em meio a uma nova ofensiva do conflito entre Israel e Palestina onde inúmeras áreas civis têm sido atingidas, incluindo escolas e mesquitas, encontramos uma nova referência a Guernica, internautas de todo o mundo postaram

4 Tradução livre de: “el lienzo más famoso de Picasso no es un buen fondo para las declaraciones de guerra ante las cámaras”.

5 Tradução livre de: “el azul es un color más televisivo y menos dramático que las desgarradoras imágenes de los bombardeos cuando se está hablando del deber y la necesidad de atacar a Irak”.



Figura 13: Iraquica, imagem de internet, s.d.  
Fonte: Pinterest. Reprodução (2017).



Figura 14: Gaza somos todos, imagem de internet, s.d.  
Fonte: Palestinalibre.Org. Reprodução.

em redes sociais imagens pedindo o armistício na região e uma em particular chama atenção (Figura 14).

Nas palavras de Bauman (2009, p. 21), "A fusão [de horizontes] que uma compreensão recíproca exige só poderá resultar de uma experiência compartilhada, e certamente não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar um espaço".

Consoante a este pensamento, Jacques Rancière (2009, p. 16-17) afirma: "a política ocupa do que se vê e do que pode se dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos". Com esse argumento o autor apresenta como novidade que ao demarcar e reconhecer o discurso hegemônico como instrumento político sobre os espaços em dada temporalidade o pensamento científico pode propor linhas de fuga e pelo plano da imanência, propor transformações rumo a uma emancipação do pensamento.

Neste sentido, a compreensão da composição dos atos estéticos e de seus desdobramentos sensíveis como atos políticos perpassa pela admissão de que os processos de imaginação derivados das sensações produzidas por ela emanam sentidos de lugar para a realidade espacial além-obra.

Por um movimento de resistência e criação "um livro [ou uma obra de arte] está em permanente devir, a um tempo cuidado e violentado pela recepção dos seus leitores [espectadores] e a revisitação de escritos e críticos" (PELLEJERO, 2015, p. 41); força o pensamento "[...] a resistir a um mundo que se dá como evidente, plausível e previsível, mostrando que o mundo é uma obra aberta e permanentemente inacabada" (SILVA, 2004, p. 73).

Definitivamente, o painel de Guernica não é o tipo de arte que se enclausura num museu; suas dimensões imagéticas demarcam sua função sensível de ativar nossa memória política estabelecendo o lugar não como algo estático, mas um lugar de experiência e de potência

de partilha, conferindo, desta forma, status afetivo e papel ativo de símbolo de resistência.

Retomando as palavras de Oliveira Jr. (2009, p. 23) "[...] o lugar não é um dado em si, mas produto das tensões e das disputas entre as muitas práticas e narrativas que se dobram sobre ele"; por esta via pensar o lugar como encontro de trajetórias que coexistem faz jus ao pensamento bachelardiano: "na ressonância ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois ele é nosso" (BACHELARD, 1993, p. 187).

### Laila

Laila não é pacata, tampouco serena.

Pudera presenciar tamanha intolerância.

À Laila a trégua é breve!

Breve mesmo é a vida daqueles que cruzam os mares em busca de superar as barreiras das guerras, os muros nem sempre visíveis da intolerância.

Pássaro livre?! Não, agora é refugiado.

Tentando a sorte nas águas frias e turbulentas numa travessia quase suicida.

Com suas asas podadas, resta clamar ao mundo por uma oportunidade de transpor os muros [...] Clamar por uma noite cujo brilho reflita o luar [...]

E não o rastro dos mísseis militares.

Assim é Laila ao povo árabe.

Neste momento muitos já estão mortos.

As covas já ficam abertas esperando os corpos esmorecidos e derrotados.

Alguns deles são de crianças que jamais terão a oportunidade de voar.

De medo morre o passarinho, tão breve a vida do pássaro.

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar  
Ludmila Gonçalves Martins



Figura 15 – Figura 15: Javcho Savov, Guernica 2015, s.d.  
Fonte: European Cultural Foundation. Reprodução.

## REFERÊNCIAS

- ABRIL. **Picasso**. Tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Abril Coleções/ Grandes Mestres).
- ACCUEIL espagnol. Reprodução. Disponível em: <<http://espagnol.lgm.free.fr/travaux/2001-2002/picasso/texteleves/T4.htm>>.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valência: Pre-Textos, 2010.
- ARTE e Blog. Coleção Particular. Reprodução. Disponível em: <<http://www.arteeblog.com/2014/06/tauromaquia-picasso-dali-goya.html>>.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**. Exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Rachel, 2013.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Reflexões sobre paradigmas, geografia e contemporaneidade. In: **Revista ANPEGE**. v. 7, nº. 1, número especial, p. 59-65, out. 2011.
- DALI, Salvador. **Tourada Nº. 3**. 1965. Divulgação. Coleção Particular. Disponível em: <<http://www.arteeblog.com/2014/06/tauromaquia-picasso-dali-goya.html>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.
- ELPAIS. ES / AGENCIAS. El “Guernica” de la ONU, tapado em tiempos de guerra. **El País**. Madrid, 31 de enero de 2003. Disponível em: <[http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604\\_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html)>. Acesso em 30 de julho de 2014.
- EUROPEAN Cultural Foundation. Reprodução. Disponível em: <<http://ecflabs.org/lab/hacking-veil/guernica-2015-javcho-savov>>.
- FUSELI, Henry. **O pesadelo**. 1781. Detroit Instituto of Fine Arts. Centro de História da Arte e Arqueologia. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1424>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.
- GAZA SOMOS TODAS. Imagem de internet. s.d. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/328270260309421131/>>. Acesso em: 11 de julho de 2017.
- GERICKE, Gerda. Calendário Histórico. 1937: Guernica é bombardeada. **Deutsche Welle**, 2011. Disponível em: <<http://www.dw.de/1937-guernica-%C3%A9-bombardeada/a-800994>>. Acesso em: 30 de julho de 2014.
- GERNIKA: LAPEOROPERACIÓN DE PROPAGANDA DE FRANCO. 2015. **El País**. Disponível em: <<http://blogs.elpais.com/historias/2015/04/gernika.html>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. Trad. Federico Carotti; Joana Angélica d’Ávila Melo; Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOYAY LUCIENTES, Francisco de. **Três de maio de 1808**. 1814. Centro de História da Arte e Arqueologia. Disponível em: <[http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/g82\\_original.jpg](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/g82_original.jpg)>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros á caballo en el campo. 1814-1816. **Série Tauromaquia**. Divulgação. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AModo\\_con\\_que\\_los\\_antiguos\\_espa%C3%B1oles\\_cazaban\\_los\\_toros\\_%C3%A1\\_caballo\\_en\\_el\\_campo\\_\(NYPL\\_b14923841-1109407\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AModo_con_que_los_antiguos_espa%C3%B1oles_cazaban_los_toros_%C3%A1_caballo_en_el_campo_(NYPL_b14923841-1109407).jpg)>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.
- INGRES, Jean-Auguste Dominique. “Virgílio lendo a Eneida para Augusto, Otávio e Lívia”. c. 1819. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas. In. GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência,**

As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar

Ludmila Gonçalves Martins

**terror:** quatro ensaios de iconografia política. Trad. Federico Carotti; Joana Angélica d'Ávila Melo; Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, p. 121, 2014.

IRAQNICA. Imagem de internet. s.d. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/565342559445039290/>>. Acesso em: 11 de julho de 2017.

MARANDOLA JR., Eduardo. Geograficidades vigentes pela literatura. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (Orgs.). **Geografia, Literatura e Arte:** reflexões. Salvador: Edufba, p. 21-32, 2010.

MARSELHA. Musée des Beaux-Arts. Domínio Público, 2013. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATopino\\_Lebrun\\_Gracchus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATopino_Lebrun_Gracchus.jpg)>.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2008.

MCDOWELL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham. **Geografia Humana.** Sociedade, Espaço e Ciência Social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 159-188, 1995.

MICHELANGELO. Criação de Adão (detalhe do teto da Capela Sistina). 1508-1512. **Museu do Vaticano.** Centro de História da Arte e Arqueologia. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3513>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições.** Campinas, v.20, n.3, p. 17-28, 2009.

O PODER DA ARTE (BBC: The Power Of Art). **Documentário BBC.** 2006. Picasso. Episódio 07.

Palestinalibre.Org. Reprodução. Disponível em: <[http://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=41986&utm\\_source=rss&utm\\_medium=feed\\_noticias&utm\\_campaign=rss\\_to\\_palestinalibre.org](http://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=41986&utm_source=rss&utm_medium=feed_noticias&utm_campaign=rss_to_palestinalibre.org)>.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e Fabulação: Deleuze e a política da expressão. Trad. Susana Guerra. **Polymatheia** – Revista de Filosofia. Fortaleza, v. IV, n. 5, p. 61-78, 2008.

PELLEJERO, Eduardo. Cinco perguntas a Eduardo Pellejero. **Revista Paralaxe,** PUC/SP, nº. 1, março, 2013. Disponível em: <[filosofiapucsp.wordpress.com/2013/03/21/revista-paralaxe-n-1-entrevista-exclusiva/](http://filosofiapucsp.wordpress.com/2013/03/21/revista-paralaxe-n-1-entrevista-exclusiva/)>. Acesso em: 19 de abril de 2017.

PELLEJERO, Eduardo. Justiça poética. A Literatura além do ponto final. **Guavira Letras.** v. 20, p. 39-48, 2015.

PICASSO, Pablo. **Corrida de Toiros:** A morte do toureiro. 1933. Divulgação. Musée National Picasso-Paris. Disponível em: <<http://espanol.lgm.free.fr/travaux/2001-2002/picasso/texteleves/T4.htm>>. Acesso em: 11 de julho de 2017.

PICASSO, Pablo. **Minotauromaquia.** 1935. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Disponível em <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/minotauromaquia>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

PICASSO, Pablo. **Guernica.** 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Disponível em <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

PICASSO, Pablo. **Sonho e Mentira de Franco.** 1937. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/369939?sortBy=Relevance&ft=dream+and+lie+of+franco+i&offset=0&rpp=20&pos=2>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. Desviando olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem. **Geograficidade.** UFF. Vol. 2, número especial, primavera, 2012.



As narrativas de Guernica e suas travessias estético-políticas na produção do lugar

Ludmila Gonçalves Martins

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAVOV, Javcho. **Guernica 2015**. s.d. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/456974693421747526/>>. Acesso em: 11 de julho de 2017.

SCHAMA, Simon. Picasso. **O Poder da Arte**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SÉRIE Tauromaquia. Domínio Público. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AModo\\_con\\_que\\_los\\_antiguos\\_espa%C3%B1oles\\_cazaban\\_los\\_toros\\_%C3%A1\\_caballo\\_en\\_el\\_campo\\_\(NYPL\\_b14923841-1109407\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AModo_con_que_los_antiguos_espa%C3%B1oles_cazaban_los_toros_%C3%A1_caballo_en_el_campo_(NYPL_b14923841-1109407).jpg)>.

SILVA, Rosane N. A dobra deleuziana: políticas de subjetivação. **Revista do Departamento de Psicologia** (UFF), Niterói, v. 16, n.1, p. 55-75, 2004.

STEER, George. The Tragedy of Guernica. Town Destroyed in Air Attack. Eye Witness's Account. **The Times**. Bilbao, April 17, 1937. Disponível em: <<http://poieinkaiprattein.org/kids-guernica/picasso-s-guernica-and-guernica-1937/news-report-by-george-steer-for-the-times-about-guernica-1937/>>. Acesso em: 23 de junho de 2014.

STEER, George. **A Árvore de Gernika**. Um estudo de campo da guerra moderna. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. **História da Historiografia**. Ouro Preto, número 05, p. 134-147, setembro, 2010.

TOPINO-LEBRUN, Jean-Baptiste. **A morte de Caio Graco**. 1795. Marselha. Musée des Beaux-Arts. Divulgação, 2013. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATopino\\_Lebrun\\_Gracchus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATopino_Lebrun_Gracchus.jpg)>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

Submetido em Fevereiro de 2018.

Aceito em Março de 2018.