

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Marta Maria Beraldo dos Santos**

**MODOS DE REFERÊNCIA NA ARTE E O PROCESSO  
COMUNICACIONAL:  
UM ESTUDO COM RELEITURAS DE GUERNICA**

**Sorocaba/SP**  
**2012**

**Marta Maria Beraldo dos Santos**

**MODOS DE REFERÊNCIA NA ARTE E O PROCESSO  
COMUNICACIONAL:  
UM ESTUDO COM RELEITURAS DE GUERNICA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

**Sorocaba/SP  
2012**

**Marta Maria Beraldo dos Santos**

**MODOS DE REFERÊNCIA NA ARTE E O PROCESSO  
COMUNICACIONAL:  
UM ESTUDO COM RELEITURAS DE GUERNICA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA:**

Ass.: \_\_\_\_\_

Pres.: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana C. Pagliarini de Souza

Ass.: \_\_\_\_\_

1º Exam.: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ogécia Drigo

Ass.: \_\_\_\_\_

2º Exam.: Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri  
Filho

Dedico este trabalho às minhas filhas  
Renata, Celisa e Sílvia.

## AGRADECIMENTOS

O espaço é restrito para externar a minha gratidão aos que me auxiliaram neste percurso tão significativo e enriquecedor da minha vida que iniciei aos sessenta e um anos e neste momento, estou concluindo. Posso dizer que foi um rejuvenescimento em todos os sentidos, especialmente com a mudança do olhar para enxergar o mundo. Cada dia, cada aula...

À mamãe, que aos noventa e dois anos, muito lúcida, sempre demonstrando preocupação por não compreender o porquê dos estudos e leituras noite adentro. Amor de mãe!

Às minhas filhas pelo apoio irrestrito e dedicação, carinho e colaboração nos momentos de insegurança e desânimo, que com palavras de estímulo direcionavam a nossa jornada para um final gratificante.

Minha gratidão, também ao amigo Andrés Inocente Martín Hernández pela presteza com que disponibilizou o material necessário para as minhas primeiras pesquisas, pois dentre eles estava o catálogo da exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, que foi o cerne dos estudos para este trabalho.

Minha gratidão também à Coordenação e aos professores pela acolhida, e especialmente à minha orientadora, pelas orientações enriquecedoras e pacientes desde o início da empreitada.

Aos colegas que nos acompanharam nas diferentes turmas de cada semestre e que se tornaram parceiros e queridos amigos.

A dor é expressa com paixão. As formas ganham emoção, mostram-se vivas, quase falam, enunciam um discurso que transcende o político e realça a existência. As formas vivas que pulam do pincel têm cheiro, personalidade.

(Roseli Fígaro)

## RESUMO

Essa dissertação tem como propósito refletir sobre a comunicação dentro da Arte, ou seja, pensar os processos comunicacionais estabelecidos em processos de criação na Arte. Nosso objeto de estudo são algumas obras constantes do catálogo da exposição comemorativa dos 100 anos de nascimento de Pablo Picasso - "Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica" e nosso intuito é avaliar os modos de referência dessas releituras/traduições de Guernica, buscando explicitar que aspectos são nelas proeminentes: se o traço de semelhança ou analogia com a obra/objeto, se a relação que aponta para existentes contidos na obra original ou se é a convenção ou lei que pesa nesse diálogo. Respectivamente, cada um desses aspectos descritos corresponde à tipologia da tradução intersemiótica proposta por Plaza: a transcrição (icônica), a transposição (indicial) e a transcodificação (simbólica). Interessa-nos, também, a maneira como ocorre o diálogo intertextual entre essas representações visuais e a linguagem-objeto, se ela se estabelece com a manutenção da essência do original ou a subverte. Estando inserido no campo da comunicação, dentro do território das mensagens e seus códigos, este trabalho lida com a representação ou linguagem visual. Daí a inserção da semiótica como metodologia de análise. Para o estudo de Guernica, lançamos mão de Schapiro (2002), Ostrower (1998), Salles (2011) e Plaza (2010). Para o estudo de Guernica como metaimagem autorreferencial, fundamentamo-nos em Nöth (apud ARAUJO, 2006). Valemo-nos de Bakhtin (2006), Barros e Fiorin (1999) no exame da intertextualidade. Para a análise do corpus em busca de delinear seu potencial significativo, nos valem da semiótica peirciana, na esteira do percurso do olhar preconizado por Santaella (2002). A relevância desse trabalho está na possibilidade de abrir brechas para outras reflexões sobre a interferência da Arte no processo comunicacional e que nosso trabalho possa, de alguma forma, elucidar parte dessa questão e instigar outras investigações.

Palavras-chave: Comunicação. Arte. Modos de referência. Intertextualidade.

## ABSTRACT

This paper aims at reflecting upon the communication inside the Art field, in other words, thinking about the communicational processes established in the process of the art creation. To do so, this project is based on some paintings published on a brochure about Pablo Picasso's 100-year celebration. – "Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica" (Pablo, Pablo! A Brazilian study of Guernica). Throughout this paper, the referential modes of the Guernica's studies found in the brochure will be analyzed in the attempt to show the preeminent aspects among the studies and the original painting: if there is a resemblance between the art work and the object, if there is a relation among the existents in the original painting or if it is a convention or a rule which is more important in this analysis. Each one of the aspects mentioned corresponds to the typology of the intersemiotic translation proposed by Plaza: the transcriation (iconic), the transposition (indexical translation) and the transcoding (symbolic translation). It is also important to observe the way how the intertextuality happens among those visual representations and the language-object: if it is established by maintaining the essence of the original painting or if it is subverted. The analysis presented in this paper was based on the semiotic theory, since this paper is inserted in the communication field with its messages and codes, coping with its representations or visual language. The Guernica study was done under the reading of the following authors: Schapiro (2002), Ostrower (1998), Salles (2011) and Plaza (2010). The Guernica as autoreferential meta-image study was based on Nöth (apud ARAUJO, 2006). The intertextuality analysis was done taking into consideration Bakhtin (2006), Barros and Fiorin (1999). To analyze the corpus in the attempt to have its significant potential, the Peircean semiotic was applied as well as Santaella's (2002) preconized thinking. Therefore, the importance of this paper relies on the possibility of developing other reflections about the Art interference in the communicational process. In addition, it is also expected to clarify some questions about the Art interference and to provoke other researches about it.

Key-words: communication, art, referential modes, intertextuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Estudio de Composición para Guernica (I), 1 de mayo de 1937 .....	38
Figura 2	Estudio de composición para Guernica (VII), 09 de mayo de 1937.....	39
Figura 3	Estudio de Composición para Guernica (I), 1 de mayo de 1937 .....	41
Figura 4	Estudo para Guernica(6), 1º de maio de 1937 .....	42
Figura 5	Minotauromaquia, 1935, Aguafuerte y raspado, 49,8 x 69,3 cm.....	43
Figura 6	A Crucificação, 1930, Óleo sobre painel 51,5 x 66,5 cm, .....	45
Figura 7	Ateliê com cabeça de gesso, 1925, óleo sobre tela, 98,1 x 131,2 cm ....	46
Figura 8	Estudio para la cabeza del caballo (II), 2 de maio de 1937, grafito sobre papel azul, 210 x 155 mm .....	48
Figura 9	Cavalo em agonia, 2 de maio de 1937, óleo sobre tela 65 x 92,5 cm .....	49
Figura 10	Esboço 5. Estudo para cavalo, primeiro de maio de 1937, lápis sobre papel azul, 21 x 26,8 cm .....	49
Figura 11	Cabeza de mujer (II), 20 de mayo de 1937, grafito y gouache gris sobre papel tela, 290 x 232 cm.....	50
Figura 12	Estudio de composición para Guernica (VII), 09 de mayo de 1937, Grafito sobre papel de dibujo blanco, 240 x 453 mm .....	53
Figura 13	Guernica (fase 1ª) 11 de Mayo de 1937 .....	54
Figura 14	Guernica (fase 2ª) Mayo de 1937 .....	55
Figura 15	Guernica (fase 3ª) Mayo de 1937 .....	55
Figura 16	Guernica (fase 4ª) Mayo de 1937 .....	56
Figura 17	Guernica (fase 5ª) Mayo de 1937 .....	56
Figura 18	Guernica (fase 6ª) Mayo de 1937 .....	57
Figura 19	Guernica (fase 7ª) Mayo de 1937 .....	57
Figura 20	Guernica (versión definitiva), 4 de Junio de 1937 .....	58

Figura 21 Guernica (versión definitiva), 4 de Junio de 1937 .....	63
Figura 22 Mãe com filho. Recorte da obra Guernica, Picasso (I) .....	67
Figura 23 Cavalo em agonia .....	68
Figura 24 Aguilar, “GuernicaTropical”, látex e acrílico sobre tela, 2,50 x 1,70 m .....	76
Figura 25 Claudius, sem título, crayon sobre papel, 0,50 x 0,25 m .....	83
Figura 26 Recorte da figura 25 da obra de Claudius (I).....	85
Figura 27 Recorte da figura 25 da obra de Claudius (II) .....	87
Figura 28 Caulos, “Enquanto isto na Espanha”, Aquarela e nanquim sobre papel, 0,70 x 0,50 m .....	90
Figura 29 Recorte da figura 28 da obra de Caulos (I) .....	94
Figura 30 Elifas Andreato, “Mortos sem Sepultura” .....	97
Figura 31 Elifas Andreato, “25 de Outubro”, 1981, 0,90 x 0,90 m.....	99
Figura 32 Guima, sem título, desenho a bico de pena aguada e colagem sobre papel, 0,62 x 0,45 m.....	104
Figura 33 Recorte da figura 32 da obra de Guima (I) .....	107
Figura 34 Recorte da figura 32 da obra de Guima (II).....	109
Figura 35 Recorte da figura 21 da obra Guernica, de Picasso, (II) .....	110
Figura 36 Recorte da figura 32 da obra de Guima (III) .....	110

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MODOS DE REFERÊNCIA NO PROCESSO COMUNICACIONAL .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 Signo, pensamento, tradução .....</b>	<b>16</b>
<b>2.2 Modos de referência/tradução: signos autorreferenciais, icônicos, indiciais, simbólicos .....</b>	<b>24</b>
<b>3 A HISTORICIDADE DE GUERNICA: MATRIZ TEMPORAL E PROCESSOS DE (RE) CRIAÇÃO .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 O processo de criação de Guernica .....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 O potencial significativo de Guernica: uma análise semiótica .....</b>	<b>59</b>
<b>3.2.1 Os três olhares em ato .....</b>	<b>63</b>
<b>4 O POTENCIAL SIGNIFICATIVO DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO “PABLO, PABLO! UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA”... ..</b>	<b>70</b>
<b>4.1 O Brasil de 1964 a 1974: da escuridão à luz no fim do túnel .....</b>	<b>70</b>
<b>4.2 Pablo, Pablo! - Uma interpretação brasileira de Guernica .....</b>	<b>74</b>
<b>4.2.1 Tradução Icônica ou Transcrição .....</b>	<b>75</b>
<b>4.2.2 Tradução Indicial ou Transposição .....</b>	<b>83</b>
<b>4.2.3 Tradução Simbólica ou Transcodificação .....</b>	<b>96</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXO - Catálogo Completo da Exposição “Pablo, Pablo! - Uma interpretação brasileira de Guernica .....</b>	<b>120</b>

# 1 INTRODUÇÃO

Todo projeto é fruto de uma história de vida, de experiências profissionais e intelectuais construídas com anseios que, no meu caso, permearam quase uma vida.

Desde menina, a Arte me encantou. Na minha família, pintores e músicos executavam suas obras com paixão, o que aguçava ainda mais a minha curiosidade e o desejo de realizar algo nesse sentido. A princípio, a música fez parte efetiva da minha vida. Piano e coral. Mas as circunstâncias não foram favoráveis e houve por bem aguardar outra oportunidade para prosseguir esses estudos.

Muitos anos depois, realizando uma viagem à Europa, surgiu a oportunidade de visitar o Museu do Louvre, em Paris; o Museu do Prado e o Reina Sofia, em Madri. Então, despertou novamente o desejo de me voltar às Artes.

Retornando da viagem, iniciei a busca por cursos de História da Arte. Foi quando comecei os estudos de História da Arte em Museus de São Paulo: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Casa do Saber. A partir daí, interessei-me em aprofundar os estudos em História da Arte, quando, então, fui orientada para fazer o Mestrado em Comunicação e Cultura. Surgiu, dessa forma, a oportunidade que tanto aguardara, após cinquenta anos dedicados à Educação.

Frequentando as aulas, como ouvinte, percebi, então, que era possível a interface Arte e Comunicação, pois as disciplinas do referido curso eram abrangentes e me abriram caminhos nesse meu ideal de percurso. Finalizando o semestre no qual cursamos a disciplina Semiótica e Interpretação de Produtos Midiáticos, ministrada pelas professoras Dras. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza e Maria Ogécia Drigo, fiz minha primeira incursão pelo tema que haveria de se transformar no gem dessa dissertação – a análise da obra “Guernica”, de Pablo Picasso, inserida no contexto das “metaimagens e imagens autorreferenciais”, na esteira de Nöth. Pesquisando a bibliografia para a realização dessa pesquisa, encontramos um catálogo raro sobre uma relevante exposição realizada em 1981, em algumas capitais do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, que homenageava os cem anos de nascimento de Picasso. Essa exposição cujo título era “Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica”, contou com a

participação de vinte artistas brasileiros que foram convidados para realizar a sua leitura da obra de Pablo Picasso, para compor essa mostra.

Surgiram então os questionamentos que germinaram esta pesquisa: qual o potencial comunicativo e a produção de sentidos dessas obras da exposição? Esta era a indagação inicial. Dela advieram outras... Tendo Guernica como linguagem-objeto, quais seriam os modos de referência na Arte e no processo comunicacional dessas suas releituras ou das traduções? Sendo, por natureza, intertextuais, à medida que dialogam com a obra original, como se configura esse diálogo: estariam essas releituras mantendo a essência de Guernica, parafraseando-a ou a subverteriam, parodiando-a?

Já havíamos analisado Guernica, conforme explicitamos, no seu aspecto de metaimagem autorreferencial em trabalho anterior; agora, nos voltaríamos sobretudo para suas traduções.

É de nosso conhecimento que toda a obra de arte procura refletir o tempo histórico e político e o espaço. Os trabalhos passíveis de análise foram criados em épocas diferentes. Guernica, em 1937 e os da mostra “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, em 1981. Mas, as condições sociais e políticas de tortura, mortes e governos ditatoriais, gerando desespero, angústia e resistência, são semelhantes. Entrecruzam-se, portanto, o tempo histórico de Guernica e o tempo contido nas releituras desta obra.

Estando claro o objeto do nosso trabalho, delineou-se como objetivo geral conhecer processos comunicacionais estabelecidos em processos de criação na Arte. Isso implica pensar a comunicação dentro da Arte.

São objetivos específicos, avaliar os modos de referência dessas releituras/traduções de Guernica, buscando explicitar que aspectos são nelas proeminentes: se o traço de semelhança ou analogia com a obra/objeto, se a relação que aponta para existentes contidos na obra original ou se é a convenção ou lei que pesa nesse diálogo. Respectivamente, cada um desses aspectos descritos corresponde à tipologia da tradução intersemiótica proposta por Plaza (2003): a icônica, a indicial e a simbólica.

Outro objetivo é o de mostrar como os modos de representação em questão estão alicerçados em procedimentos de criação parafrásicos ou paródicos,

buscando verificar o potencial de sentidos que tais diálogos constroem para seus intérpretes.

Lembremos que a paráfrase significa continuidade ou repetição da essência do texto (ou obra) original, sem trair o significado contido no primeiro. A paródia inverte o caminho. Sendo assim, procuraremos avaliar o processo de construção das obras que releram Guernica, de Picasso, buscando verificar o potencial comunicativo dessas obras na atualidade, isso porque elas mantêm os aspectos formais e temáticos da obra original.

Enfim, resgatando Guernica como signo que é, delinea-se como objetivo específico observar o seu desdobramento de sentido na semiose que se presentifica nas releituras das obras da mostra “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica.”

Para a descrição da metodologia, ressaltamos que esse trabalho se enquadra, dentro do campo da Comunicação, no território das mensagens e seus códigos. Nesse território da mensagem, cabem as pesquisas referentes às linguagens, discursos e processos sógnicos das mais diversas ordens. Em se tratando de uma pesquisa empírica, o foco como já o expusemos, centra-se na análise de material para verificar o potencial comunicativo de obras que traduzem Guernica, mantendo aspectos formais e/ou temáticos, via paráfrase ou paródia. A autorreferencialidade bem como as referências icônicas, indiciais e simbólicas são a estratégia de desenredar os modos de relação signos/objeto. Daí a semiótica peirciana, enquanto mapa orientador das leituras, ser metodologicamente relevante.

A análise semiótica peirciana que empreenderemos nos capítulos segundo e terceiro, segue o percurso do olhar proposto por Santaella (2002): o contemplativo (primeiridade), o observacional (secundidade) e o generalizante (terceiridade). Este percurso possibilitará investir na materialidade das imagens, fazendo com que elas falem por si próprias.

O primeiro capítulo do trabalho busca apresentar, em linhas gerais, fundamentos de que lançaremos mão no tratamento teórico das imagens, *corpus* dessa pesquisa. Partimos de conceitos da semiótica peirciana que vão ancorar a leitura das imagens como representações visuais; signos, portanto. A partir daí, explicitaremos os modos de referência ou modos de representação, na esteira de

Plaza e seus estudos do processo de tradução intersemiótica, bem como dos estudos de Nöth sobre metaimagem e autorreferencialidade.

No segundo capítulo, buscamos desenredar em Guernica, além do potencial significativo, a maneira como ela captura objetos ausentes e/ou presentes, isto é, o que a constitui como metaimagem ou metaimagem autorreferencial. Veremos que Guernica se constitui de outras imagens de obras anteriores de Picasso e que cada uma delas empresta à grande obra do artista sua carga repleta de sentidos. Conforme Nöth, se olharmos através de uma perspectiva semiótica mais geral, pode até ser verdadeiro que todas as metaimagens contenham algum tipo de autorreferência e que todas as imagens autorreferenciais possam ser, de alguma forma, metaimagens. Tanto as metaimagens quanto as imagens autorreferenciais convidam para reflexões sobre a natureza da representação pictorial.

Neste ponto da nossa reflexão, trazemos Schapiro (2002) na reconstrução do processo criativo de Guernica, Plaza (2010) e Santaella (2002) na abordagem de Guernica como signo.

O terceiro capítulo inicia-se com uma introdução ao cenário político brasileiro que serviu como pano de fundo para a exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica” que foi uma homenagem aos 100 anos de nascimento de Pablo Picasso. A seguir, apresenta-se a análise de algumas dessas obras, tendo como propósito o exame do processo de criação dessas imagens na maneira como se referem à Guernica – a linguagem-objeto. A análise semiótica nos auxilia a destecer as camadas de sentido que, por sua vez, deixa à mostra a relação intertextual ou o diálogo que se estabelece entre as releituras e a obra original – paráfrase e paródia. Conforme Santaella (2002, p. 4), as diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor.

A relevância desse trabalho está na possibilidade de abrir brechas para outras reflexões sobre a interferência do processo comunicacional na Arte e que nosso trabalho possa, de alguma forma, elucidar parte dessa questão e instigar outras investigações.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MODOS DE REFERÊNCIA NO PROCESSO COMUNICACIONAL

Este capítulo busca apresentar, em linhas gerais, conceitos de que lançaremos mão no tratamento teórico das imagens/*corpus* desse trabalho. Estamos considerando a imagem enquanto representação visual; logo, a maneira como ela representa ou se refere ao que está fora dela, interessa-nos de perto.

Importa esclarecer que a palavra imagem é polissêmica. Santaella e Nöth (1998, p. 36-42) expõem que há pelo menos três domínios da imagem: o primeiro seria o das imagens mentais, imaginadas; o segundo, o domínio das imagens diretamente perceptíveis e o terceiro, o domínio das imagens como representações visuais. Na tipologia de imagens concebida por Mitchell (apud SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 36), são acrescentadas as imagens verbais – metáforas, descrições. Além disso, o domínio das representações visuais se subdivide em dois: imagens gráficas (desenho, pintura, escultura, etc.) e imagens óticas (espelhos, projeções).

A analogia é o denominador comum entre as diferentes significações do termo imagem e, em se tratando de analogia ou semelhança com algo que se aloja no mundo exterior, são os conceitos de signo e de representação de que lançamos mão.

Sendo bastante variada a definição desses conceitos dentro da semiótica geral, procuramos nos ater à concepção de Charles Sanders Peirce. A opção pela semiótica peirciana dá-se pela possibilidade de, fundamentada nas categorias fenomenológicas e nas tricotomias sígnicas, escrutinar as variadas operações e níveis da representação.

### 2.1 Signo, pensamento, tradução

Falar de signo na concepção de Peirce implica colocá-lo num contexto lógico, coerente com o pensamento deste teórico. Nem de longe é nossa pretensão dar conta da teoria em toda sua complexidade, apenas nos propomos a esboçar um recorte dessa teoria que tem seu alicerce na fenomenologia, “[...] uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece em nossa mente.” (PEIRCE, 2002, p.2).

Vêm da fenomenologia as três categorias sobre as quais se estrutura toda a teoria de Peirce: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Essas categorias são conjuntos de disciplinas que interferem diretamente no estudo dos signos. Começamos pelo conceito de signo e, mais adiante, voltaremos às categorias.

Um signo, ou representamen, é um Primeiro que se coloca numa relação genuína tal com um Segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE, 2003, p. 63).

Essa visão triádica de signo é de grande amplitude. Basta ser uma qualidade, um existente ou uma lei (fundamentos do signo) para que qualquer coisa seja signo, como podemos constatar a partir do próprio teórico:

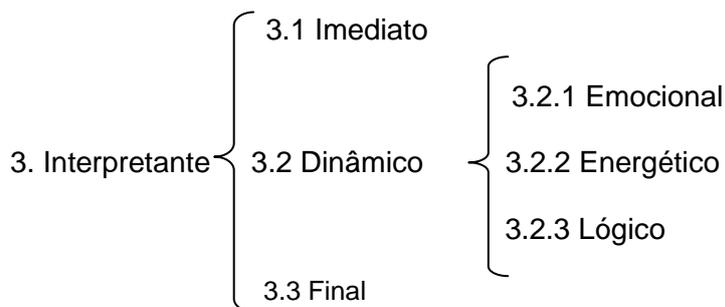
Mas nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante ser uma mera qualidade de sentimento (PEIRCE, apud SANTAELLA, 2004, p. 91).

Diante disso, enfatizemos o conceito de signo, naquilo que reforça sua incompletude. O signo não é objeto, ele apenas está no lugar do objeto podendo representá-lo sob algum aspecto e numa certa capacidade. Ele nunca poderá abarcar o objeto por inteiro, apenas uma faceta dele, e assim o fará a partir das três maneiras já anunciadas de sugerir, apontar ou representar e generalizar.

São dois os tipos de objeto: o dinâmico e o imediato. O dinâmico está fora do signo, no mundo real, e é de tal amplitude que fica sempre aquém da capacidade do signo de representá-lo. O objeto imediato é o que pode ser apreendido no signo, ou seja, é a faceta do objeto dinâmico que o signo apreende. Por exemplo, o objeto imediato de uma imagem qualquer representa a aparência do desenho na maneira como ele busca representar, por similaridade, a aparência de um objeto que está fora dele (dinâmico). Pensemos numa pintura que Picasso tenha feito de uma de suas mulheres, como exemplo. A maneira como essa mulher é mostrada: sua postura, sua expressão fisionômica, a posição que ocupa no espaço da tela, enfim,

todos os detalhes possíveis de se capturar nessa mulher compõem o objeto imediato – o objeto tal como aparece no signo. Mas muita coisa ficou de fora, já que o objeto dinâmico relativo às mulheres de Picasso é muito mais amplo que se pode imaginar. A história de vida de cada uma delas é, por exemplo, algo que não se apreende num olhar. O signo fica sempre em dívida com o objeto dinâmico e é pelo fato de não dar conta do objeto por inteiro que ele produz efeitos de sentidos. Chegamos, então, ao terceiro componente da tríade de que se constitui o signo na perspectiva de Peirce: o interpretante.

O diagrama abaixo traz os três níveis em que o interpretante se classifica e seus desdobramentos. Esta numeração não é aleatória. Mais adiante, ao apresentarmos as categorias, essa estrutura ganha lógica.



Todo signo é capaz de significar. Ele traz em si essa capacidade latente de produzir sentidos. Ainda que não encontre uma mente que acione o processo de interpretação, o signo está apto a significar. Esse universo de possibilidades de sentido encontra-se no (3.1) interpretante imediato, senão vejamos nas palavras de Santaella (2002, p. 96):

Trata-se do potencial do signo para significar o que vier a significar ao encontrar seus intérpretes. Portanto ao falar do interpretante imediato, com base naquilo que os vários aspectos semióticos já analisados da semiose nos permitiram perceber, já fazemos previsões quanto ao interpretante dinâmico, quer dizer, quanto àquilo que o signo produzirá como efeito no encontro com seus intérpretes. Isso é possível porque o potencial significativo do signo tem uma objetividade que é própria do signo, que depende de sua constituição como signo.

O interpretante imediato está, portanto, dentro do signo e preenhe de possibilidades de sentido. Dependendo da natureza do signo, ele será interpretável 1) como mera qualidade de sentimento, 2) através de sua existência ou 3) em seu caráter de lei. Tomemos como exemplo um livro qualquer que encontramos fechado na estante de uma biblioteca. Enquanto signo que é traz em si uma gama de possibilidade de ser interpretado, mas ainda não encontrou um intérprete que o abra e, ao deixar fluir a leitura, dê início à semiose ou ao processo de produção de signos...

O segundo nível do interpretante é o dinâmico. Agora, o signo produz de fato um efeito numa mente interpretadora. O efeito causado pelo interpretante dinâmico está relacionado com as três categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade). Por isso, ele se subdivide em três níveis: interpretante emocional, energético e lógico.

Voltemos àquele livro que, fechado, descansava numa prateleira da biblioteca, cheio de possibilidades de significar, apenas esperando que uma mente interpretadora pusesse em ato a semiose. Em se tratando, por exemplo, de um romance, ele seria capaz de provocar numa mente, desde qualidades de sentimento como encantamento ou não, com a história (emocional), uma diversidade de ações/reações que podem advir dessas emoções iniciais e provocar riso ou choro; reações como atirar o livro para longe ou a guardá-lo na mesinha de cabeceira (energético), entre tantas outras formas de agir ou reagir. Enfim, de provocar reflexões alicerçadas em hábitos de pensamento, em convenções culturais (lógico) que leva o intérprete a pensar, por exemplo, no contexto histórico em que se deu a trama, nos aspectos filosóficos em que ela se funda e outros. Ainda que essa exemplificação tenha a intenção de tornar mais claros esses conceitos, sabemos o risco que corremos em, ao tornar palatável o processo interpretativo, “baratearmos” a teoria. O que na verdade se dá, é que cada um desses níveis do interpretante dinâmico permeia o processo e que, num dado momento, um desses níveis torna-se proeminente, mas nunca com autonomia suficiente que dispense os outros níveis.

E finalmente, o interpretante final (3.3), o qual se refere ao resultado interpretativo do signo que o intérprete estaria destinado a chegar se fossem esgotadas todas as possibilidades do signo de produzir significados ou se interpretantes dinâmicos chegassem ao seu limite associativo. Considerando-se que

a semiose não para nunca, o interpretante final nunca será plenamente alcançável, mas sempre provisório.

Esse complexo de relações triádicas caracteriza o processo sígnico como continuidade. Assim, a definição peirciana de signo constitui um meio lógico para explicar o processo de ação dos signos ou semiose como transformação de signos em signos. A semiose é, desta forma, “[.. .] uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (PLAZA, 2003, p.17). Para Peirce (1974, p. 99), a infinitude da cadeia semiótica é assim formulada:

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas a roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita!

Essa ação sígnica que caracteriza a essência da linguagem também caracteriza o pensamento, afinal, “[...] o único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos” (PEIRCE, 1999, p. 272). O caráter de transmutação do signo em signo faz do pensamento tradução.

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos” (PLAZA, 2003, p. 18).

Dessa forma, todo pensamento é tradução de outro pensamento, à medida que ele funciona como interpretante de outro pensamento...

O pensamento existe na mente como signo “em estado de formulação”, mas para ser conhecido, precisa se materializar em um suporte, por meio da linguagem. Só dessa maneira ele pode ser socializado.

Transpondo esses conceitos para nosso objeto de estudo – imagens que relêem Guernica, de Picasso – podemos considerar cada uma delas, sendo pensamentos materializados ou extrojados por meio da linguagem visual, como uma tradução desta obra de Picasso. Contudo, é o modo como se referem à obra original o que nos interessa de perto.

Pois bem, para verificar essas formas de referência, voltemos a Peirce, quando afirma que os pensamentos são conduzidos por três espécies de signos: Ícones, Índices e Símbolos. Para esclarecer alguns pontos sobre os quais se alicerça a classificação dos signos em ícones, índices e símbolos dentro de uma estrutura lógica, faremos o seguinte trajeto: apresentaremos com brevidade as categorias fenomenológicas como anteriormente anunciamos – primeiridade, secundidade, terceiridade – para, em seguida, expor a classificação dos signos – em relação a si mesmo, ao objeto e ao interpretante. Só então retomaremos o pensamento-tradutor nos modos de referência ao objeto na tipologia que incorpora as instâncias do ícone, do índice e do símbolo, tipologia que tanto nos interessa para o entendimento das leituras das imagens neste trabalho.

A primeira categoria diz respeito à qualidade, tal qual é, sem relação com nada – primeiridade.

A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações, mas assim aparece a ideia de outro, pela negação da alteridade; ela está presente para que se possa falar que a Primeiridade é predominante. A Liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada; e assim o Primeiro torna-se predominante nas ideias de variedade sem medida e multiplicidade (PEIRCE, 1983, p. 88).

Para Santaella (2002, p. 7), a primeiridade é o fenômeno em seu estado puro, o exercício do primeiro olhar, desprezioso em relação à interpretação do conteúdo, ou seja, aparece de maneira absolutamente impensada e não reflexiva. Entende-se por fenômeno qualquer coisa que apareça à mente, desde um cheiro, um ruído, um raio de luz, uma dor, uma lembrança, um desejo, um conceito (SANTAELLA, 1983, p. 41).

A secundidade – segunda categoria fenomenológica – é o universo do existente. Se algo existe é porque é predominante na realidade, é porque resiste, insiste; age, reage. É a categoria marcada pela relação de dependência entre dois termos. Nas palavras de Santaella e Nöth (1997, p. 92):

A secundidade, ou díada, é o determinado, terminado, final, correlativo, necessitado, reativo, estando ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado.

É na terceiridade que o efeito causado pela relação mediada entre o objeto e signo, ou seja, o interpretante tem proeminência. É, segundo Santaella e Nöth (1998, p. 92), “[...] o meio, o devir, o que está em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo.” Sendo sinônimo de mediação, a terceiridade pode ser entendida pela relação triádica signo/objeto/interpretante.

Saindo da Fenomenologia, entramos no território das Ciências Normativas, onde encontraremos a Semiótica ou Lógica. De modo geral, normativas são as ciências que estudam os fenômenos, à medida que podemos agir sobre eles e eles sobre nós. Tendo como alicerce as três categorias, são Ciências Normativas: a) a Estética, b) a Ética e c) a Lógica ou Semiótica. Indo diretamente ao que de perto toca nosso trabalho, são três os ramos da semiótica e cada um deles depende dos que o precedem. O primeiro, gramática especulativa, trata do estudo dos signos propriamente ditos e de toda classificação dos signos, não só descreve e analisa esses tipos de signos; o segundo, lógica crítica, se ocupa dos tipos de raciocínio: abdução, dedução e indução, enquanto o terceiro, retórica especulativa, estuda as condições gerais da relação dos símbolos e outros signos com seus interpretantes,

estuda a eficácia semiótica. Para nossos propósitos, a gramática especulativa, por fornecer o instrumental que nos sustentará para a análise, será vista mais de perto. Resgatamos dela a classificação dos signos exposta no diagrama<sup>1</sup> abaixo:

<b>Classificação dos signos</b>	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
<b>Primeiridade</b>	Qualissigno	Ícone	Rema
<b>Secundidade</b>	Sinsigno	Índice	Dicente
<b>Terceiridade</b>	Legissigno	Símbolo	Argumento

Inseridos no território da primeiridade estão os signos que têm como fundamento a pura qualidade. Signos de qualidade são denominados, na classificação do signo consigo mesmo, Qualissignos. Na relação com o objeto, esse signo que é uma qualidade passa a se chamar ícone. Os Ícones são, então, Qualissignos, caracterizados por se reportarem aos seus objetos por similaridade, por sugestão. Vejamos melhor o Ícone:

Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele realmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo (PEIRCE, 2003, p. 52).

Nesse cenário em que a ambiguidade e a incerteza são comuns, o interpretante gerado é uma hipótese que, na classificação entre signo e interpretante, recebe o nome de Rema.

Inseridos na secundidade, estão os signos que têm como atributo ou fundamento o fato de serem existentes, singulares. Em relação a si mesmos, esses

<sup>1</sup> Diagrama adaptado de SANTAELLA, 1983, p.62.

signos se classificam como Sinsignos. Na relação com o objeto, o Sinsigno é um Índice: signo que tem com o objeto uma relação de fato e o efeito que provoca é de uma constatação, característica do Dicente na classificação do signo em relação ao interpretante. Diante de um existente como um orifício na parede (Sinsigno), que aponta para o objeto que lhe deu origem: uma bala de revólver (Índice), constata-se de imediato que um tiro foi disparado (Dicente).

Na terceiridade estão os signos que têm caráter de lei. São signos que se notabilizam pela generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. Na relação com o objeto, esse signo de lei passa a ser Símbolo. Segundo Santaella (2002, p. 25),

[...] o Símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma ideia da mente que usa o Símbolo, sem que uma tal conexão não existiria. Portanto, é no interpretante que se realiza, por meio de uma regra associativa, uma associação de ideias na mente do intérprete, associação esta que estabelece a conexão entre signo e objeto.

Pois bem, feita essa explanação sobre nosso fundamento teórico, podemos agora tratar dos modos de referência do pensamento enquanto tradução. Lembramos que, neste trabalho, Guernica, de Pablo Picasso é a obra original que funcionará como linguagem-objeto das obras (nosso *corpus*) que a releem ou a traduzem. A maneira como o fazem é o nosso propósito conhecer.

## **2.2 Modos de referência/tradução: signos autorreferenciais, icônicos, indiciais, simbólicos**

As imagens podem referir-se a elas mesmas ou a um objeto que está fora delas, no mundo real. No primeiro caso, temos metaimagens e/ou imagens autorreferenciais; no segundo caso, temos representações em cuja natureza predominam aspectos qualitativos, existenciais ou aspectos de lei. São esses aspectos, no tocante à elaboração da mensagem e nas maneiras como podem ser apreendidas, fundamentais no processo comunicativo.

São autorreferenciais as imagens que se referem a si próprias, ou seja, “[...] elas possuem os seus objetos de referência dentro e não fora de seu quadro imagético próprio” (NÖTH, 2006, p. 307). Segundo Nöth, imagens autorreferenciais são frequentemente metaimagens, isto é, imagens a respeito de imagens; contudo nem todas as metaimagens são autorreferenciais.

O mesmo autor faz uma distinção desses modos de referência da imagem utilizando-se da terminologia linguística. O termo que dá origem à metaimagem é metalinguagem que significa linguagem sobre a linguagem. Assim, palavras como *palavra, frase, vogal, consoantes* são palavras que se referem diretamente à linguagem verbal, metalinguísticas, portanto. Por analogia, uma metaimagem deve designar a imagem de uma imagem ou uma imagem a respeito de uma imagem. São exemplos de metaimagens:

- 1) uma imagem de uma sala com um quadro pendurado na parede; 2) uma imagem “citando” um quadro famoso em um novo estilo, como na pintura transformada de Duchamp, da Mona Lisa de Leonardo da Vinci [...]; 3) uma imagem de um pintor (não em um autorretrato) pintando o retrato de uma dama; 4) uma imagem de um fotógrafo (não em um autorretrato) tirando fotos; 5) uma imagem ambígua, como a do cubo Necker; 6) uma imagem de uma sala com um espelho teichoscópico [...] (NÖTH, 2006, p. 308-9)

São metaimagens autorreferenciais imagens que se referem a si próprias em um sentido mais estreito, isto é, são “[...] representações representando a própria representação [...]” (NÖTH, 2006, p. 310), ou seja, são imagens que representam uma imagem do que elas representam. Fazendo nova analogia com a língua, o autor retoma as palavras metalinguísticas apresentadas acima (que correspondem a metaimagens) e explica que apenas uma delas – a palavra ‘*palavra*’ – pode ser considerada também autorreferencial, uma vez que ela própria é uma palavra, não ocorrendo por exemplo com a palavra *frase*, pois que ela sozinha não constitui uma frase.

Alguns dos exemplos dados por Nöth no âmbito das imagens são: uma imagem de um pintor “citando” um trabalho seu mais antigo; uma imagem de um

fotógrafo tirando a própria foto diante de um espelho; uma imagem mostrando uma mulher olhando para um espelho que reflete sua própria imagem, entre outros.

O autor conclui,

A partir de uma perspectiva semiótica mais geral, pode ser até verdadeiro que todas as metaimagens contêm algum tipo de autorreferência e que todas as imagens autorreferenciais possam ser, de alguma forma, metaimagens. Apesar de tudo, metaimagens são imagens de imagens, o que sugere um certo loop autorreferencial. Ambas metaimagens e imagens autorreferenciais convidam reflexões sobre a natureza da representação pictorial (NÖTH, 2006, p. 326).

Quanto aos modos de representação ou de referência fundados nos aspectos qualitativos, existenciais e simbólicos, nós os apresentamos na esteira de Plaza (2010) que propõe uma tipologia de tradução. De acordo com esse autor,

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2003, p. 71).

Tradução, portanto, é o procedimento de que as imagens da exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica” se apropria para a transcrição ou releitura de Guernica – signo original. Uma tradução que se instaura nos meandros no código visual e que aciona a ação de signos – semiose – em correspondência com as categorias – primeiridade, secundidade, terceiridade – e com as classificações dos signos, em Peirce.

Plaza distingue três matrizes fundamentais de tradução: a icônica, a indicial e a simbólica e avisa que tal tipologia pode contribuir como uma espécie de mapa orientador para verificar as nuances diferenciais dos processos criadores, descartando assim o caráter inflexível de uma tipologia como grade classificatória.

Enfatiza que “[...] são tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (PLAZA, 2010, p. 79).

A tradução icônica caracteriza-se pela similaridade ou semelhança não de conteúdo, mas de estrutura. A analogia se estabelece entre objetos imediatos – o objeto tal qual o signo apresenta. A tradução icônica está apta a produzir sentidos sob a forma de qualidades e aparências, sempre similares ao objeto de origem.

Do ponto de vista da semiótica da montagem, a tradução icônica opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura de qualidade. Já em relação à teoria da informação, a tradução icônica manifesta seu pendor para o ‘cosmo-processo-estético’, onde se instala a complexidade, a informação estética, a imprevisibilidade, originalidade e também a fragilidade (PLAZA, 2003, p. 91).

A tradução icônica traz à tona qualidades materiais do signo original que farão lembrar o objeto original. Esta será uma *transcrição*.

A tradução indicial traz como diferencial a conexão entre o original e a tradução de tal forma que entre o original e a tradução haja uma continuidade. O objeto imediato do signo original é transportado para o novo signo, de modo a haver uma correspondência ponto a ponto entre eles. Outra forma dessa conexão ou continuidade que se estabelece entre original e tradução, se dá pelo deslocamento de metonímias (parte do original pelo todo).

Do ponto de vista da semiótica da montagem, essas traduções se caracterizam em montagem sintática (como referência de meios) e em montagem semântica, como referências por contiguidade, isto é, ela indicia a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção (PLAZA, 2010, p. 92).

Estando determinada pelo signo antecedente ou original, numa relação de causa-efeito, a tradução indicial será interpretada por meio da experiência concreta. Será uma *transposição*.

Por fim, a tradução simbólica “[...] opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 2010, p. 93). A referência simbólica se esquia dos caracteres do objeto imediato; ela define, arbitrariamente, significados mais intelectuais, abstratos que sensíveis.

A tradução neste nível será uma *transcodificação*.

Finalmente, a tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como ‘um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo é uma lei ou regularidade de futuro indefinido’, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, isto é, será uma forma significativa (PLAZA, 2010, p. 94).

Ao lado da tradução intersemiótica, a ideia de intertextualidade vem à tona na esteira dos conceitos de Bakhtin (2006) de dialogismo, polifonia. Tais conceitos serão acionados na verificação dos modos de referência das obras/corpus deste trabalho.

Dialogismo é o conceito fundante de Bakhtin (2006). Trata-se do princípio constitutivo da linguagem. Para este teórico, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes que ecoam simultaneamente no momento da fala. Essa concepção destaca o caráter coletivo, social da linguagem em detrimento do individualismo. As palavras de um falante são necessariamente perpassadas pelas palavras do outro e o discurso se estabelece nesse cruzamento de vozes-vidas.

[...] concebe-se o dialogismo como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (BARROS, 1999, p.3).

No dialogismo, o diálogo se instala no interior dos múltiplos textos da cultura. É justamente essa multiplicidade de vozes no interior do texto que caracteriza a

polifonia: o “[...] texto é tecido por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras” (BARROS, 1999, p. 4).

A partir dessas ideias de Bakhtin, Kristeva (1974) alinhou o conceito de intertextualidade. Nas palavras de Kristeva (1974, p. 64) “[...] todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos. Tal apropriação pode-se dar desde a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto”. Assim, a palavra migra para outro texto e ao mesmo tempo liga um texto ao outro e a intertextualidade se estabelece.

Segundo Koch (2003), a intertextualidade pode ser explícita ou implícita. No primeiro caso, ao retomar outros textos, a intertextualidade indica a fonte do texto a que faz menção; no segundo, sendo implícita, o leitor precisa acionar seu repertório de conhecimentos anteriores para perceber a significação pretendida pelo emissor que se tece nas entrelinhas.

A paráfrase e a paródia são as formas de diálogo que de perto nos interessam. A paráfrase, etimologicamente *para-pharasis* (de origem grega), significava continuidade ou repetição de uma sentença. Ela se dá quando existe entre o texto que se apropriou de outro – texto original ou de base – sem trair o significado contido no original. Segundo Sant’Ana (2001, p. 27-8), a paráfrase repousa sobre “[...] o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma.”

A paródia, em contrapartida, faz o caminho inverso. Nas palavras de Sant’Ana (2001, p. 27) “[...] por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente.” Segundo, Kothe (1980, p. 98),

Paródia, segundo o étimo, significa ‘canto paralelo’: é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. Ela é, portanto, a síntese de uma contradição, dando prioridade à antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto literário.

Descritos os fundamentos que alicerçam teoricamente o tratamento que será dado às imagens neste trabalho, passemos para o próximo capítulo que apresenta Guernica – signo original, linguagem-objeto – em seus aspectos históricos, em seu processo de criação e de significação.

### **3 A HISTORICIDADE DE GUERNICA: MATRIZ TEMPORAL E PROCESSOS DE (RE)CRIAÇÃO**

A obra do pintor espanhol catalão, Pablo Picasso – Guernica –, 1º de maio a 4 de junho de 1937, óleo sobre tela, 349 x 776 cm, é uma das mais propaladas do mundo por inúmeros pintores, críticos de arte, políticos, psicólogos, enfim, uma gama de pessoas que tenta compreender a profundidade e os detalhes de seu desenvolvimento.

Neste capítulo, buscamos desenredar em Guernica, além do potencial significativo, a maneira como ela captura objetos ausentes e/ou presentes, isto é, o que a constitui como metaimagem ou imagem autorreferencial. Veremos que Guernica se constitui de outras imagens de Picasso e que cada uma delas empresta à grande obra do artista sua carga preñe de sentidos.

Neste ponto da nossa reflexão, trazemos Schapiro (2002) na reconstrução do processo criativo de Guernica, Plaza (Análise da Pintura de Guernica, 2010) e Santaella (2002) na abordagem de Guernica como signo que é.

#### **3.1 O processo de criação de Guernica**

Guernica, sob a ótica de Schapiro (2002), é tratada nas nuances de seu processo de criação, permeado pela história indissociável do modo como se dá sua construção. Sobre o processo criativo de Guernica, Schapiro (2002) principia sua descrição partindo das ideias que Arnheim (1976, apud Schapiro) faz desta obra de Picasso. Segundo Schapiro (2002, p. 197), “[...] ele reconstruiu o curso de uma grande obra de arte a partir de vários esboços e estados sucessivos da tela, conforme foram registrados em fotografias.” E acrescenta:

Apresenta-os como elementos singulares do processo para demonstrar como um resultou do antecedente, e como um determinado elemento foi um salto além dos outros, todos levando à obra final.

Percebe-se, então, que Picasso foi elaborando Guernica, utilizando-se de várias imagens da sequência dos estudos do seu trabalho para essa grande obra, que foram fotografadas por Dora Maar, sua esposa na época. Inspirou-se, também, para criar essa grande tela, em outras telas pintadas em períodos anteriores. Esse procedimento torna Guernica uma metaimagem, isto é, seus objetos de referência, conforme Nöth (2006 apud ARAUJO, 2006, p. 307), vêm de imagens anteriores, pinturas feitas por Picasso que são incorporadas à obra. Mas, este procedimento vai além. No processo de criação dessa obra, registrado em várias fases, Guernica se auto revê, se reelabora, passa a limpo algumas facetas, ou seja, as imagens passam a referir a elas próprias e se constituem como autorreferenciais.

Segundo Schapiro (2002, p. 197), para um observador há duas maneiras de se examinar os estágios preliminares de uma obra de arte em direção ao objetivo determinado, na caracterização e no julgamento do resultado. No primeiro, considera-se a hipótese de que, caso se utilize a percepção de que o artista e a obra são perfeitos, haverá a antecipação do resultado de que toda a sequência da obra foi direcionada para uma meta, um progresso.

Mas, considerando-se o segundo estágio, quando não há uma certeza quanto à natureza da obra e à sua unidade durante o percurso de elaboração, se houver a percepção de que não há completude e perfeição entre os elementos da composição, todo o processo assumirá outro aspecto.

A caracterização da obra também segue esse percurso. Não necessariamente apreendemos essa caracterização da obra como um todo, pronta, mas também o significado de sua forma: suas particularidades quanto à expressividade, sua relação com o caráter da imagem e, essencialmente, a mensagem do seu significado que pode ser tanto poética quanto próxima da realidade cotidiana.

Por meio de uma obra, contemplamos objetos que são do nosso conhecimento, objetos identificáveis, e nossa imaginação busca criar imagens. Isso ocorre porque temos ideias e interesses. Estes são aspectos relacionados à interpretação.

Cabe tratarmos, neste momento, do aspecto criativo do artista. Seria muito restrito pensarmos que ocorreu um instante de compreensão e da descoberta como

o instante ideal e de decisão que seria o resultado de um processo longo e constantemente utilizado pelo artista.

Salles (2011, p. 26) confirmando a ideia de Schapiro, admite a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final.

Para Schapiro (2002, p. 198), o conceito do momento criativo é “[...] o período de tempo, mais ou menos prolongado, durante o qual algo novo é realizado”. O processo de criação não ocorre desvinculado da vida do artista, há interferências diretas no percurso da obra, nos seus estágios subsequentes, nos seus fracassos ou nos seus avanços. Salles (2011, p. 28) reafirma Schapiro quando enfatiza que “[...] o artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, leva à ação.” Assim, a obra vai caminhando para uma significação daquilo que o artista quer elaborar.

Por isso a importância da tendência. Ela dirige, indica o rumo que o autor da obra quer alcançar. O processo é a explicação dessa tendência. O artista tem um tema e uma ideia vaga de procedimentos como matéria, forma e conteúdo, mas tudo isso tornar-se-á visível “por força do trabalho” (Maillot, 1997, apud Salles, 2004, p. 29).

O movimento de criação é a convivência do artista com cada momento de sua vida: do seu mundo interior e exterior. O artista, à medida que está inserido nesse movimento de criação, vai levantando hipóteses e testando-as constantemente. Como observaremos no corpo de nosso trabalho, a obra final – Guernica, de Pablo Picasso – conviveu com diversas outras obras dele mesmo e de outros grandes artistas. Isso porque, o artista sempre considera, conforme Salles, (2011, p. 26) “[...] uma estética da perfeição e acabamento” e, por isso mesmo, seu trabalho enfrenta permanentes revisões. “[...] É a estética da continuidade que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte” (SALLES, 2011, p. 26).

Conforme Salles, (2011, p. 12),

Pablo Picasso, citado por Arnheim, (1976), por sua vez, diz que seria interessante conservar fotograficamente, não as etapas, mas a

metamorfose de uma pintura, pois ofereceria a possibilidade de descobrir o caminho seguido pelo cérebro na materialização do sonho.

A mesma autora afirma que o ato criador possui uma lógica complexa, não é linear. Quanto mais conhecermos os procedimentos de criação, melhor conheceremos a obra. Salles (2011, p. 17) chama de “documentos de processo” esboços, ensaios, partituras dentre outros. Todos esses documentos, no caso do nosso objeto de trabalho, as fotografias de Dora Maar e os desenhos e rascunhos elaborados por Picasso, que registram a criação de Guernica, contêm a ideia de registro. O artista teria uma necessidade de conservar alguns elementos que o auxiliariam na concretização final da obra. Esses documentos armazenam cada processo utilizado por ele e são, também, experimentações.

Salles (2011, p. 17) confirma ainda a importância desses documentos do processo de criação colocando-os como

registros materiais do percurso criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.

Sendo assim, durante todo esse período o artista vai criando, refletindo, desenhando, experimentando. Todas essas condições iniciais são essenciais para a realização da obra.

Para que uma obra torne-se inteligível para um receptor, necessário será, também, que sua percepção capte e desenvolva o conhecimento do lugar-espço e do tempo da obra final. Neste caso, o envolvimento se dá com a história e não apenas com a do autor da obra, Pablo Picasso, como também com as ocorrências e acontecimentos dessa comunidade, nessa cidade que dá nome ao painel. Se Guernica tivesse sido realizada em outra época, em outro local, e não em 1937, logo após o bombardeio da cidade homônima, a compreensão dessa obra poderia ser diferente, isso é, se ela viesse a existir num outro contexto.

A criação de Guernica no mês de maio de 1937 é inseparável de ocorrências, acontecimentos e condições existentes nesse período na Espanha e na França e, particularmente, no círculo de amigos de Picasso, em Paris.

Na tarde de 27 de abril de 1937, conforme Hensbergen (2009, p. 39), uma grande passeata pelos direitos humanos percorreu o centro de Paris e dela participaram intelectuais espanhóis. Muitos boatos se espalhavam nessa multidão o que deixava evidente que alguma coisa terrível havia ocorrido do outro lado da fronteira com a Espanha. Um dos participantes dessa passeata talvez tivesse sintonizado a Rádio Bilbao, nessa tarde, e ouvido o presidente basco José Antonio Aguirre relatar ao mundo a atrocidade cometida em solo basco, apenas 24 horas antes. Citamos aqui, as palavras do presidente basco, noticiando esse trágico acontecimento, conforme Hensbergen (2009, p. 40):

Pilotos alemães a serviço dos rebeldes espanhóis bombardearam Gernika, queimando a cidade histórica pela qual todos os bascos têm enorme veneração. Tentaram nos atingir no ponto mais sensível do nosso patriotismo, deixando bem claro, mais uma vez, o que o Euskadi (País Basco, em basco) pode esperar dos que não vacilam em destruir até o santuário que guarda os séculos de nossa liberdade e democracia.

No dia 26 de abril de 1937, vindos em ondas, uma atrás da outra, aviões da Legião Condor, pilotados por alemães a serviço de Franco, jogaram 250 quilos de bombas de fragmentação e bombas incendiárias em Guernica, transformando a cidade numa bola de fogo. Os que conseguiram fugir para o campo ou para as montanhas foram metralhados pelos aviões.

A cidade de Guernica foi um laboratório para que a máquina bélica alemã testasse suas novas táticas de guerra e a eficiência de seus novos aviões. O motivo do bombardeio de Guernica impressionar o mundo foi porque, alguns países europeus já haviam bombardeado outros, mas estes países não faziam parte da Europa. Apenas Guernica ficou na História porque está na Europa. Foi a primeira cidade europeia bombardeada, sem piedade.

Nascido na cidade de Málaga, Espanha, Picasso, tomou conhecimento dessa tragédia através de manchetes terríveis nos jornais espanhóis e franceses,

cujos jornalistas estrangeiros, entrando em meio aos destroços, começaram a entrevistar os sobreviventes. Picasso leu manchetes como “O mais terrível ataque aéreo jamais visto”, ou editoriais como o de Steer, que foi um dos mais contundentes, publicado pelo Times e pelo New Times:

Às 2 da madrugada de hoje, quando estive na cidade, a cena era de horror, queimando de um lado a outro. O reflexo das chamas podia ser visto nas nuvens de fumaça sobre as montanhas, a 16 quilômetros. Durante a noite, as casas desmoronavam até que as ruas ficaram com longas pilhas de destroços rubros e estranhos (HENSBERGEN, 2009, p.49).

A obra, Guernica, apresenta fortes indícios dessas condições que afetaram todo o seu desenvolvimento e a sua organização, desde que Picasso iniciou seus esboços até a sua conclusão. As primeiras experiências vivenciadas por Picasso forneceram a ele habilidades e modelos de ação que instigaram ideias e formas. Muitas delas ele já possuía e, para essa grande obra, poderia recorrer e utilizá-las.

Conforme Picasso, (apud Salles, 2011, p. 30) “[...] o processo criador é um percurso com “um objetivo a atingir, um mistério a penetrar.”

Obviamente, nem todas as suas obras foram utilizadas, apenas as que estavam de acordo com as condições do momento e a “[...] personalidade do produto final [...]” (SCHAPIRO, 2002, p. 199), o que o artista queria, para aquele exato momento criativo da obra.

Outro detalhe a ser considerado é que, quando enveredamos para a compreensão da obra, na época, na vida, personalidade e tendência do artista, corre-se o risco de adentrarmos no que é pessoal e indiretamente conhecido. Picasso não era favorável a esse tipo de atitude, dizendo:

Aqueles que tentam explicar um quadro quase sempre se perdem. Como pode um expectador viver um quadro como eu vivi? Como pode penetrar em meus sonhos, instintos, desejos, pensamentos, que levaram tanto tempo para elaborar a si mesmos e se manifestar? E, especialmente, como pode alguém querer captar o que coloquei em uma obra, talvez a despeito de minha vontade? (PICASSO, apud SCHAPIRO, 2002, p. 199)

Schapiro, o autor com o qual estamos tentando reconstruir o processo da criação da obra de Picasso e de suas tendências ou motivos na passagem de um estágio para o outro, chama a nossa atenção para que não façamos conjeturas duvidosas. O próprio Picasso desencorajou os que tentaram explicar o seu trabalho, pois ele mesmo não compreendia como essa obra se tornou o que é. Mas, partiremos do princípio que nenhum artista, antes de Picasso, deu-se ao trabalho de reunir seus estágios para fazer um quadro próprio.

O público que é o observador de obras de arte muitas vezes não observa ou não valoriza todo o processo criador de um artista para realizar seu trabalho. Por esse motivo, muito de todo o esplendor da obra fica perdido. “[...] É um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações” (SALLES, 2011, p. 26).

Não apenas Picasso, mas também Matisse permitiu que os esboços e estudos e as fotografias de algumas pinturas, em seus estágios sucessivos, fossem expostos ao lado da obra acabada. O intuito dos artistas, expondo as sequências dos estudos que antecederam a finalização das suas obras, era que os observadores compreendessem, não apenas a obra acabada, mas também toda a atividade anterior. Acham esses artistas que, quando o observador conhece os procedimentos utilizados para a realização da obra, haverá um interesse maior em contemplar a obra final.

Entre os anos de 1987 a 1991 foi realizada uma exposição itinerante - Exposición itinerante por Iberoamérica realizada com la colaboración del Ministerio de Cultura y la Embajada de España –, cujo título foi “Guernica. Legado Picasso” – Exposición fotográfica del cuadro, con sus bocetos y obras preparatorias.

Essa mostra contou com 63 desenhos, sendo que 46 foram rascunhos e desenhos preparatórios para a obra Guernica. Nelas, Picasso utilizou diversas técnicas como grafite sobre papel, grafite e óleo, grafite e guache. Todos esses desenhos preparatórios foram realizados no período de 1º de maio a 4 de junho de 1937, data esta do término da monumental obra.

Os outros 17 desenhos, em sua maioria, foram estudos de cabeças de mulher ou mulher chorando, estudos de cabeça de cavalo e de touro. Os desenhos de número 62 e 63, os últimos da mostra são as pranchas com caricaturas de Franco e a sua rebelião militar intituladas “Sueño y Mentira de Franco”. O primeiro

desenho, de número 62, ele realizou em 8 de janeiro de 1937. A segunda prancha, número 63, ele iniciou em 9 de janeiro de 1937 e terminou em 7 de julho de 1937. Eles constam dessa mostra porque funcionaram como um parêntese enquanto ele criava Guernica.

Estas gravuras abaixo – Figuras 1 e 2 – foram expostas na mostra “Guernica. Legado Picasso” e constam do catálogo da exposição que descrevemos acima. Sob esse mesmo título, versando sobre o mesmo assunto, havia mais cinco desenhos.

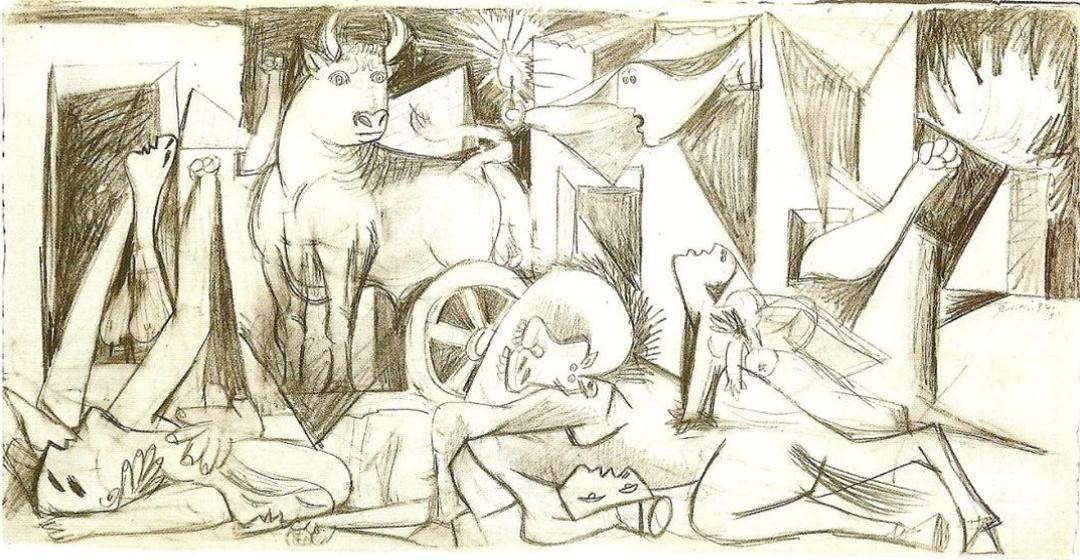
Devido a grande importância e repercussão dessa exposição com os rascunhos e desenhos preparatórios juntamente com a obra final – Guernica –, comprova-se como o percurso de criação utilizado pelo artista valoriza a compreensão e o significado da obra finalizada.

Figura 1 - Estudio de Composición para Guernica (I). 1 de mayo de 1937. Grafito sobre papel azul, 210 x 269 mm



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”. España. p. 27

Figura 2 - Estudio de composición para Guernica (VII), 09 de mayo de 1937.  
Grafito sobre papel de dibujo blanco. 240 x 453 mm



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”. España. p. 29

Por isso mesmo, de uns duzentos anos para cá, o artista moderno faz questão de conservar no seu trabalho final, seja arte em tela ou escultura, o processo utilizado por ele desde o início dos seus estudos e procedimentos. Eles valorizam tanto o processo de realização, que preservarão na obra acabada os indícios das camadas de tinta, as marcas das pinceladas, diversos desenhos ou pinturas sobrepostas.

Sobre o processo da criação de Guernica, Schapiro (2002, p. 201) diz:

Guernica é, portanto, para nós, uma obra que existe não somente como um produto acabado, mas também como um processo no tempo, tornado visível pelas fotografias de seus estágios sucessivos na tela, assim como pelos vários esboços e estudos preparatórios, e a série notável de “pós-escritos”, desenhos e pequenas pinturas de partes isoladas. Vistos juntos, exibem sua criação como uma luta, uma soma de destruições comparáveis ao sofrimento e à violência do seu tema.

Com o autor, Schapiro, consideremos como essa pintura foi realizada, destacando a situação real de sua efetivação, observando o registro histórico do próprio pintor. Picasso era um artista que encontrava prazer na inovação. A cada ano mudava a sua maneira de trabalhar, investigando problemas novos e,

principalmente em 1937, foi o artista que mais se embrenhou em novas ideias, procurando sempre perseguir as suas consequências que, às vezes, iam além do que ele havia concebido.

Guernica passa a ser gestada a partir de uma encomenda feita a Picasso, da pintura de um mural para o pavilhão da República Espanhola, na Feira Mundial de Paris. O tema da destruição da velha cidade basca por bombardeiros alemães, escolhido por ele mesmo, foi uma novidade porque ele trabalhara, até então, por iniciativa própria, realizando retratos de amigos, pessoas de sua família, poetas e compositores. Nunca havia pintado telas grandes com temas históricos ou de ação, ou um tema sugerido por alguém, muito menos para um contexto oficial, público. Aceitando essa encomenda, aceitou um desafio: “[...] uma pintura monumental com significado político e provavelmente impacto político” (SCHAPIRO, 2002, p. 201).

Picasso tinha forte ligação com a Espanha: tanto por seu nascimento, quanto pela ligação com os espanhóis no passado e nesse momento da Guerra Civil. Era, também, Diretor do Museu do Prado, cargo este com o qual a República Espanhola o havia honrado. Mesmo assim, aceitando realizar uma pintura com esse tema, contrariou a sua crença quanto à natureza de sua arte. Picasso compartilhava com Zervos, seu grande amigo e escritor, a ideia de que o pintor só “podia pintar a partir do sentimento e apenas imagens que o atraíam como indivíduo soberano. O mundo da política, dos interesses e conflitos sociais, tudo isso é essencialmente estranho à natureza da arte” (SCHAPIRO, 2002, p. 202).

Cinco anos antes de Guernica, Picasso ainda não aceitava a opinião, de quem quer que fosse, de que a pintura fosse polêmica. Nessa época ele declarou: “[...] Continuo sendo estético. Continuo fazendo arte sem me preocupar se ela humaniza a vida” (SCHAMA, 2010, p. 389). Durante esse período, na Espanha, o morticínio se tornou um acontecimento ordinário. Ciente disso, Picasso passou a acreditar que a obra de arte deveria repudiar toda essa violência do mundo e que ele era assim e sempre seria assim. E, enfatiza Schama (2010, p. 389), “[...] essa reviravolta de esteta amoral a moralista, é, talvez, a conversão mais improvável que já ocorreu em toda a história da arte.”

Conforme Salles (2011, p. 30),

o processo criador é um percurso com 'um objetivo a atingir, um mistério a penetrar' de acordo com Picasso". (1985) A intenção do artista é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra.

Todas essas afirmações têm em comum o fato de que o processo criador é como que um caminho da imperfeição para a perfeição, pois nessa caminhada percebe-se que o artista almeja que todas as suas necessidades sejam satisfeitas com plenitude.

A escolha do tema do bombardeio de Guernica, por Picasso foi decisiva para o caráter da pintura. Perseguindo, em nossa pesquisa, a reconstrução da obra a partir dos primeiros esboços do autor, tentamos captar qual foi o pensamento inaugural do artista. E o processo de criação de Guernica vai sendo tecido...

Figura 3 - Estudio de Composición para Guernica (I). 1 de mayo de 1937.

Grafito sobre papel azul, 210 x 269 mm

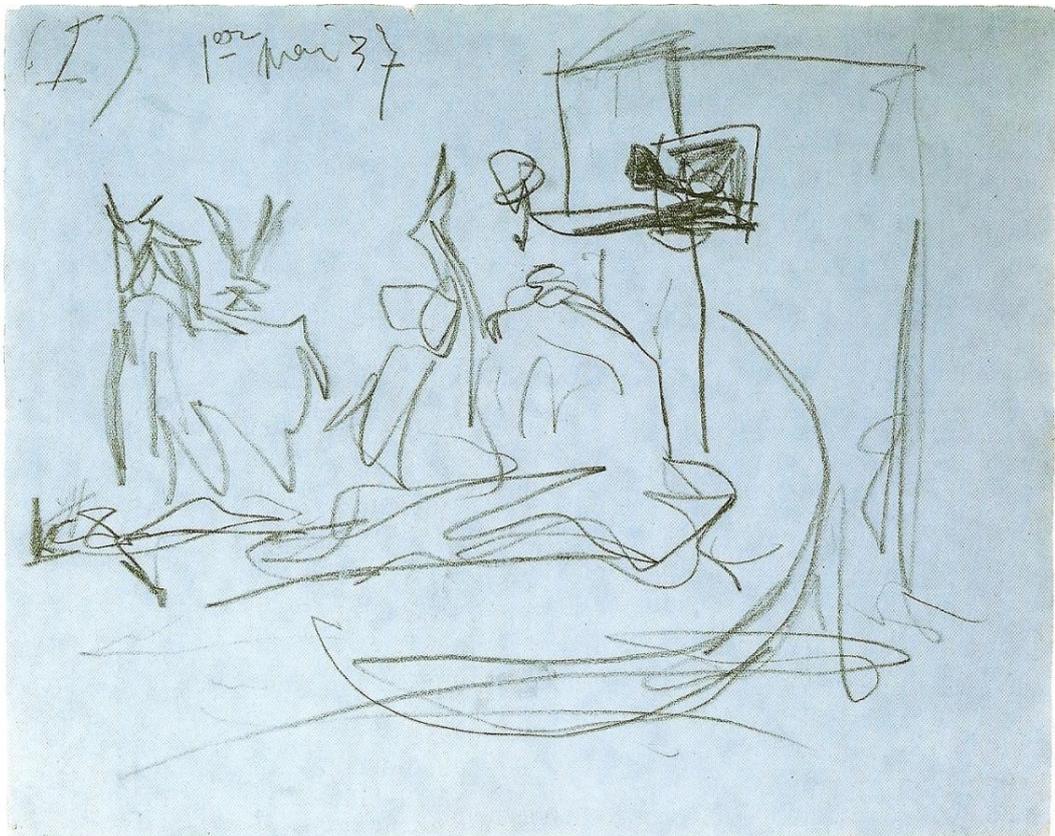
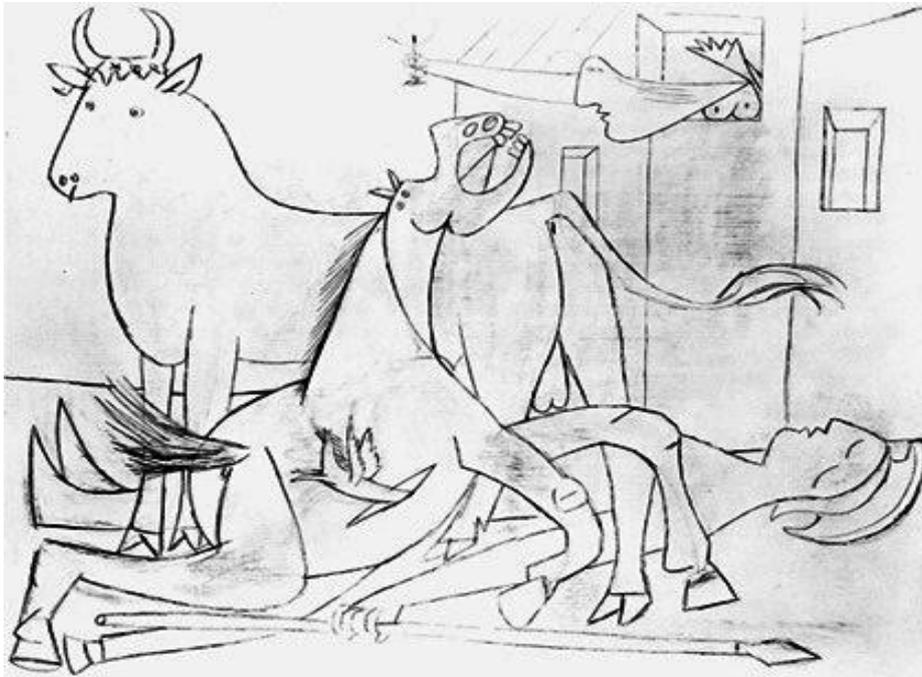


Figura 4 - Estudo para Guernica (6), 1º de maio de 1937, lápis sobre painel de madeira, 53,7 x 64,8 cm



Fonte: Schapiro, 2002, p. 204

O primeiro desenho data de primeiro de maio de 1937 (Figura 3). Percebe-se que, com traços rápidos, ele esboça um cavalo com um pássaro no dorso e logo abaixo do cavalo está uma figura deitada; uma mulher, segurando uma lamparina, estende o braço através de uma janela; e no lado inferior direito, uma grande curva nos lembra a fonte da imagem principal, isto é, a praça de touros, tema este muitas vezes utilizado por Picasso durante os últimos vinte anos.

Na mesma data, Picasso executa um desenho sobre madeira, (figura 4) mais elaborado: no lugar do toureiro do esboço anterior, um soldado com vestimenta grega que remete a um mito grego com um tema trágico de luta e morte. E, do ferimento do lado direito do cavalo agonizante surge um cavalinho alado. Pégaso.<sup>2</sup>

Conforme a suposição do autor, Picasso incluiu a figura de Pégaso na cena de um desenho que simboliza a destruição de Guernica, cidade espanhola sagrada,

<sup>2</sup> Pégaso – é uma figura mítica grega que passou a significar Arte; tem vários e belos significados, alusivos ao pensamento grego e posterior sobre as artes. É o cavalo alado que mana do corpo da górgone Medusa quando é morta por Perseu.

salientando que a arte permanecerá, após todo o desastre, depois da morte do cavalo, e até mesmo ascenderá.

Para criar o grande mural, simbolizando o terrível acontecimento que abalara uma nação e chocara todo o mundo, Picasso retorna às touradas que, como dito anteriormente, serviu de tema obsessivo para as suas obras nos vinte anos que antecederam à elaboração de Guernica.

Um de seus desenhos, realizado em 1934, é extremamente semelhante ao primeiro pensamento de Picasso para elaborar o quadro acima. O cavalo é esmagado pelo touro e, no canto esquerdo, há uma menina com uma lamparina. Há outras obras com esse mesmo tema e ele o usou, “[...] o touro lacerando o cavalo com uma fúria intensa, como se desejasse descarregar uma raiva incontrolável contra alguma criatura – imensos chifres do touro e sua língua pendendo nas entranhas do cavalo” (SCHAPIRO, 2002, p. 206).

Na elaboração dessa obra, fica claro que Picasso transportou toda a sua vontade de destruição, um grande ódio pessoal. Além de, nesse período, suas obras se inspirarem nas touradas, a sua vida pessoal está escancaradamente presente.

Figura 5 – **Minotauromaquia**, 1935, Aguafuerte y raspado, 49,8 x 69,3 cm  
Paris: Museu Picasso



Fonte: Schapiro, 2002, p. 209

Utilizada como imagem que gerou outra imagem, citamos a obra *Minotauromaquia*, 1935 (Figura 5), uma água-forte magnífica, e, contemplando profundamente essa obra, na qual Picasso identifica-se com o minotauro, criatura monstruosa e a figura barbada como o seu pai, observamos que um imenso minotauro paira sobre um cavalo e uma mulher, parecendo muito doente, moribunda. Aparece a lamparina e flores, que são seguras por uma criança, à esquerda. Também, está presente na gravura, a janela onde se encontram duas moças e uma pombinha. Elas olham para a cena. No canto esquerdo, em primeiro plano, uma figura está subindo uma escada e, pelas características apresentadas na figura, é Cristo subindo na cruz.<sup>3</sup> Guernica foi realizada em 1937 e várias das imagens constantes desta gravura, entrarão na sua composição.

Minuciosamente, Schapiro procura as significações para tudo isso, tendo como base a biografia de Picasso, que nesse período estava com sérios problemas conjugais, pois havia encontrado outra companheira e a sua esposa não lhe queria conceder o divórcio:

Lembra uma história familiar, uma cena da vida privada representada por figuras do mito, da religião e da praça de touros, um momento trágico em que o horror da morte súbita também evoca as recordações da infância e do amor. O artista está satisfeito por ser capaz de expressar, por meio da fantasia, tensão e raiva intensas numa grande imagem em que cada detalhe é objeto de pensamento e emoção, e do qual emerge um todo impressionante e belo (SCHAPIRO, 2002, p. 209).

Não podemos deixar de inserir esta obra nos estágios de Guernica. A partir dela, compreendemos que o âmago desta obra de Picasso foi uma “[...] transposição direta de uma cena imaginada, simbolizando os aspectos mais íntimos e pessoais do mundo privado do artista em um acontecimento público chocante, aterrador” (SCHAPIRO, 2002, p. 210).

A obra Guernica não desenha o bombardeio da cidade pelos alemães, nem retrata como morreram os espanhóis, mas sim os objetos de sua imaginação e fantasia que precederam esse trágico acontecimento na cidade espanhola: sua

---

<sup>3</sup> Um tipo que se observa na arte popular espanhola no século XVII.

família e ele mesmo, os animais que ele utilizava como analogia à sua raiva, ansiedade e sentimentos relacionados à morte. Utilizando esses elementos na composição de Guernica, Picasso transcendeu a sua vida pessoal para que esta obra apresentasse outros significados: denúncia e moral.

Herschel B. Chipp, em artigo escrito para o Catálogo da “Exposición fotográfica del cuadro, com sus bocetos y obras preparatorias – GUERNICA. Legado Picasso”, enfatiza a afirmação acima quando diz que:

Su primera reacción ante la noticia del bombardeo, y ante las fotografías de las ruinas de la ciudad arrasada, no fue, desde luego, ilustrar el bombardeo mismo. No hay aviones, ni bombas, ni explosiones, ni tampoco nada que recuerde la propia villa Guernica, que él no había visto nunca. La primera imagen del tema que al final habría de dominar el cuadro no le vino de los hechos relativos a la trágica destrucción de la ciudad, dramáticos como eran, sino más bien de las corridas (HERSCHEL, 1987, p. 5).

Figura 6 – **A Crucificação**. 1930, Óleo sobre painel 51,5 x 66,5 cm  
Paris: Museu Picasso



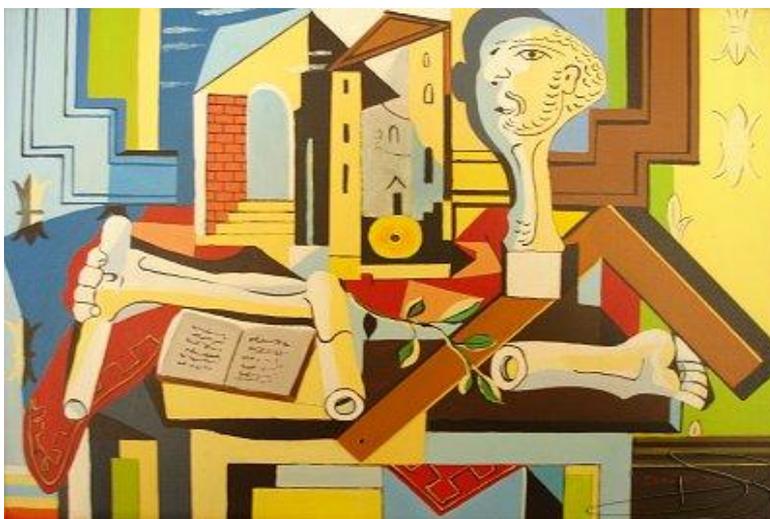
Fonte: Schapiro, 2002, p. 210

Outra obra que se presentifica em Guernica é *A Crucificação* (Figura 6), de 1930, pois constam dela elementos de tortura e sadismo onde o corpo humano aparece deformado, como se estivesse sentindo fortes dores; há figuras caídas umas sobre as outras e os braços e pernas quebrados e distribuídos ao lado esquerdo da tela. Picasso não aplicou nada de perspectiva e utilizou, nas figuras, gestos alongados como utilizará em Guernica.

Dos temas, nos quais a obra Guernica foi embasada, passaremos às formas. O artista quer demonstrar ação, por isso apresenta “grandes e vigorosos impulsos de linha, uma complexidade agitada de formas, contrastes entre a esquerda e a direita, a parte superior e inferior da obra” (SCHAPIRO, p. 211). Ele quer com isso incrementar toda a expressão da obra, e que quem a contemple perceba toda a energia que emana dela. Apresenta membros cortados, dissecações e desmembramento dos corpos que não sangram. Há um grande tumulto devido às cores e às formas que contrastam entre si. Verifica-se um retorno ao cubismo quando percebemos que ele utiliza desmembramentos, os quais já havia recorrido em obras anteriores, quando faz uso de traços, dos pinceis e das linhas isoladamente.

Cumpra aqui elucidar que, o período *cubista* de Picasso, transcorre de 1907 a 1916, quando ele rompe com tudo o que fora feito até então, abolindo a perspectiva tradicional e sugerindo a terceira dimensão. A linha curva está ausente, os planos assumem encaixe geométrico.

Figura 7 – Ateliê com cabeça de gesso, 1925, óleo sobre tela, 98,1 x 131,2 cm



Fonte: Schapiro, 2002, p. 211

Nesta obra de 1925 (Figura 7), Picasso insere uma régua em T e um esquadro: na composição de Guernica, a maioria destas formas associadas ao desmembramento aparecem. Mas, observando atentamente, verificamos que, mesmo os desenhos aparecendo separadamente, as linhas retas, as curvas que formam as partes de corpos, juntam-se harmoniosamente com a utilização das tintas, dos pincéis e da superfície. São os elementos do meio. E isso ocorre, também, em Guernica.

É essencial que reescrevamos o que pensa Schapiro (2002, p. 212) a esse respeito:

São marcas e não sinais miméticos. Como signos, retêm algumas das qualidades das unidades isoladas que haviam aparecido na fase cubista. Além dessa figura de sua arte anterior, ele aplica outra em Guernica, ou melhor, um senso expressivo e artístico diferente, e particularmente nos desenhos e pinturas realizados durante o processo.

Picasso tem uma qualidade que se sobrepõe sobre as muitas outras que ele apresenta: é o representar, o retratar a dor. (Figuras 8, 9 e 10). Quando ele realiza essas representações, mostra as “entranhas do corpo”, as dores emergem do interior dos corpos, como agonia. Para intensificar, para quem contempla as suas obras, a sensação das dores, ele utiliza o contraste entre as cores e entre as formas geométricas que enfatizam o jogo das cores.

A distorção dos órgãos dos sentidos é notável nesses desenhos e em muitos outros que realizou durante alguns períodos de sua arte: às vezes as orelhas são voltadas para trás, os olhos são distorcidos, contorcidos e, em algumas obras, desenhados como pequenas flechas, dirigidas para o interior. Assim, a sensação que temos é a de que os golpes que esses olhos doloridos captam vêm de dentro, das tensões internas.

Figura 8 - Estudio para la cabeza del caballo (II), 2 de mayo de 1937,  
grafito sobre papel azul, 210 x 155 mm



Fonte: Catálogo da Exposição "GUERNICA. Legado Picasso". España. p. 28

Figura 9 – Cavalo em agonia, 2 de maio de 1937, óleo sobre tela 65 x 92,5 cm



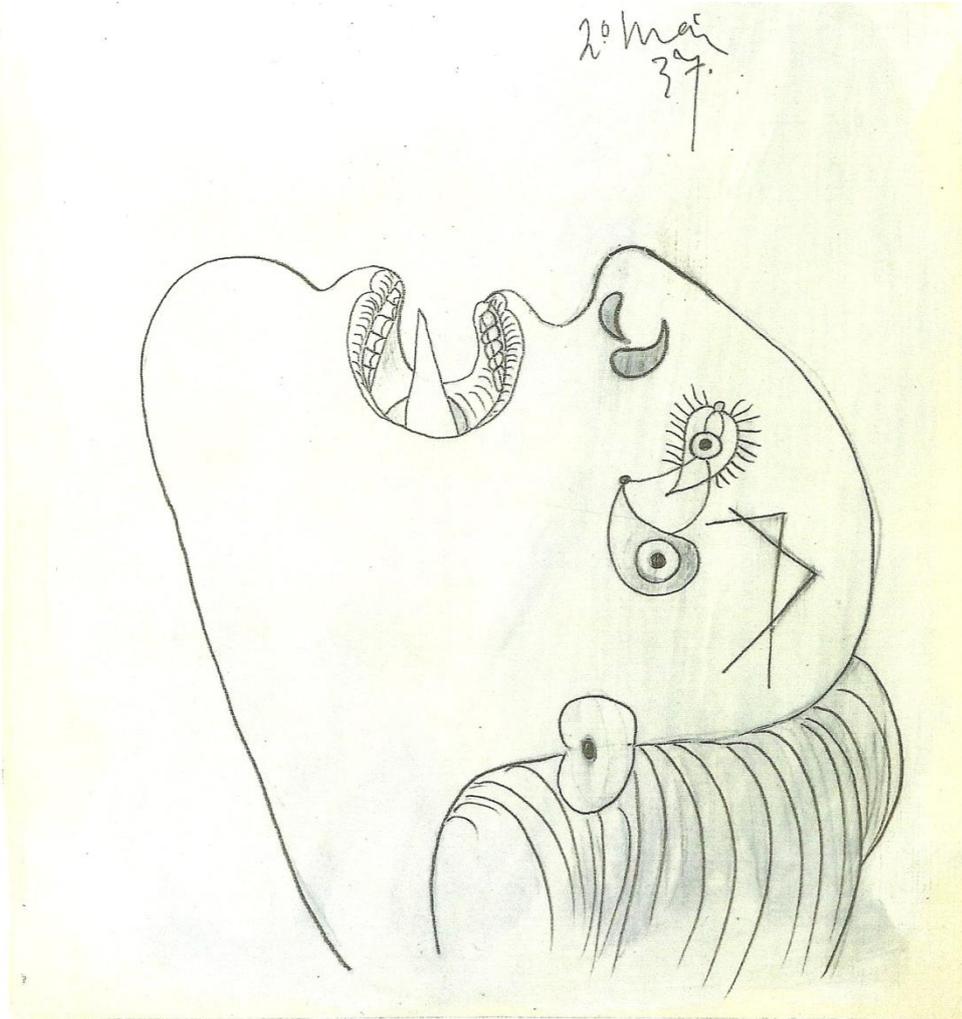
Fonte: Schapiro, 2002, p. 213

Figura 10 - esboço 5. Estudo para cavalo, primeiro de maio de 1937, lápis sobre papel azul, 21 x 26,8 cm



Fonte: Schapiro, 2002, p. 213

Figura 11 – Cabeza de mujer (II), 20 de mayo de 1937,  
grafito y gouache gris sobre papel tela, 290 x 232 mm



Fonte: Catálogo da Exposição "GUERNICA. Legado Picasso". España, p. 32

Observando atentamente a obra Guernica, questionamentos surgem até hoje. As deformações nesta grande tela foram propositais? Vejamos: Picasso, aos quinze anos, já havia concluído a Escola de Belas Artes, em Barcelona, e estava pronto. Dominava perfeitamente a anatomia do corpo humano que podemos observar na sua fase clássica. Então, qual a razão de tanta deformação?

Neste ponto, Faiga Ostrower (1998, p. 3) discute a importância do conteúdo expressivo, comunicativo da mensagem contida em imagens. A arte não é apenas uma técnica

de reprodução de figuras humanas, paisagens ou objetos. A arte é uma linguagem própria, cujos termos específicos – cores, linhas, formas – são expressivos em si, e cujos contrastes e ênfases formais também se tornam expressivos. As “distorções”, por exemplo, correspondem a ênfases formais, ênfases seletivas acentuando certos aspectos no conteúdo expressivo de uma mensagem. Na verdade, a deformação como princípio de seletividade não somente é inevitável, como também é indispensável para a expressividade de uma imagem em todas as épocas e todos os estilos.

Portanto, podemos deduzir também que quando um artista coloca na tela todas as formas expressivas, não poderemos apenas explicá-las em termos puramente pessoais como seu temperamento, estados de humor, aspirações ou frustrações. O autor da obra tem um estilo, no qual todas as feições da sua personalidade estão presentes, se fundem e são transformadas em termos de linguagem e essa linguagem própria da arte deve expressar todo o poder comunicativo das cores, linhas, formas e, se necessário, as deformações. Mais do que qualquer coisa, o signo traz em seu bojo as possibilidades de sentido.

Neste estudo, observaremos ainda que é em função da vida que surgem as formas expressivas da Arte. Neste caso, por exemplo, as obras de arte que compõem este trabalho nos comunicam um conteúdo muito profundo. Por isso nos comovemos diante delas. Especificamente, nestes casos, a Arte se refere à própria condição humana e a certos acontecimentos que fazem com que nos questionemos sobre a realidade da época em que foram criadas e como as contemplamos atualmente. A Arte sempre formula uma visão do mundo, da sua história. Em termos peircianos, a natureza do signo – se prepondera nele qualidades, indícios ou o caráter de lei – é responsável pela maneira como o receptor do signo o vê/lê/interpreta. Certamente o repertório do receptor/leitor ou sua “experiência colateral” serão determinantes no processo interpretativo. Quanto maior for a

familiaridade com o objeto, maior a possibilidade de desvendar o signo, de ampliar sua significação e de disseminar conhecimento.

Também é de grande relevância que toda criação na Arte envolve um processo de transformação que é dinâmico e flexível. O artista inicia a sua obra com algumas linhas, alguns esboços e, gradativamente, relacionam-se uns com os outros determinando uma estrutura à composição e, simultaneamente toda a significação. Redefinindo-se reciprocamente, contexto e componentes vão adquirindo outros significados. O artista avalia constantemente o que está criando: vai fazendo e refazendo e reavaliando contexto e componentes, sempre em função uns dos outros até “[...] encontrar uma ordenação formal que corresponda ao seu próprio íntimo de equilíbrio e justeza” (OSTROWER, 1998, p. 55).

Picasso utiliza, também, o que Arthur Rimbaud chama de “desordem dos sentidos”, que é o resultado de um choque esmagador, uma verdadeira tortura para o ser humano que não pode, no momento, nem ver nem ouvir, consciente apenas do seu estado interior de dor excruciante. Picasso, em sua obra cubista, constrói essa possibilidade de sentidos perturbadores, que fisgam o olhar do observador e o enredam num turbilhão de sentimentos.

Picasso não apenas utilizou um quadro para produzir o outro, efetivando o processo de autorreflexão, tema desse trabalho, mas, para produzir Guernica, teve que experimentar um nova situação, a guerra, o bombardeio da cidade basca.

O interessante na obra Guernica é que, mesmo Picasso tendo realizado inúmeros esboços, estudos para a sua realização, o primeiro desenho sobre a tela sofreu muitas alterações durante o processo da pintura; em períodos anteriores, não se alterava a composição de painéis e murais com o pincel na mão como Picasso fez em Guernica. Por isso, essa obra e seu autor são excepcionais. Alterar uma pequena obra é razoável, mas uma obra imensa é excepcional.

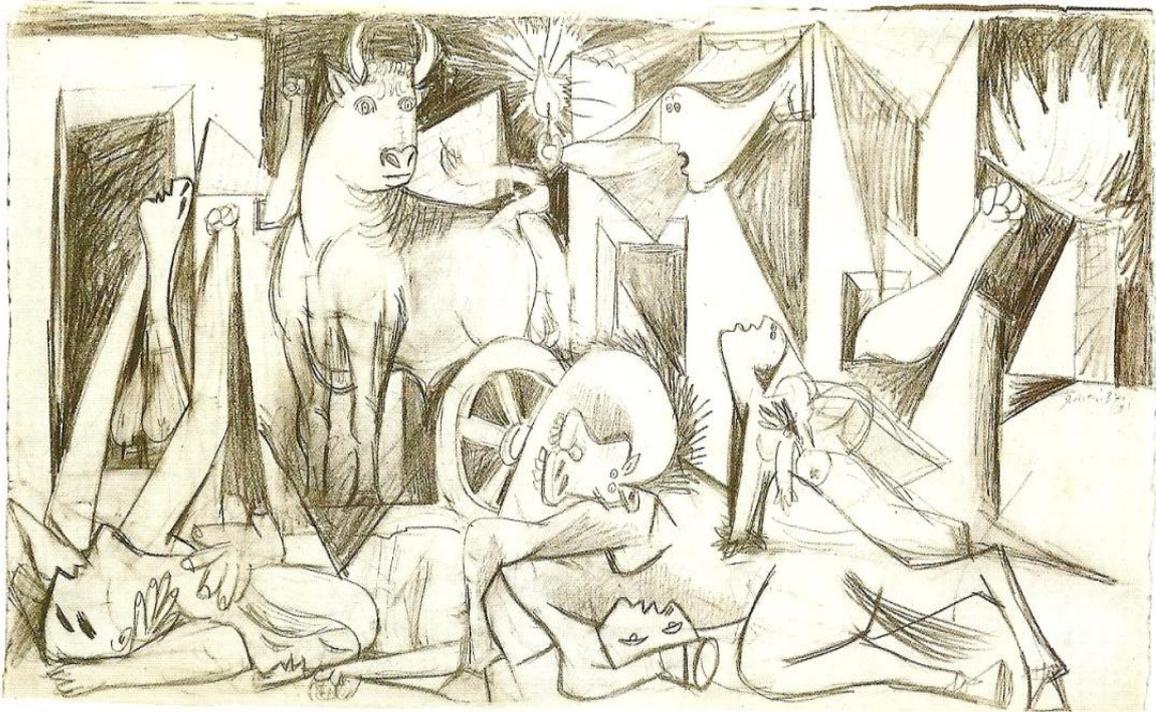
Schapiro escreve com ênfase sobre as correções que Picasso empreendeu na grande tela, comparando a fotografia do primeiro estágio da tela, realizado em 11 de maio de 1937 com o quinto estágio, quase o último, realizado em 27 de maio de 1937.

Dora Maar registrou em sete (7) fotos os estágios da composição de Guernica. Foram inúmeros os esboços, rascunhos e desenhos preparatórios. Mas

essas fotos são documentos que asseguram a evolução da criação dessa grande obra de Picasso.

Escreve Schapiro (2002, p. 218): “[...] ficamos impressionados principalmente com sua autocrítica e correções constantes.” Faz menção, também, a Eugène Delacroix, grande pintor francês de quadros históricos e de grandes medidas, que, em uma citação, reafirma essa característica de Picasso: “Não se pode saber de antemão o que será o quadro final, mesmo que se tenha uma ideia aproximada no começo[...].” “[...] Há muitas que têm que ser levadas em conta.”<sup>4</sup>

Figura 12 - Estudio de composición para Guernica (VII), 09 de mayo de 1937.  
Grafito sobre papel de dibujo blanco. 240 x 453 mm



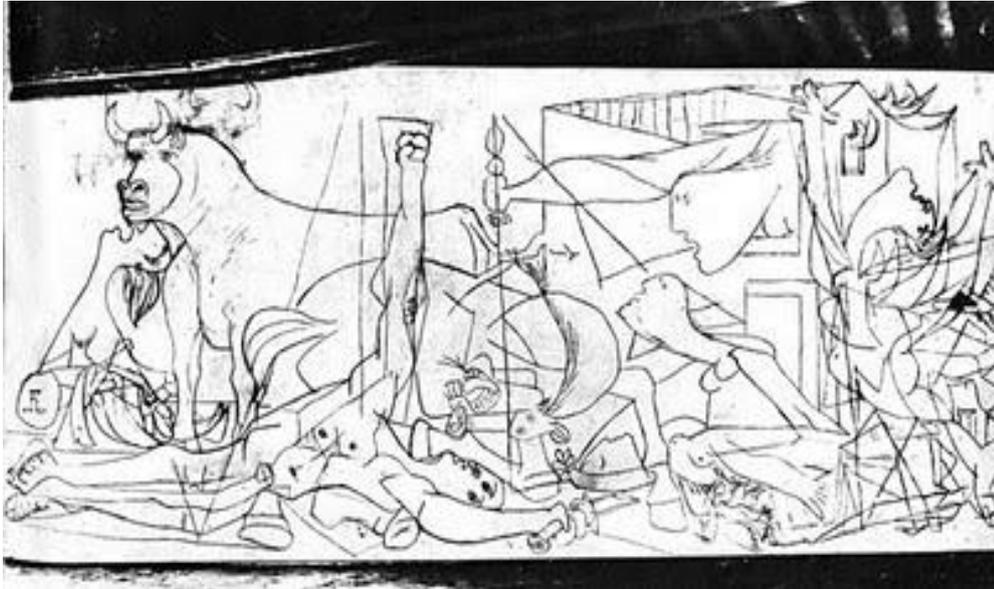
Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso.” España, p. 29

Entretanto, não poderíamos deixar de documentar com a Figura 12, do desenho datado de 09 de maio, o Estudo de composição para Guernica, onde Chipp assim o descreve: “El comienzo del cuadro final – Todos los personajes fundamentales del drama estaban ya presentes, y al cuarto día, 9 de mayo, Picasso hizo la primera tentativa de unificar todos los elementos em uma composición única.”

<sup>4</sup> A conversa foi preservada pelo amigo de Delacroix, Théophile, Paris, 1876, PP. 290-1

(nº 15 – número do desenho na Exposición fotográfica del cuadro, com sus bocetos y obras preparatorias).

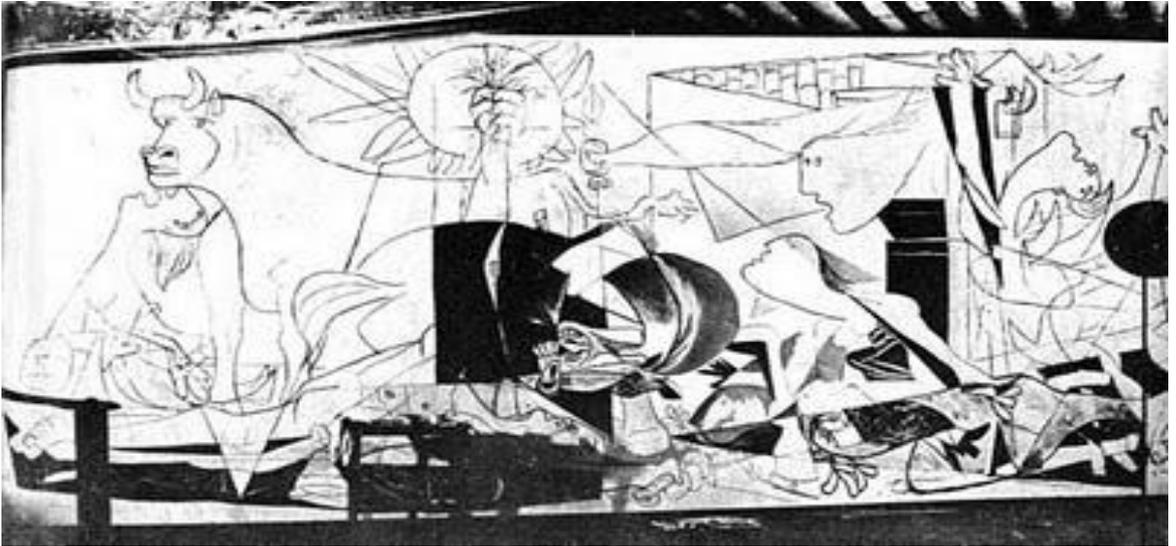
Figura 13 – Guernica (fase 1ª). Fotografia de Dora Maar. 11 de Mayo de 1937.



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 9

A foto de 11 de Maio (Figura 13) registra as quatro personagens femininas que ainda continuarão a ser trabalhadas em esboços separados. Elas aparecem em todas as fases até a obra ser finalizada, assim como o touro, o cavalo, o guerreiro, a lâmpada que começa a definir-se, na fase III no lugar do Sol, que se encontra na fase II, conforme a fotografia, na parte superior ao centro, um pouco à esquerda da composição. As posições do touro, do cavalo e do soldado alteram-se gradativamente. Picasso vai julgando, cena a cena, com extrema segurança e reordena e até mesmo substitui cenas de maneira drástica e ousada. Outros pintores jamais arriscariam mudanças tão grandes nos estágios finais de uma obra de grandes proporções. Isso tudo ele realiza com a segurança de um pintor cubista com longa experiência (Figuras 14 a 20).

Figura 14 – Guernica (fase 2ª). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937.



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 10

Figura 15 – Guernica (fase 3ª). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 11

Figura 16 – Guernica (fase 4º). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 12

Figura 17 – Guernica (fase 5ª). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 13

Figura 18 – Gernica (fase 6ª). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 14

Figura 19 – Guernica (fase 7ª). Fotografia de Dora Maar. Mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 15

Figura 20 – Guernica (versión definitiva), 4 de Junio de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España, p. 18-19

Outra estratégia utilizada por Picasso em Guernica foi a sua persistência em variações dos elementos emparelhados, em pares: chifres, olhos, narinas, orelhas, lábios. Em nenhum desses elementos percebemos a mesma relação de tamanho, intervalo e eixo, conforme Schapiro (2002, p. 221). Os testículos do touro se emparelham com os seios da mulher, numa relação de semelhança, e o rabo mais a crina do cavalo são similares aos cabelos da mulher. A mão do homem está estendida e a ferradura, contraída. Das linhas que demarcam esses dois desenhos, há a sugestão de símbolos contrastados do destino. Quanto às mulheres, uma delas sob o teto em chamas, com as mãos projetadas para cima e os dedos parecendo línguas de fogo; enquanto outra, deixa as mãos caídas, viradas para trás, são artifícios que aparecem em toda a obra como que chamando a atenção de quem a contempla para ligações que existem entre os elementos. Talvez o pintor tivesse em mente criar uma tensão emocional penetrante e por isso mesmo, quisesse preencher todos os espaços

Mas não é um atributo essencial para o significado dela. A “máquina”, como era chamada na França, no século XVIII, esse modo de composição de montar, ajustar e inserir todos os elementos nos devidos lugares e devidamente unidos, tudo

se “[...] desenvolve num triângulo estável ou o triângulo ligeiramente hábil” (SCHAPIRO, 2002, p. 221), onde podemos interpretar todo o conjunto.

Contemplando a obra e fazendo nosso, o olhar do autor sobre todo o valor expressivo desta pintura, citamos:

Não se trata do hábito primitivo do desenho ornamental, mas serve de uma concepção de uma violência esmagadora, de um clamor; em todas essas cabeças, a boca está aberta, até mesmo a dos mortos e moribundos. É isso que o leva a estabilizar o todo, isolando nos cantos esquerdo e direito grupos maiores de motivos contrastados. Entre eles, no meio do campo, o cavalo é mais fragmentado e caótico, menos distinto, mas também em maior agonia (SCHAPIRO, 2002, p. 223).

Reiterando o pensamento de Schapiro, Maurice Raynal (1953), que realizou um dos mais importantes estudos biográficos de Picasso e é citado no catálogo da exposição “Pablo, Pablo! – Uma interpretação brasileira de Guernica”, diz que “Guernica” é um grito e não apenas a descrição de um bombardeio e Frederico Moraes (1981), um dos críticos e responsáveis pela mostra acima citada completa, dizendo que essa obra “é um grito calculado que carrega consigo uma rigorosa estrutura plástica. É uma obra durável porque não é uma representação anedótica de um fato histórico, mas uma versão pessoal com toda uma reinvenção plástica.”

Picasso adotou uma linguagem simbólica. Por isso o grito de Guernica ecoa, até hoje como obra de arte e como denúncia dos bombardeios que continuam sendo feitos sobre as cidades, aldeias e populações indefesas.

Nessa grande tela, Picasso imprime todo o drama que grita e uiva. O observador não descansa. Onde quer que ele se mova, para onde quer que ele olhe, há o assombro na obra.

### **3.2 O potencial significativo de Guernica: uma análise semiótica**

Guernica constitui-se como linguagem. Para tratar esse conceito, tomamos a concepção de linguagem preconizada por Charles Sanders Peirce. Para tanto, retomamos conceitos da teoria semiótica já expostos no capítulo anterior. Tal

conceito de linguagem abarca uma sucessão de formas sociais de comunicação e de significação que parte da linguagem verbal, passa pela linguagem da culinária, a da moda, a linguagem dos cegos, dos surdos-mudos, enfim. São formas organizadas de signos que funcionam como formas de comunicação entre os indivíduos. Santaella (1996, p. 313), faz a síntese da concepção de linguagem de Peirce:

A mais esquemática definição de linguagem seria a de qualquer coisa que é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo. Nesse sentido, até mesmo os processos perceptivos, frutos do olhar, escutar, apalpar, cheirar e degustar, aparentemente tão imediatos, já funcionam, na realidade, como linguagem, visto que não deixam de ser mediatizados pelo equipamento específico de nosso sistema sensório-motor e dos poderes e limitações de nossos esquemas mentais.

A concepção de linguagem que extrapola o signo linguístico encontra abrigo na concepção peirciana de signo já explicitados (ver capítulo anterior). O conceito de signo à luz de Charles Sanders Peirce sustenta nossas reflexões sobre o instrumental metodológico que nos guiará na verificação do potencial semiótico de Guernica.

Vimos que, no processo de criação de Guernica, Picasso foi retomando obras anteriores e transportando-as para um novo contexto, daí ter esta obra a natureza de uma metaimagem autorreferencial. Contudo, esse novo contexto, por sua vez, cria um novo objeto dinâmico e, conseqüentemente, um novo objeto imediato. Retomemos, pois, esse conceito exposto anteriormente para tornar mais claras essas ideias.

Lembremos que o signo representa ou está no lugar de outra coisa. Essa “outra coisa” ganha na tríade o papel de objeto que, conforme explicitamos anteriormente, se classifica em dinâmico e imediato. Lembremos também que o objeto dinâmico é tudo o que está fora do signo, no mundo real. Tomemos Guernica como exemplo. Muito amplo é o objeto dinâmico a que esta obra se refere; de tão amplo, e dada sua natureza de signo marcada pela incompletude, ela foi capaz de representar apenas um recorte desse universo. Considerando a “experiência

colateral” de um leitor/receptor ou o conhecimento do objeto, são apresentadas algumas facetas que compõem o objeto dinâmico de Guernica, começando pelo histórico das fases do pintor.

O talento artístico de Picasso despertou precocemente. Picasso visitou Paris pela primeira vez em 1900 e depois se tornou o líder da vanguarda parisiense. O período de 1901 a 1904 tornou-se conhecido como sua Fase Azul quando pintou temas melancólicos em tons de azul. Seu estado de espírito tornou-se mais leve a partir de 1905, quando elaborou sua Fase Rosa, de 1905 a 1907. Na Fase Negra, de 1907 a 1909, Picasso estudou a arte africana e os trabalhos de Paul Cézanne. Foi esse período, de 1907 a 1916, que com seu companheiro Georges Braque, desenvolveu o cubismo que, como visto anteriormente, foi o rompimento de Picasso com tudo o que ele havia criado até então. Ele aboliu a perspectiva, tradicional e sugeriu a terceira dimensão. Não utiliza mais as curvas e os planos apresentam encaixes geométricos. Também compõe o objeto dinâmico o que diz respeito à sua vida conturbada, de seus vários relacionamentos com mulheres, que influenciaram profundamente o seu desenvolvimento artístico. Acrescenta-se sua notável versatilidade e infinito fluxo de ideias, que contribuíram para quase todos os movimentos artísticos do século XX.

Também é parte do objeto dinâmico o momento que contextualiza Guernica: a Guerra Civil Espanhola (1936-39). Picasso pretendia que o seu quadro fosse uma denúncia contra as mortes que estavam destruindo a Espanha na terrível guerra, quando a cidade de Guernica, capital da região basca, no dia da feira da cidade, 26 de abril de 1937, em plena luz do dia, foi bombardeada por aviões nazistas, sob as ordens do General Franco.

Quando do panorama dessa história trágica (objeto dinâmico), trazemos para nosso olhar apenas a maneira como Picasso a compôs, estamos nos meandros do objeto imediato. O objeto dentro do signo. Trata-se, desta forma, de um recorte dentro de todo o contexto que essa obra carrega.

Diante disso, retomamos o conceito de signo. “[...] Ora, o signo não é objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (SANTAELLA, 2005, p. 58).

Para os propósitos das análises semióticas que serão elaboradas, iniciando pela de Guernica, buscaremos nos deter na materialidade desses signos. Para

mergulhar nas camadas de sentido serão utilizadas as relações triádicas entre o signo, objeto e interpretante, nas referências àquilo que as imagens indicam, designam ou representam e nos tipos de interpretação que elas potencialmente podem despertar. São os aspectos qualitativos, existenciais e simbólicos, já explicitados no capítulo anterior, que nos conduzem no processo interpretativo.

Numa análise semiótica, relacionar a fenomenologia peirciana com Guernica e suas traduções significa olhar para estes signos de três maneiras: contemplando, observando e interpretando. O primeiro olhar, contemplativo, colhe qualidades da materialidade da imagem. “[...] Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante de nossos sentidos [...]”, ensina-nos Santaella (2002, p. 29). Como os signos que compõem nosso trabalho são imagens, as qualidades que lhe são inerentes são cor, linhas, forma, textura, volume, movimento, dimensão... Este olhar capta as puras qualidades visuais – qualissignos, portanto – livre de qualquer tipo de interpretação lógica do que elas representam.

O segundo olhar, o observacional, implica identificar o objeto da imagem, ou seja, o conjunto corporificado de elementos visuais que a compõe. Como os signos estão apresentando, indicando e simbolizando aquilo a que estão se referindo? Como eles apontam para os seus contextos de referência? Por meio de alusões, sugestões? Por meio de pistas, índices? Para onde e para o que as imagens apontam? O que elas exemplificam? Quais são suas referências imaginárias ou fatuais? Ou elas estão funcionando como símbolos de contextos de referência generalizados? Quais os valores culturais que esses símbolos carregam?

Finalmente, o olhar interpretativo, o que apreende os sentidos do signo a partir de hábitos associativos e culturais que o intérprete aciona de seu repertório, diz respeito ao exame dos níveis de interpretabilidade dos signos. A teoria dos interpretantes de Peirce constitui-se em um vasto e detalhado arsenal para a realização dessa tarefa. Pode-se, neste nível da análise, estudar os limites do interpretante imediato, ou seja, o conjunto dos significados que constitui a interpretabilidade do signo antes que ele seja de fato interpretado (“interpretante dinâmico”) por alguém, em um lugar e em momento determinado.

Considerados esses três olhares alicerçados pelas categorias peircianas e pela lógica do signo, daremos início à análise de Guernica.

Figura 21 – Guernica (versión definitiva), 4 de Junio de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição 'GUERNICA. Legado Picasso', España, p. 18-19

### 3.2.1 Os três olhares em ato

A relevância de Guernica fez com que muitos olhares especializados se voltassem para ela. Não há como ignorar a contribuição que cada um deles trouxe para o entendimento e para o enriquecimento da obra enquanto linguagem. Diante disso, ao lado do percurso semiótico de Santaella, trazemos à baila o olhar também semiótico de Julio Plaza, bem como de outros autores como Simon Schama, Meyer Shapiro, Alberto Manguel, Faiga Ostrower, Gijs van Hensbergen, Mário Barata e Frederico Moraes.

Guernica encontra-se numa sala especial no Museu Reina Sofia, em Madri. O formato é horizontal, o que o torna narrativo: um fato desencadeia outro e uma história é registrada em modo tríptico, com uma parte principal no centro e dois painéis laterais que trazem a impressão de confinamento.

É uma pintura monocromática em preto e variações de tons acinzentados. Outros elementos morfológicos básicos são: linha, plano e textura que juntos organizam a luminosidade, o ritmo, o contraste e toda a sintaxe visual da pintura. Formas fragmentadas, movediças se dispõem no espaço-formato, algumas

justapostas, outras flutuantes. Também proeminentes são as formas triangulares que ocupam o centro e instauram estabilidade à composição. Segundo a Análise da Pintura Guernica, de Julio Plaza ([2003?]), “[...] a distribuição na forma triádica (narrativa), o plano quase centralizado, que delimita o meio do quadro e o triângulo que dá equilíbrio estático à cena, recuperam formas compositivas clássicas.”

O canto superior esquerdo da composição é o de maior peso: todas as formas se voltam para ele. Esse campo de forças, vindo da direita para a esquerda, rompe com a linearidade que caracteriza a direção estabelecida pela leitura do mundo ocidental – da esquerda para a direita. Essa quebra perceptiva propicia o “estranhamento” preconizado por Chklóvski, que faz o olhar demorar-se sobre o signo tornando mais lento o processo interpretativo. Provoca, portanto, “circunstâncias singulares de percepção” (FERRARA, 1981, p.33).

Vista sob o caráter de existente, esta obra revela suas singularidades como sinsigno. E aqui retomamos o quadro da classificação dos signos, apresentado anteriormente, com toda a terminologia.

Para uma análise objetiva da obra, deveríamos estar contemplando Guernica no original, pois a fotografia não é a pintura. No original percebe-se a matéria, a técnica e as medidas que ela contém, como o artista a definiu, começando pela textura marcada na tela por uma primeira demão, dentre outras com as quais ele retrabalhou, essencialmente nos brancos. Há diferentes tons de brancos com texturas mais ou menos carregadas, conforme a intensidade e a expressividade que ele queria dar à determinada figura. A dimensão dessa obra original engole o espectador. Suas medidas são admiráveis: 350 x 782 cm, numa área de 27 metros quadrados, estando na relação de 1:2:2.

Singulares também são as figuras que ocupam o espaço-formato: são figuras *sui generis*, isto é, são formas que não têm o compromisso com a imitação exata do objeto a que se referem. São ambíguas. Segundo Santaella (2001, p. 229) “[...] nesse caso, então, o objeto não vale por sua realidade natural ou existência no espaço externo. O signo apenas sugere ou alude, criando, para ele dentro do signo, uma nova qualidade concreta, puramente plástica.”

Ainda para Santaella (2001, p. 230), formas *sui generis* caracterizam imagens ideoplásticas, mais que fisioplásticas, isto porque enquanto as formas fisioplásticas se caracterizam como cópias da projeção retiniana, as ideoplásticas

“[...] buscam uma espécie de figuração primária através de um processo de destilação da aparência física do visível.” Distante do realismo, essas figuras apresentam semelhança com o referente, o que as torna ícones. Sobre o espaço ideoplástico ou ideográfico, retomamos Plaza ([2003?]) em seu artigo Análise da Pintura Guernica:

O espaço ideográfico se caracteriza por representar o que se sabe, e não o que se vê. É um espaço para as ideias e não para os perceptos. Isto traz consequências para a obra como signo e também para o seu modo de leitura. O espaço de representação é do tipo topológico, isto é, apresenta-se como espaço concreto e físico de figuras que se espalham conforme a lógica do lugar onde se encontra na superfície pictórica. É um espaço tátil, concreto e físico.

Os rostos foram desenhados de modo a eliminar as distinções entre o perfil e a visão frontal. A lâmpada acesa está habilmente colocada quase no centro da tela e uma pequena flor aparece bem no meio do quadro, em posição vertical, bem viva. Espaços de luz diferenciam o espaço interno do externo. Também a luz se faz pela presença de um candeeiro. Luz/olho, outra relação de similaridade que instaura o ícone. Numa alusão metafórica, essa luz simboliza o olho de Deus, que tudo vê.

Observando bem a pintura, notamos a presença de um pequeno triângulo que indica a ponta de um punhal. No primeiro plano, há uma figura masculina fragmentada, com a cabeça decepada à esquerda. Ao centro, um braço cortado segurando uma espada quebrada. Essa cena indica o assassinato em massa e com índices de grande crueldade, que ocorreram nesse evento e a impotência de uma arma “branca” contra as bombas dos aviões nazistas.

Aspectos de lei – legissignos – já se anunciam na própria qualidade da composição. Lembramos que um signo de lei na relação com o objeto torna-se símbolo que, por sua vez provoca, numa mente, um tipo de interpretante denominado argumento que implica uma “sequência lógica de premissas e conclusões” (SANTAELLA, 2001, p. 51).

Passemos, agora, a buscar nessa obra repleta de símbolos, o que qualidades e existentes apontam para representar ideias, convenções que podem ser compartilhadas culturalmente. Continuemos, com o olhar interpretativo.

Uma profusão de estilos convive no mesmo espaço. Segundo Plaza, ([2003?]) no seu artigo já citado anteriormente, Análise da Pintura Guernica, “[...] os códigos cubistas (simultaneidade), egípcios (frontalidade/ esquematismo/ postura típica), ideográficos (ideias) topológicos (lugar da pintura), se acrescentam ao picassiano como estilos (de caracteres primitivos) próprios do autor.” É o estilo que determina a criação.

Segundo Ostrower (1998, p. 65), “Estilo é linguagem. São formas de linguagem. Formas expressivas. E além de expressivas, elas são comunicativas”. Elas são essenciais porque estruturam os sentimentos e as experiências de vida e, sendo assim... “as formas permitem objetivar o seu conteúdo subjetivo, para que seja comunicado aos outros.”

As imagens do touro, como já o dissemos, aparecem com frequência nas obras de Picasso. Um traço singular do pintor é sua paixão pelas touradas. O touro é um importante símbolo cultural da Espanha, assim como o minotauro, que também foi várias vezes utilizado nas obras do referido artista. É o símbolo da força. Picasso, como os autores citados neste trabalho, afirmaram que, em Guernica, ele significa a brutalidade. Porém, o touro não apresenta vislumbres de agressividade. É uma imagem ambígua. O seu olhar, sem direção a nenhum componente da composição, denota distanciamento, descomprometimento, descaso; parado e abanando a cauda, o touro não parece selvagem. Pode ter sido essa a intenção do artista.

As cores monocromáticas são adequadas ao tema. Picasso renunciou às cores, pois ele estava elaborando uma composição com um conteúdo trágico, documental. Essa renúncia corajosa tem diversas conotações: restringir o sentimento de prazer, pois quando nos deparamos com as cores percebemos toda a sensualidade que emana delas e, neste caso, o prazer seria um despropósito. Muitos dos seus estudos para esta obra foram coloridos, mas na versão final de Guernica, Picasso optou pelo preto, branco e cinza. Além do mais, o contraste desencadeia sentidos da ordem de antônimos como vida e morte; céu e inferno; paz e guerra; bem e mal...

Ainda aspectos qualitativos que dinamizam o espaço, vistos sob a ótica da lei, deixam vislumbrar o estilo *cubista*. Ele sobrepõe pequenos planos dos quais surgirão uma contínua movimentação visual nos diferentes campos da imagem. Cada campo possui uma tensão especial que interage com os outros. O uso desse estilo intensifica a sua expressividade.

Os espaços são partidos como os corpos, que perderam sua identidade. Com toda essa fragmentação, Picasso formula o conteúdo de destruição e violência. “Com isso, a linguagem se torna plenamente eloquente.” Todos os detalhes das pessoas e dos animais que compõem a obra “[...] ganharam uma dimensão trágica de fragmentos de corpos destroçados, que ultrapassa qualquer forma narrativa[...]” “[...] uma perfeita adequação entre forma e conteúdo” (OSTROWER, 1998, p. 62).

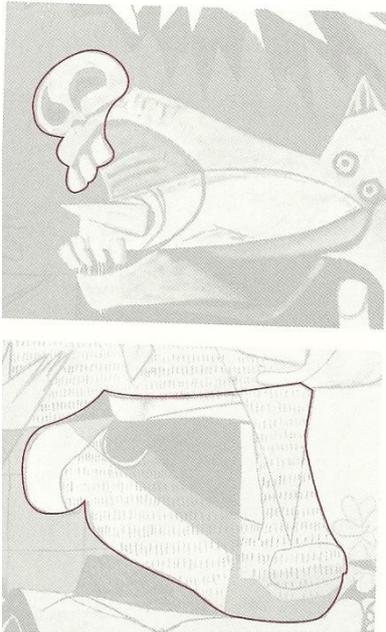
Uma imagem contundente é a da criança morta nos braços da mãe (Figura 22) que, aparentemente, clama desesperada pela morte do filho. A impressão é de que seus olhos voltam-se para o touro que estaria representando, neste caso, a tirania do governo Espanhol. O grito da mãe está representado pela sua língua que sugere um punhal ou um caco de vidro. Numa leitura intertextual, essa mãe com o filho morto no colo, retoma a Pietá de Michelângelo. Outra metaimagem que se instala na composição de Guernica ao lado de outras.

Figura 22 – Mãe com filho. Recorte da figura 21 da obra Guernica, de Picasso (I)



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”. Espanha. p. 18

Figura 23 – Cavalo em agonia



Também em agonia, o cavalo nesse painel representa o povo espanhol. Tal como a mãe que segura o filho inerte, a agonia é sugerida pela língua pontiaguda como um punhal. O cavalo assume grande parte da carga de sofrimento do quadro.

Podemos ainda captar, no cavalo que ocupa o centro da pintura, (Figura 23) a referência à morte: suas narinas e seus dentes superiores reproduzem sutilmente uma caveira, símbolo da morte, aumentando a intensidade da agonia do animal.

Fonte: Grandes Pinturas, 2011

Este mesmo cavalo ferido está tropeçando e no ângulo da sua perna dianteira dobrada percebe-se a cabeça de um touro, um segundo touro visto quase que de perfil.

Duas mulheres dirigem o olhar para o cavalo agonizante com passividade, terror e piedade. Há muita emoção impregnada em toda a gestualidade destas mulheres.

Caído no chão está um guerreiro que traz na mão uma espada quebrada. Aos olhos de Plaza ([2003?]), ele simboliza a derrota militar e a da história. Contrastando com a cena, está uma flor ao lado da espada quebrada do guerreiro morto, no centro do quadro, que simboliza a esperança de que uma nova vida continuará a crescer apesar das tentativas do homem de destruí-la.

Após a análise dessa magnífica obra de Picasso, “Guernica”, uma das realizações mais significativas do século XX, sob uma pequena fração da lógica peirciana, nosso sentimento é de admiração e grande emoção por estarmos diante de uma denúncia contra a morte e a destruição. Essa discussão nos remete a outro grande pintor espanhol, Goya, em sua obra “Os Fuzilamentos de 3 de Maio de 1808.” Há uma semelhança entre os fatos que motivaram essas duas obras de arte: ambos representam os atos de brutalidade selvagem contra pessoas inocentes.

Picasso, talvez, tivesse consciência de estar seguindo de perto as pegadas de Goya. Afinal, eram espanhóis e a reação de ambos quanto à injustiça e a crueldade só poderiam ser semelhantes.

Finalmente, apresentamos neste capítulo, o modo de representação/apresentação de Guernica no seu processo de criação: uma metaimagem autorreferencial que cria novo contexto e novo objeto.

O próximo capítulo traz obras da exposição “Pablo, Pablo! – Uma interpretação brasileira de Guernica” que dialogam com Guernica, a obra original. O modo como cada uma delas a “traduz” é nosso foco.

## **4 O POTENCIAL SIGNIFICATIVO DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO “PABLO, PABLO! – UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA”: ANÁLISE DE TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE GUERNICA**

Este capítulo tem início com uma introdução ao cenário político brasileiro que serviu como pano de fundo para a exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, realizada em dezembro de 1981, uma homenagem aos 100 anos de nascimento de Pablo Picasso. A seguir, tendo a tipologia de tradução intersemiótica icônica, indicial ou simbólica como guia ou mapa orientador para desvelar os modos de referência dessas imagens, apresentamos a análise semiótica de algumas dessas obras, que nos auxiliará a destecer as camadas de sentido que, por sua vez, deixará à mostra a relação intertextual ou o diálogo que se estabelece entre as traduções e a obra original – paráfrase e paródia. Conforme Santaella, as diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (2002, p. 4).

### **4.1 O Brasil de 1964 a 1974: da escuridão à luz no fim do túnel**

Iniciamos a contextualização desse momento histórico com Maria Luiza Tucci Carneiro, autora do artigo intitulado “A Caixa de Pandora: o potencial de comunicação museológica do arquivo DEOPS/SP no livro Memorial da Resistência de São Paulo”. Carneiro (2009, p. 181), entende que “[...] dando a conhecer as histórias da repressão política e da resistência no Brasil contemporâneo, estaremos instigando o diálogo para a produção de uma cultura mais tolerante.” Portanto, reavaliando os atos de intolerância praticados durante toda a República brasileira, principalmente durante as ditaduras varguista (1937-1945) e militar (1964-1985), cumpre-se o que afirma Carneiro (2009): deve haver mais tolerância.

Entre 31 de março e 1.º de abril de 1964, os militares aplicaram o Golpe de Estado que tirou do poder o presidente João Goulart (apelidado de Jango) e deu início a uma longa ditadura que durou 21 longos e cinzentos anos. Esse golpe foi apoiado por grande parte da imprensa brasileira, pela Igreja e pela OAB — Ordem dos Advogados do Brasil —, entre outras entidades. Além dessas organizações, parcelas da sociedade brasileira que sentiam o “medo do comunismo”, que reinava naquela época, também o apoiaram. A década de 1960, é bom lembrar, ainda foi fortemente marcada pelo enfrentamento ideológico da Guerra Fria (socialismo X capitalismo).

De forma geral, a ditadura foi justificada por seus líderes como a única maneira de evitar a implantação do comunismo no país, e a trajetória política de João Goulart era considerada subversiva, pois Jango tinha sido ministro do Trabalho e mantinha boas relações com os sindicatos de trabalhadores. Além disso, alegava-se que havia uma desordem econômica no país. A situação ficou insustentável quando Jango, durante o famoso comício de 13 de março de 1964, defendeu as reformas de base (educação, saúde e reforma agrária) e anunciou a estatização das refinarias de petróleo. Então, bastaram 18 dias para o início do golpe (31 de março). A direita brasileira tinha decidido: era necessário chegar ao poder.

Com o golpe teve início uma verdadeira caçada a possíveis comunistas, socialistas, sindicalistas e militares que apoiavam o ex-presidente João Goulart, bem como a todos aqueles que possuíam ligações com o governo de Jango. Assim que as Forças Armadas tomaram o poder, puseram em ação a Operação Limpeza, que tinha como objetivo “limpar” os quartéis e a sociedade, eliminando todos os elementos considerados subversivos e que se posicionassem contra o regime. Mas a perseguição não se restringiu aos militares, ampliando-se para outros setores da sociedade, em especial nos grandes centros do país, como Rio de Janeiro e São Paulo e também no Nordeste.

Segundo Ferreira (2005), a partir de 9 de abril de 1964, foram instituídos pelo menos cinco Atos Institucionais. Os líderes militares do Comando Supremo da Revolução instituíram o Ato Institucional nº 1, dando aos oficiais o poder de alterar a Constituição, cassar mandatos políticos, suspender os direitos políticos e decretar estado de sítio. Dois dias depois, pressionado, o Congresso nomeia o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, chefe do Estado-Maior do Exército, para

completar o mandato do ex-presidente João Goulart. Castelo Branco assumiu o poder com um discurso democrático, mas o AI-1 era o primeiro sinal de que, ao contrário do propagado, a intervenção militar poderia durar ainda algum tempo, adiando a volta à democracia. A desconfiança aumentou quando os militares aprovaram uma emenda constitucional adiando a eleição presidencial de outubro de 1965 para o final do ano seguinte, prorrogando, assim, o governo de Castelo Branco até março de 1967.

A insatisfação de boa parte da população refletiu-se nos resultados das eleições estaduais de 1965, quando a oposição venceu em importantes colégios eleitorais, como na Guanabara e em Minas Gerais. A desaprovação popular e a desconfiança de que os resultados poderiam significar um retorno ao populismo desagradou os representantes da linha dura, que passaram a exigir a intervenção de Castelo Branco.

Assim pressionado, o referido presidente lançou, em 27 de outubro, o Ato Institucional nº 2, que extinguiu todos os partidos políticos, criando dois novos: o MDB e a Arena. Adotando o bipartidarismo, determinou eleições presidenciais indiretas e aumentou o número de cassações políticas.

O novo ato aumentou a insatisfação da sociedade civil, que aspirava ao retorno à democracia. Mesmo assim, em 3 de novembro de 1966, foi instituído o Ato Institucional nº 3, endurecendo ainda mais o regime. Em 24 de novembro os militares decretaram o Ato Institucional nº 4, estabelecendo as normas para a constituição dos dois novos partidos: a Arena e o MDB. Estabelecia, também, a eleição para presidente e a elaboração de uma nova Constituição. Líder da linha dura, o general Artur da Costa e Silva lança-se, à revelia de Castelo Branco, à presidência e, aprovado pela Arena é eleito. Antes de deixar o cargo, porém, Castelo Branco faz aprovar a Lei de Segurança Nacional, adotando severas punições para as ações consideradas desestabilizadoras do regime militar: greves, manifestações e oposições políticas.

Em 21 de janeiro de 1967, o Congresso aprovou a nova Constituição, legalizando as medidas autoritárias da ditadura e limitando a participação política da oposição e dos setores civis. Essas determinações desencadearam diversos protestos contra a ditadura: os grêmios estudantis e os centros acadêmicos universitários organizaram diversas passeatas e atos e os confrontos com a polícia

não tardaram a acontecer: invasões a universidades, teatros e escolas; prisões e agressões a professores, alunos e artistas.

No Congresso, os parlamentares passaram a criticar as atitudes repressivas contra os civis, denunciando casos de tortura por parte da polícia. Em resposta, o governo ameaçou suspender as imunidades parlamentares dos deputados e senadores, enquadrando-os na Lei de Segurança Nacional. Iniciou-se, então, em 12 de dezembro de 1968 o enfrentamento dos deputados com o poder militar que desencadeou um endurecimento ainda maior da ditadura.

No dia seguinte, 13 de dezembro, os militares aplicaram o Ato Institucional nº 5 e um Ato Suplementar, fechando o Congresso indefinidamente. O AI-5 determinava a suspensão de todos os direitos civis e constitucionais. Assim, qualquer pessoa poderia perder o direito de voto e ser presa mediante ordem do Poder Executivo. Os meios de comunicação passaram a ser vigiados por meio da censura prévia, isto é, qualquer posição contrária ao regime era repreendida pelos militares. A Justiça passou a ser controlada pelas Forças Armadas. Sem as garantias básicas do Estado de Direito, como mandados de segurança e *habeas-corpus*, aumentaram sensivelmente o número de prisões, torturas e cassações políticas. (FERREIRA, 2005, p. 511).

A fase da ditadura brasileira compreendida entre 1968 e 1974 é considerada a mais dura do regime e perdurou ao longo dos mandatos dos ex-presidentes Costa e Silva e Garrastazu Médici. A sociedade brasileira só conseguiu organizar-se de forma mais efetiva e vislumbrar um pouco de liberdade a partir de 1974, já no período de Ernesto Geisel.

Após 10 anos de regime militar, nos quais os generais presidentes controlaram com autoritarismo a economia e a política no Brasil — nomeando governadores e prefeitos de capitais, caçando deputados e senadores, fechando o Congresso quando este se colocava em posição contrária aos militares, enfim, mandando e desmandando na política brasileira —, a cúpula militar deu os primeiros sinais de que uma abertura estava próxima: era o início do governo Geisel.

A posse do quarto presidente militar, Ernesto Geisel, em 15 de março de 1974, marca o começo do processo de abertura da ditadura brasileira. É claro que este não foi muito fácil, pois havia pressões de todos os lados. Mas, como o próprio general Geisel desejava, a abertura deveria ser lenta, gradual e segura. De um lado

estava a sociedade organizada em partidos e associações e a Igreja; de outro, a linha dura do regime.

Em 25 de outubro de 1975, o chefe de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, Vladimir Herzog, foi encontrado morto no DOI-Codi. Embora as suspeitas recaíssem sobre a tese de assassinato, para os militares, ele havia se enforcado. Segundo nota oficial do DOI-Codi, Herzog havia “se conscientizado da sua situação e estava arrependido de sua militância.” O regime devorava seus filhos (FERREIRA, 2005, p. 511).

Os artistas que foram convidados para fazerem a sua leitura da Guernica, de Pablo Picasso, para exporem seus trabalhos na exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, percorreram esse período de autoritarismo que foi o causador de inseguranças, receios e revoltas, portanto, sensações e sentimentos geradores de temas de revolta e denúncia. É o que pretendemos elucidar nas análises que empreenderemos, a seguir.

#### **4.2 Pablo, Pablo! - Uma interpretação brasileira de Guernica**

Em 1973, ainda em plena ditadura militar, realizar-se-ia a XII Bienal brasileira. Houve a intenção de se fazer uma homenagem a Picasso. Os organizadores alegaram falta de dinheiro. Contudo não era essa a causa primordial: o fato é que a fama de Picasso não se enquadrava em um evento vigiado pelos militares. Nesse mesmo ano, foi proibida a venda no Brasil das gravuras de Picasso, atitude que deixou evidente o autoritarismo e reforçou a memória de uma obra que marcou as décadas anteriores e era símbolo de um governo ditatorial e cruel.

Quando já havia ficado para trás tanto o otimismo desenvolvimentista quanto a defesa apaixonada do abstracionismo, Picasso e Guernica retornaram à iconografia cultural de resistência brasileira. Foi neste contexto que os críticos Mário Barata e Frederico Moraes pensaram uma exposição chamada “*Pablo, Pablo! - Uma interpretação brasileira de Guernica*”. Artistas importantes foram chamados a rever a obra de Picasso, entre eles Antonio Henrique do Amaral, Carlos Scliar, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Rubens Gerchman e Siron Franco. Guernica estava de tal forma incorporada à vida cultural brasileira, que não eram apenas os artistas

que a ela faziam referência, mas também chargistas e jornalistas. Jaguar, Henfil, Caulos e Chico Caruso participam da exposição, com charges ou tiras, diversificando “os modos de olhar” para a mesma obra de Picasso, nesse mesmo momento político brasileiro. Guernica passa a ser, a um só tempo, o marco do desejo de reencontrar a liberdade e um signo da comunicação de massa voltada à crítica do autoritarismo.

No Brasil desse período, o sonho do desenvolvimentismo fracassou em decorrência da fragilidade democrática da dependência econômica. Mesmo assim, a efervescência cultural era quase ininterrupta. Picasso e sua Guernica se tornaram símbolos fixados em uma espécie de inconsciente coletivo.

Tendo este cenário como contexto, entre os meses de outubro e dezembro de 1981, em algumas capitais do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, realizou-se a exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, em homenagem aos 100 anos de nascimento de Pablo Picasso. Dentre as obras expostas de diversos artistas com os mais diferentes suportes, estilos e técnicas, selecionamos como *corpus* para análise: “25 de Outubro”, de Elifas Andreato, acrílico sobre tela, 0,90 x 0,90 m; “Guernica Tropical”, de José Roberto Aguilar, látex e acrílico sobre tela, 2,50 x 1,70 m; Sem título, Luiz Moreira de Castro Guimarães (Guima), desenho a bico de pena aguada e colagem sobre papel, 0,62 x 0,45 m; Sem título, Claudius Silvius P. Seccon (Claudius), crayon sobre papel, 0,50 x 0,25 m; Luís Carlos Coutinho (Caulos), “Enquanto isto na Espanha”, aquarela e nanquim sobre papel, 0,70 x 0,50 m.

As obras que traduzem Guernica e suas respectivas análises serão distribuídas na tipologia instituída por Plaza (2003), alicerçada nas formas de relação entre signo e objeto: tradução icônica, indicial e simbólica. Antes das análises, apresentamos dados sobre cada autor.

#### **4.2.1 Tradução Icônica ou *Transcrição***

A obra “Guernica Tropical”, de José Roberto Aguilar apresenta-se para análise. O multiperformático Aguilar nasceu em São Paulo, em 11 de abril de 1941. É pintor, escultor, *performer* e artista multimídia brasileiro, considerado o pioneiro na utilização do vídeo como linguagem artística no Brasil. Sua produção é voltada à

vida urbana, à sexualidade e à pluralidade de códigos e signos, entre outros temas, utilizando-se de uma abordagem vibrante e expressiva.

Aguiar estudou economia, mas, autodidata, em 1958, já participava da vida cultural paulistana, integrando o movimento performático-literário Kaos, de Jorge Mautner. Em 1961, realizou sua primeira exposição e, em 1963, foi selecionado para participar da 7ª Bienal Internacional de São Paulo. Considerado um dos pioneiros da nova figuração no Brasil, participa da mostra OPINIÃO - 65 no MAM, em 1965. Durante a agitada década, mantém um ateliê na Rua Frei Caneca, que é frequentado por alguns dos principais responsáveis pela renovação política e cultural por que passava a vida brasileira.

Figura 24 – Guernica Tropical, látex e acrílico sobre tela, 2,50 x 1,70m



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

“Guernica Tropical”, látex e acrílico sobre tela, com dimensão de 2,50 x 1,70m, foi executada em 1981 e era uma das obras constantes da exposição em homenagem ao centenário de nascimento de Pablo Picasso denominada “*Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica*”.

Nesta análise, procuramos discernir como esta obra representa o que ela se propõe representar e, conforme o modo como representa, quais serão os efeitos que ela poderá produzir em possíveis intérpretes.

O primeiro fundamento do signo está nas qualidades inerentes a sua materialidade. Faremos, pois, a apreensão dos qualissignos, permanecendo no plano sensório e sensível.

Primeiramente o que nos chama a atenção é a exuberância das cores que são puras: vermelho, amarelo, verde, azul e branco, similares a cacos de tamanhos diferenciados, tais como os utilizados em mosaicos. Sugerindo um redemoinho confuso, caótico, esses cacos dispõem-se sobre um fundo negro que surge em pequenos espaços.

Na pintura chapada, linhas vermelhas, verdes, amarelas, azuis e brancas são entremeadas no caos aparente das cores citadas acima. Observamos linhas retas e curvas e traços diagonais ziguezagueando sobre toda a extensão do quadro, reiterando, assim, a sensação de caos, de confusão que, por sua vez, provoca certo desconforto. Essas linhas não são tão marcantes quanto as manchas coloridas, mas colaboram na construção do caos aparente. Nelas também se destaca a gestualidade delicada, mas com certo vigor.

Em meio a todo esse emaranhado, surge um triângulo verde com a base côncava de onde pende um pequeno círculo amarelo dentro de uma elipse branca. Ao redor dessa elipse branca, uma mancha amarelo-luminosa, com pequenas saliências dão ênfase a esse conjunto central superior da tela.

Todos esses elementos saltam aos olhos, mas a figura que pende do alto se sobressai de toda a superfície do campo pictórico. Estes elementos descritos são os qualissignos. Por isso, ainda não nomeamos ou fizemos “[...] referência a quaisquer figuras ou àquilo que elas podem indicar, pois isso é uma função do índice” (SANTAELLA, 2008, p. 80).

Após observarmos atentamente todas as qualidades que essa obra apresenta, passamos ao segundo fundamento do signo que, segundo Santaella (2008, p. 80),

está no seu caráter de existente, o sinsigno. Tem-se aqui a realidade do quadro como quadro. Importantíssimo nesse momento é nos darmos conta

de que não estamos, de fato, diante de um quadro, mas de uma reprodução de um quadro. Essa é a realidade existencial do que se apresenta diante de nós.

Essa comprovação é importante porque quando o suporte se modifica, os qualissignos se modificam. Todas as reproduções têm prejudicada a textura, a marca do gesto e a dimensão da obra. Justifica Santaella (2008, p. 90) que “[...] as reproduções também perdem esse qualissigno. As qualidades que se transformam devem ser levadas em conta porque qualissignos distintos produzirão efeitos, impressões de qualidades também distintas.” Se estivéssemos analisando o próprio quadro, o sinsigno seria a realidade particular daquela imagem, de natureza distinta das reproduções que ora analisamos.

O terceiro fundamento do signo está nos seus aspectos de lei. “Guernica Tropical” pertence à classe das pinturas e, nesse universo das pinturas, pertence à classe das pinturas a óleo, enquadrando-se na classe das pinturas modernas. O caráter generalizante impõe a presença do legissigno.

Na relação com o objeto, são os qualissignos, os sinsignos e legissignos – fundamentos do signo – que comandam a maneira como se dá a representação. Vejamos essa afirmação nas palavras de Santaella (2008, p. 90):

Dependendo da natureza do fundamento, também será diferente o tipo de relação do signo com seu objeto dinâmico. A via para o exame desses tipos de relações, que podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, está no objeto imediato do signo, a saber: no modo como o qualissigno sugere seus objetos possíveis, no modo como o sinsigno indica seus objetos existentes e, por fim, no modo como o legissigno representa seu objeto.

Mencionamos acima os qualissignos: traços, linhas, cores com seus contrastes, dimensão, disposição das formas. Toda uma profusão de qualissignos se forma sobre a trama das manchas verdes, amarelas, azuis, brancas e vermelhas entremeadas pelo preto. Obviamente, essas imagens que conseguimos captar não são realistas, mas sugeridas. São tênues, com traçados que apenas sugerem o mínimo necessário para que possamos captar algum ponto de referência, para funcionarem como imagens e, no sentido peirciano, “signos que representam seus

objetos por apresentarem semelhanças de aparências com eles” (SANTAELLA, 2008, p. 91).

Para que seja possível reconhecer nas formas que saltam da profusão de cores e linhas, alguma relação de semelhança com um objeto do mundo real, necessário se faz que observemos com olhar aguçado. Sobre o mosaico aparentemente desordenado de cores verdes, amarelas, azuis, brancas e vermelhas, as linhas retas e curvas, finas e sutis, como garatujas, desenharam caricaturas das imagens de Guernica, de Pablo Picasso, exatamente no local onde elas foram inseridas na composição do quadro original: o touro do lado esquerdo, desenhado com linhas vermelhas, azuis e amarelas e o cavalo ao centro com as mesmas cores; abaixo do cavalo, ao lado esquerdo do seu pescoço, a cabeça do soldado caído que foi executada com linhas amarelas e vermelhas e a mulher que segura a lamparina, adentra à pintura, agressivamente, do lado esquerdo da composição. Seu rosto circular é traçado com uma linha vermelha, seus enormes olhos são duas espirais amarelas. A lamparina que ela segura é como a extensão do braço, traçado com linhas azuis. São todas formas ambíguas que sugerem o objeto, revelando a proeminência do ícone.

Chama a atenção nessa pintura aquilo que pode ser uma lâmpada amarela que está encaixada num plafom verde e, através dos raios amarelos intensos que estão ao seu redor, desprende uma grande claridade. Mas são as formas coloridas dispostas de modo desordenado que nos atraem, por estabelecer com a obra original uma semelhança não de conteúdo, mas de estrutura. É justamente o que caracteriza a tradução icônica: a analogia se estabelece entre os objetos imediatos de ambas as obras e produz sentidos sob a forma de qualidades e aparências, sempre similares ao objeto de origem. A tradução icônica ou a transcrição, segundo Plaza (2010, p. 91), “[...] opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura de qualidade”.

Entre as imagens das personagens que conseguimos a custo distinguir no emaranhado de linhas e cores, surgem palavras elaboradas com as mesmas cores do aparente mosaico que recobre toda a composição: dentro do triângulo convexo verde, que forma o plafom que segura a lâmpada está escrito em azul, “ESPANHA”; na parte superior, encabeçando toda a composição, a frase escrita em verde, “E nem que vá a Madrid”; em azul, do lado esquerdo superior, “Dolores”; ao lado da

lâmpada mas verticalmente, em azul, “LIBERTAD”, e, imediatamente abaixo, ainda verticalmente, “ANDALUZ”. Mais à esquerda, do centro para baixo, em amarelo, lê-se “Pablo Picasso” e “Abajo lo fascismo”. Acompanhando o longo pescoço do cavalo formado por linhas vermelhas ligeiramente curvas e que ocupa o centro da composição lemos, em amarelo, “Frederico Garcia” e, em vermelho, “Lorca”. As palavras são signos de lei que carregam sentido, mas que se distribuem também de modo caótico nessa composição, tão similar à de Guernica, aspecto que corrobora o icônico.

Ainda na esteira dos legissignos, passando para o lado direito da composição, encontramos outras palavras e expressões como “Guernica, no más!”, na cor vermelha. Abaixo da mulher com a lamparina, em amarelo, “La Passimaria” e, ao lado direito da lâmpada, em movimentos descendentes, nas cores azul, “Madrid” e branca, “No Passarán” e paralelamente a esta expressão, em verde lê-se “Valladolid” que acompanha a ondulação do lado direito do pescoço do cavalo. Entre a palavra “MADRID” e a expressão “No Passarán”, lê-se a palavra escrita em azul, “HERMANOS”.

Do lado direito, também desenhado em movimentos ondulados, verticalmente, como que escorrendo da pintura, lê-se em azul a expressão “Brigada INTERNacional” e, no canto inferior direito, consta o nome do autor da obra, Aguilar e o ano da sua realização, 81, envolto em toda essa aparente confusão gerada pelas cores, linhas, figuras, palavras, expressões e frases.

Todos esses elementos acima descritos foram elaborados com formas elementares, similares a garatujas. Mas todos esses recursos foram utilizados com perspicácia... Neste caso, conforme Santaella (2008, p. 91-92),

a ambiguidade referencial não é sem consequências. Uma vez que o poder representativo fica no nível da sugestão, a pintura acaba por chamar a atenção para si mesma como pintura, para aquilo que faz dela uma pintura, chama a atenção para suas qualidades internas, para o seu lado puramente icônico”.

A demora perceptiva ou a dificuldade para o reconhecimento e a identificação das imagens constantes da obra “Guernica Tropical” caracterizam o que Santaella (2008, p. 92) chama de “demora icônica”.

Examinando agora o aspecto indicial desta pintura, começamos pelo título que funciona como índice de que essa obra pertence a uma série realizada pelos expositores da mostra “Pablo, Pablo! – uma representação brasileira de Guernica”.

A lâmpada no centro da composição que aponta para Guernica, constitui-se no grande elo indexical entre essa obra e a de Picasso. Se esta forma remete à obra original de modo mais fiel, as outras formas descritas sugerem partes de Guernica de modo ambíguo: o touro, o cavalo e algumas personagens que compõem a Guernica original estão inseridas nessa obra de maneira *sui generis*, o que torna mais tênue a força do índice.

Também marcas indiciais estão presentes nos traços de Aguilar que realiza suas obras de arte com muitas cores vibrantes, expressivas e chapadas criando como que um caleidoscópio, à medida que nosso olhar percorre a pintura.

Passaremos aos símbolos que nos direcionarão aos padrões pictóricos utilizados por Aguilar, que são de *performer* já que é um dos primeiros artistas brasileiros a utilizar a multimídia e é considerado o pioneiro na utilização do vídeo como linguagem artística no Brasil.

Santaella (2008, p. 93) esclarece que

o símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a pintura incorpora. Entretanto, é preciso lembrar aqui que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dependendo do tipo de intérprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não.

É do nosso conhecimento que Aguilar, o autor da obra “Guernica Tropical”, foi convidado, com outros artistas, para realizar uma releitura da Guernica, de Pablo Picasso, sem especificações técnicas pré-determinadas para a execução dessa obra. Esta seria incluída na mostra “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”. Também é do nosso conhecimento as circunstâncias e o período histórico da realização da obra que é o da Ditadura Militar no Brasil, entre os anos 64 a 84. Esses fatores ampliam o cenário dos possíveis interpretantes, afinal, a experiência colateral ou a familiaridade com o objeto permitem um diálogo mais

profundo com possíveis intérpretes. A pintura se faz, então, signo legíssimo simbólico.

Mas à medida que o processo interpretativo vai se efetivando, percebemos o equilíbrio nos interpretantes da obra “Guernica Tropical”, de José Roberto Aguilar: vamos percebendo e captando a inundação do quadro com slogans políticos que, como num redemoinho, misturam-se às cores que compõem o fundo. Sem dúvida, há proeminência do emocional, produzindo, a princípio, dúvidas e, na sequência, revolta. A obra parece leve e alegre devido as cores utilizadas que, por sinal, são as cores da bandeira brasileira e espanhola assim como as palavras e frases de ordem e os slogans que também são escritos na língua espanhola e portuguesa e com as mesmas cores.

Em todo o contexto da obra, trava-se um embate, uma reação de revolta, tendo em vista a injustiça e as atrocidades que o pintor imprime na tela com uma singularidade que impacta. É o interpretante dinâmico energético o que advém desse embate.

Com o interpretante dinâmico lógico, temos a apreensão intelectual do signo, são as regras interpretativas, os hábitos associativos que o intérprete acionará, dependendo do seu repertório e das experiências colaterais que ele já teve com o campo contextual do signo, como conhecimentos históricos e culturais internalizados. Essa é a razão pela qual o conhecimento da obra de José Roberto Aguilar, seu envolvimento com o meio intelectual, bem como as relações com Picasso e sua obra tomam lugar a seguir.

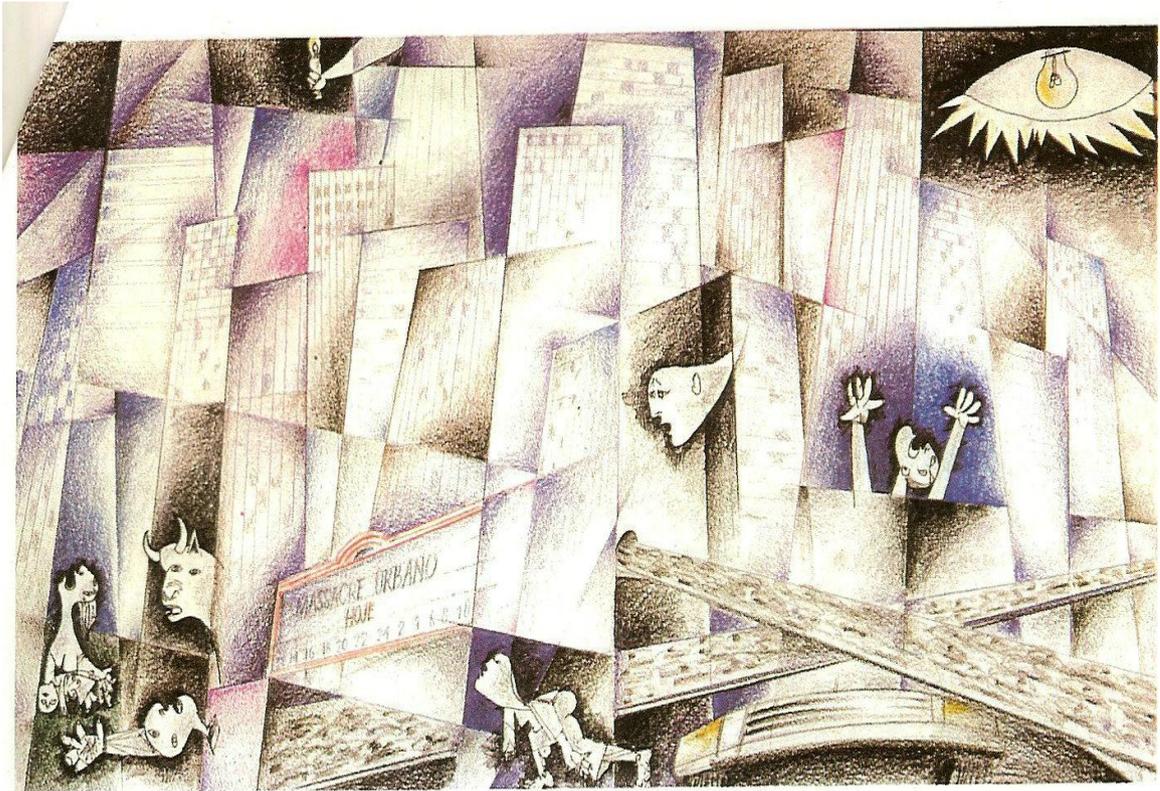
Importa lembrar que mais do que indicar, simbolizar, é a semelhança estrutural dessa obra com a de Picasso que se faz proeminente. É o caos instaurado pela mistura de cores e formas que lembra/representa o caos instaurado pelos fragmentos de corpos, tão característico da obra original. Assim, a tradução é icônica ou o que se vê é uma *transcrição*.

Finalmente, em se tratando de um diálogo intertextual, falta dizer o que predomina em “Guernica Tropical”: a paráfrase ou a paródia? Ainda que haja manutenção do sentimento de caos presente em Guernica, materializado na sintaxe, a novidade transgressora da profusão/confusão de cores instaura o novo, daí ser a paródia o procedimento dialógico que se instala.

Passemos, agora, para a tradução que tem como predomínio os aspectos indiciais.

#### 4.2.2 Tradução Indicial ou *Transposição*

Figura 25 - Claudius Sylvius Petrus Ceccon, sem título, crayon sobre papel, 0,50 x 0,25cm



Fonte: Catálogo da Exposição "Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica", 1981

Claudius Sylvius Petrus Ceccon nasceu em Garibaldi, no Rio Grande do Sul, em 1937. É arquiteto, designer, artista gráfico, caricaturista, jornalista. Inicia a carreira jornalística em 1952 como auxiliar de paginador da revista O Cruzeiro. Em 1954 realiza caricaturas políticas para o Jornal do Brasil. No ano de 1964 trabalha na revista Pif-Paf, dirigida por Millôr Fernandes (1923), e conhece Ziraldo (1932), Jaguar (1932) e Fortuna (1931-1994).

Integra, em 1969, a equipe de fundadores do jornal O Pasquim. Em 1971 muda-se para Genebra, onde conhece o educador Paulo Freire (1921-1997) e com ele funda o Instituto de Ação Participativa (Idac). Por meio desse Instituto, realiza, entre 1971 e 1975, um importante trabalho de alfabetização de adultos nos países

africanos de língua portuguesa. Retorna ao Rio de Janeiro em 1978 e, com o arcebispo de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns (1921), aplica os métodos educativos desenvolvidos pelo Idac em comunidades carentes de São Paulo.

Desliga-se do Instituto em 1985 e, no ano seguinte, integra a diretoria do Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), onde desenvolve experiências pedagógicas em vídeo na cidade de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Como fruto dessa experiência surge a TV Maxabomba, desenvolvida por moradores da comunidade. Suas atividades pedagógicas resultam na publicação de diversos livros. Entre eles, destaca-se “Vivendo e Aprendendo: Experiências do Idac em Educação Popular”, escrito com Paulo Freire, Rosiska e Miguel Darcy de Oliveira (1980).

Publica diversos outros livros e produz alguns vídeos, lançados pelo Cecip. Em paralelo às atividades educacionais, continua a colaborar em publicações de caráter jornalístico, como a revista Caros Amigos.

Como José Roberto Aguilar, também foi um dos artistas convidados pela comissão formada pelos críticos de arte, Edson Andrade, Frederico Moraes e Mário Barata, para participar com a sua releitura de Guernica, na exposição comemorativa dos cem anos de nascimento de Picasso.

A obra de Claudius, sem título, crayon sobre papel, tem a dimensão de 0,50 x 0,25cm. Também foi executada em 1981 e esteve exposta na mostra “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”.

Primeiramente, vamos contemplar essa imagem com vagar, aguçando o olhar para captar as cores, linhas, formas, luz e sombra, enfim, os qualissignos. Agora, a nossa sensibilidade traça a direção do nosso olhar.

Sendo signo, esta imagem produz efeitos interpretativos em nossas mentes. Ao dirigir a ela o olhar, devemos seguir o conselho de Santaella (2008, p. 29-30), de “[...] desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar”. E este trabalho de Claudios está repleto de qualidades que estão apelando para a nossa sensibilidade e sensorialidade. Ele dirá o que tem a dizer, através do modo como aparece, pelas qualidades que apresenta. São os qualissignos que iremos descrever a seguir.

O que predomina nessa imagem são as linhas retas: perpendiculares, oblíquas, às vezes entrelaçando umas sobre as outras, que vão desenhando

retângulos, quadrados, triângulos. Esse emaranhado de formas geométricas se instala em toda a composição.

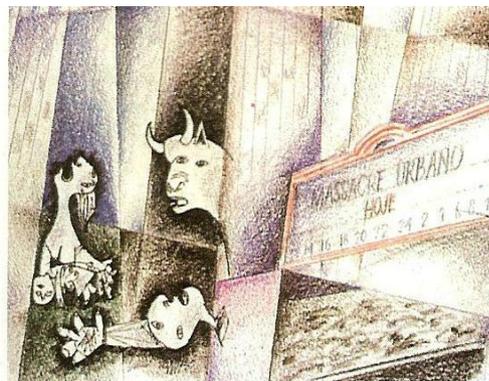
Na base inferior direita da composição, há linhas perpendiculares que se entrecruzam e, abaixo do local onde elas se cruzam, linhas suavemente curvas completam esse canto inferior.

No canto superior direito, há uma elipse branca, com um círculo tenuemente amarelado no centro e rodeando a parte inferior dessa elipse entrecortam-se pequenas linhas retas, também brancas. Esta figura domina a parte superior da pintura.

A palheta do artista é econômica. Não há muitas cores e as tonalidades são suaves e sombreadas nos cantos das figuras geométricas, ora a direita, ora a esquerda, utilizando predominantemente o marrom. O cinza, o vermelho, o azul-marinho e o roxo são utilizados para dar destaque a algumas das formas geométricas, mas raramente.

Nesse aparente caos de figuras geométricas, surgem formas que já apontam para referentes reconhecíveis do mundo exterior. Ainda que não haja a preocupação de delinear com perfeição os traços de pessoas, animal ou coisas do mundo visível é possível distingui-los mais nitidamente que na obra anteriormente analisada. São existentes, logo, sinais que se apresentam no segundo olhar: o observacional.

Figura 26 – Recorte da figura 25 da obra de Claudius



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Percorrendo o olhar pela composição da esquerda para a direita, observamos na parte inferior esquerda um grupo formado por uma mulher

carregando um bebê com a cabeça voltada firmemente para cima (Figura 26); logo abaixo do bebê, a cabeça e um braço estendido, acima da cabeça, de um homem que se encontra verticalmente posicionado na pintura. A figura da mulher com o bebê está, estrategicamente, a alguns centímetros da mão do homem. Ao lado direito e um pouco acima da mulher com o bebê e, a uma pequena distância, sobre a cabeça do homem, surge a cabeça de um touro.

Surgindo do retângulo central da composição, arrastando-se como se rompesse a moldura inferior da obra de Claudius, uma figura humana parece dirigir-se para o letreiro pintado com finas linhas vermelhas onde lê-se “MASSACRE URBANO”, na cor preta; logo abaixo, lê-se HOJE e mais abaixo dessa palavra, um ao lado do outro, estão escritos doze numerais pares. A figura humana mencionada ocupa estrategicamente o centro inferior da pintura. Mais duas figuras humanas irrompem do interior das figuras geométricas: uma tem apenas a cabeça fortemente impelida para o centro da figura, direcionando-se, também ao quadrado com a inscrição “MASSACRE URBANO”.

Ao lado direito da gravura, um homem surge com a cabeça voltada para cima e os braços estendidos na direção da elipse branca, entre as cores roxa e azul. Na parte superior, quase que imperceptível, um braço segura uma lamparina.

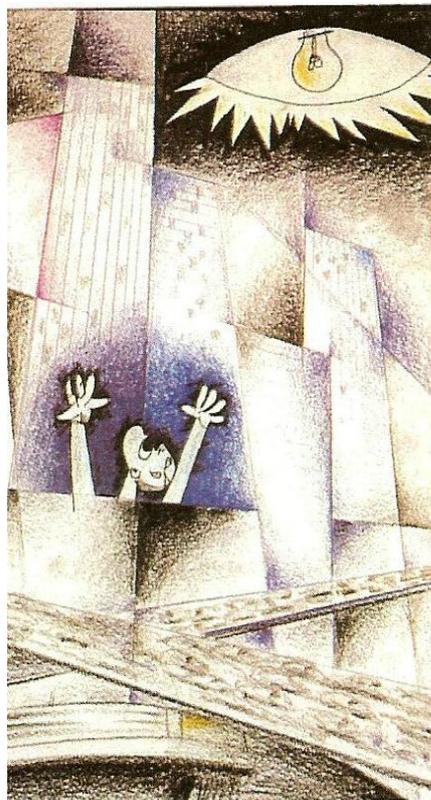
Esta pintura de Claudius não tem um título para identificá-la, mas o autor da obra insere, isolados um a um, alguns componentes figurativos da obra Guernica, de Pablo Picasso, surgindo entre os prédios que se configuram nas figuras geométricas citadas acima, compondo uma selva de pedra. Ao remeterem à Guernica, essas figuras funcionam como índice de que essa obra de Claudius se insere entre as 20 que foram expostas na mostra “Pablo,Pablo! – uma representação brasileira de Guernica”. Contudo, as figuras, nesta imagem, não ocupam o mesmo espaço da composição de Guernica. O que se transfere do original para a obra de Claudius é o “massacre”, a violência, só que para outro contexto: a grande metrópole.

Ainda, desse conjunto de imagens, surge a de um homem morto – ou a do guerreiro abatido em Guernica. Apenas a cabeça e o braço esquerdo. A impressão que se tem é ambígua: o pescoço, estrangulado, está envolvido por um imenso bloco de concreto que está ao lado do *outdoor* onde se lê a inscrição “MASSACRE URBANO” e, também, causa a impressão de que ele está sob a lâmina de uma

guilhotina, porque a parte superior desse grande bloco é pintada e sombreada na cor vermelha.

O touro, símbolo da força, da brutalidade e da indiferença na Guernica de Picasso permanece, na obra de Claudius, muito próximo das personagens descritas acima, e com a mesma postura de descaso frente ao sofrimento dos habitantes das grandes cidades. Podemos, também, compará-lo com a indiferença do Poder Público com as necessidades da população, com a violência do regime, principalmente nesse período, da Ditadura Militar.

Figura 27 – Recorte da Figura 25 da obra de Claudius



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

No centro, um pouco mais à direita, surge de dentro de um imenso bloco de concreto a figura de um homem, com os braços e a cabeça desesperadamente estendidos, em direção à lâmpada acesa, brilhante, que ilumina a cena com raios de esperança (ou “iluminando” no sentido de mostrar/denunciar o desespero das pessoas). Esse indivíduo, na cor branca, é ressaltado por estar sobre um fundo com as cores roxa e azul-marinho, simetricamente divididas. Esse grande bloco de

concreto está propositalmente sobre dois grandes viadutos que se cruzam: uma pista inicia-se no canto inferior direito da pintura e a percorre, obliquamente, até ao centro. A outra pista tem seu início um pouco acima da primeira, cruzando sobre ela e terminando logo abaixo do *outdoor* “Massacre Urbano”. Dezenas de carros velozes estão sobre os viadutos que, por sua vez, ocupam o espaço, na pintura, logo abaixo da figura humana em desespero.

As duas personagens femininas em Guernica também estão presentes nesta obra. A mãe chora com o filho morto no colo, certamente vitimado no massacre. Contudo, enquanto em Guernica, os olhares se voltavam para o touro, nesta imagem, eles se dirigem para o *outdoor* com a inscrição da causa de tanta morte e dor: a violência urbana.

Na parte superior da pintura, quase que imperceptivelmente, há um braço estendido com a mão segurando uma lamparina acesa, mas com uma luminosidade tão tênue e frágil como são as soluções para os conflitos, aflições e problemas das grandes cidades. No entanto, há luz, e havendo luz... resta uma esperança. E há a lâmpada-sol radiante que retorna com força aqui e traz com ela toda a carga significativa da obra original. Logo, há luz na escuridão.

Ainda que aspectos icônicos e simbólicos estejam presentes, é o indicial, como marca da tradução que, a nosso ver, prepondera. Observamos nesta obra de Claudius uma transposição do objeto imediato da obra original, de modo a haver uma correspondência ponto a ponto entre elas. Há, desta maneira, uma continuidade entre elas que se estabelece, sobretudo, pela presença das metonímias, isto é, traços da obra de Picasso – personagens, lâmpada, lamparina – deslocados para outro contexto.

A manutenção dessas figuras de Guernica na pintura analisada já configura a intertextualidade. A introdução dessas personagens num cenário urbano violento e frio é o que provoca estranhamento e desvio do original. Isso é próprio da paródia.

Vejamos a próxima imagem que também compõe o bloco da tradução indicial ou transposição. Começemos com breves palavras sobre o autor, Luis Carlos Coutinho, Caulos, que nasceu em Araguari, Estado de Minas Gerais, em 27 de setembro de 1943. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1954. Por volta de 1967, trabalhando na Marinha Mercante, realizou seus primeiros desenhos de humor.

No final dos anos 60, abandonou a marinha mercante e resolveu assumir sua vocação para o desenho. Passou pelo Pasquim, pela Última Hora e trabalhou durante 20 anos no Jornal do Brasil. Desde o início de sua carreira tratou de temas que denunciavam o descaso com o meio ambiente, o estresse da vida moderna e, especialmente, as imposições econômicas e políticas no país.

Nessa época, também colaborou com importantes publicações estrangeiras (Penthouse, The New York Times, Playboy etc.). Realizou, também, várias exposições: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1973); Galeria Vernissage, Rio de Janeiro, e Galeria Arte Aplicada, São Paulo (1975); Galeria do Instituto de Arquitetos do Brasil, Porto Alegre (1976); Petite Galerie (1977) e Galeria Ipanema (1979), Rio de Janeiro.

Voltou-se para a pintura no início dos anos 80, com exposições na Bolsa de Arte de Porto Alegre (1987) e na Galeria Bonino, Rio de Janeiro (1987, 1988 e 1992). Entre as mais recentes, merece destaque sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998). Publicou, entre outros livros, Só dói quando eu respiro (1976), Errar é humano (1978) e A última flor amarela (1994).

Capista profissional, realizou diversos trabalhos para a editora L&PM, de Porto Alegre, tais como A dama do Bar Nevada (1987), de Sergio Faraco; Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez (1990), de Tabajara Ruas; Comédias da vida privada (1994) e Comédias da vida pública (1995), de Luís Fernando Veríssimo; Liberdade, liberdade (1997), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (COUTINHO, 1987).

A maioria dos temas abordados nos desenhos de Caulos são as questões universais: o poder e seu abuso, a censura e sua violência, a liberdade e seus artifícios. Com desenho predominantemente crítico, tendo na base a política, Caulos insiste em ser resistente à Censura e à falta de liberdade, “[...] porque é a única forma de continuar existindo, a única que faz sentido [...]” diz ao repórter do Jornal do Brasil, RJ, datado de 17 de junho de 1977, período da Ditadura Militar. Atualmente, a sua atividade principal é a pintura e a autoria de livros infantis.

O nosso objetivo em selecionar esta charge de Caulus para leitura e análise é o de diversificar o *corpus*, buscando novos gêneros, além de novas formas de se referir à obra de Picasso.

A charge é um gênero jornalístico cujo papel é flagrar o cotidiano político-social numa versão extra-oficial, deixando à mostra as fragilidades, ironizando, minando as forças do poder instituído, desmantelando-o pela galhofa. Trata-se de um objeto da cultura e, enquanto tal, fruto de práticas nas e com as linguagens que o homem cria, reproduz e transforma. Daí a charge constituir-se como linguagem ou como um sistema de signos. Tomemos, neste ponto, as palavras de Souza e Drigo (2006):

Lembremos aqui que estamos entendendo linguagem como alguma coisa que substitui outra e produz em uma mente algum efeito. Sendo um sistema de linguagem que se constitui de elementos gráficos – linha, forma, direção, cor, escala ou dimensão, dimensão e movimentos... – a imagem é uma representação que realiza a mediação simbólica necessária e inerente ao ser humano. Nessa linha de pensamento, somos seres simbólicos: entre eu e o outro se interpõe uma rede de signos que nos permite compreender o mundo e armazenar informações. É a linguagem que constrói a ponte necessária para percepções, orientações, ações, compreensões daquilo que chamamos realidade.

Figura 28 - CAULOS, Enquanto isto na Espanha, Aquarela e nanquim sobre papel, 0,70 x 0,50 m



Fonte: Catálogo da Exposição "Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica", 1981

A charge se compõe, predominantemente, do código visual (icônico) e do verbal (símbolo). No caso específico desta charge, não há palavras, mas uma composição tecida com linhas e formas que, ao se referirem a fatos do mundo político, social (objeto dinâmico), encerram ideias imbuídas de ideologia. Souza e Drigo (2006) avisam que

Enquanto parte da realidade material em torno do homem, a charge – sistema de signos – é também um produto ideológico. Segundo Bakhtin/Volosinov, todo signo é ideológico, e a ideologia se revela por meio do material acessível objetivamente: palavra, som, gesto, combinação de massas, linhas, cores, corpos vivos, etc. Em suma, a ideologia não pode estar divorciada da realidade material dos signos.

Na esteira de Bakhtin (2006), é possível afirmar que a charge, como produto ideológico que é, apresenta a dupla face do signo: ela reflete e refrata o real. Por meio da sua materialidade – grafismo, traço humorístico – pode vir à tona essa duplicidade: ao refletir a realidade, a charge compactua com o sistema instituído ou autorizado; ao refratar a realidade, ela abre brechas e deixa escapar estratégias de dominação.

Ou seja, ao deformar, a caricatura aponta para outro discurso, para outro signo, para outra linguagem. É na deformação do referente original que existe o desvio revelador do aspecto ideológico. É nesse desvio que o signo, ao refletir, quebra a direção e transforma, transfigura, refrata a realidade (SOUZA e DRIGO, 2006).

Assim, é na deformação do referente original que está presente o desvio que revela o aspecto ideológico. Portanto, é nesse desvio que o signo rompe com o estabelecido, transformando a realidade. Daí seu caráter eminentemente paródico.

Começemos a penetrar na materialidade da charge em busca de delinear os sentidos e o ideológico vincado em sua concreção. Trata-se de uma aquarela sobre papel, medindo 0,70 x 0,50m, constituída de oposições puras: linhas verticais e horizontais; cores branca e preta. Sendo assim, percebe-se uma hierarquia: peso/contrapeso, ação/reação e, por meio desses pares que se opõem, se estrutura o equilíbrio. As linhas predominantes são as retas, paralelas, perpendiculares e diagonais. As linhas curvas são utilizadas na composição da figura humana.

À medida que as linhas e curvas gradativamente vão produzindo formas básicas como quadrados, círculos e retângulos em um determinado espaço, a forma dos objetos delinea-se, corporifica-se e o todo se organiza da seguinte maneira: são quatro quadros que se delimitam pelas cores branca e preta. Há, à esquerda, um espaço contínuo, sem demarcações, delineado pela cor clara, em toda a extensão da composição. Nesse espaço, a mesma figura – um homem e uma escada – aparece em três momentos que sugerem, respectivamente, uma entrada, saída e uma parada. Supõe-se este espaço branco tratar-se do “lado de fora” em oposição aos retângulos negros que parecem demarcar o “lado de dentro”.

O primeiro quadro apresenta-se numa escuridão total; no segundo, vemos a mesma figura que, do “lado de fora” carregava uma escada, aparecer sobre a escada, rosqueando uma lâmpada no lado superior do retângulo negro. A negritude continua... No terceiro quadro, observamos o indivíduo saindo do retângulo (seria uma sala?) carregando para fora a escada. No teto, um pequeno círculo se sobressai no fundo negro. E a escuridão continua... O último quadro se mostra repleto de traçados: linhas paralelas, perpendiculares, círculos, linhas curvas e pequenos quadrados. É um emaranhado monocromático que vai do branco ao cinza com algumas nuances de preto, cobrindo todo o retângulo. Desfaz-se, então o mistério. Quando o personagem da charge toca o pequeno retângulo, que deduzimos ser um interruptor, a lâmpada que acende é a da obra Guernica e faz resplandecer toda a grandeza da obra de Picasso. Passamos então para o processo interpretativo, o qual apela para nosso repertório, nosso conhecimento de mundo ou experiências colaterais.

As formas dessa obra se organizam de um modo que o percurso do nosso olhar se faz de maneira descendente e repousa na parte inferior, elemento que produz a ação/reação. É a secundidade peirciana. Quando o peso se localiza na espaço inferior evoca o autoritarismo, a prisão.

Considerando que o catálogo que estamos utilizando para estes estudos data de 1981, período após a Ditadura Militar no Brasil, e que este regime compõe o objeto dinâmico desta e de outras obras da exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, percebemos que, metaforicamente, a escuridão dos três primeiros quadros já é sinal daqueles tempos.

Para corroborar esse contexto, lembremos que Caulos foi convidado, com mais trinta e três artistas, alguns constantes deste trabalho, para fazer a sua leitura da obra de Pablo Picasso, Guernica. O próprio artista, em entrevista a Ana Cristina Spannenberg e Vivian Augustin Eichler (2001), na ocasião do evento “Artista Homenageado da 9ª Jornada Nacional de Literatura”, em Passo Fundo, quando questionado sobre a crítica ao modelo político na época da Ditadura Militar em seus desenhos e a responsabilidade do povo, nessa mesma época, e se isso havia lhe trazido algum problema com o regime militar, ele responde:

Olha, eu não era importante para ser preso, mas fui muito censurado. O jornal tinha uma censura prévia, você mandava os desenhos e eles voltavam censurados. Eu só tive problemas com a polícia duas vezes... [...] É chato você receber uma intimação em casa para ir depor. O DOPS era uma coisa horrível naquela época, algumas pessoas iam e não voltavam... [...] Mas a censura tirava dinheiro da gente, porque eu ganhava do Pasquim pela colaboração, pelo que eu desenhava. E quando era censurado, não publicava e não era pago. Então a censura, mais do que moral, era física, porque eu já vivia disso.

Foi dentro desse contexto social, político e histórico que o artista a que nos referimos nos apresenta Guernica e o faz de modo surpreendente no último quadro dessa charge. Tal surpresa nos leva a indagar: por substituir a escuridão, a introdução da obra de Picasso tem o propósito de tornar menos tenebroso o contexto ou de acentuar essa “escuridão”? A luz, que iluminava a cena dos destroços humanos na pintura de Guernica e funcionava como metáfora do “olho de Deus” ou sinal de esperança, mantém o mesmo sentido nessa charge? Diante disso, a transposição de toda a carga significativa dessa obra de Picasso para o novo contexto histórico opera a produção de que efeitos interpretantes? Para atarmos as pontas dos dois momentos que se chocam nesta charge, a ditadura militar e a guerra civil espanhola, é preciso estar atento às especificidades de cada um desses fatos e estabelecer relações de semelhança ou diferenças entre eles. Essas relações permitem perceber o caráter refletor e refrator do signo/charge.

Figura 29 – Recorte da Figura 28 da obra de Caulos (I)



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica” 1981

No tocante à duplicidade de contextos que se instauram nessa charge, ouçamos Roberto Srouf (1982, p. 15),

Um evento só se torna inteligível quando for localizado numa teia de relações explicativas. [...] a conjuntura define-se como um corte no fluxo dos eventos históricos, vale dizer, representa um momento particular do confronto de certas forças sociais. Para estabelecer as balizas que se enquadram numa dada conjuntura, é preciso, pois, conhecer o elenco de contradições em jogo.

Tomemos a luz/lâmpada como “pedaço” de Guernica que faz a ponte entre os dois momentos históricos. Enquanto parte de um todo, a luz/lâmpada funciona como metonímia – índice, portanto – e, pela proximidade com o objeto imediato da obra original, reforça o tipo de tradução que caracteriza este bloco de análises: a tradução indicial ou transposição preconizada por Plaza (2010).

Sendo o ponto primordial na relação entre os dois contextos, a luz/lâmpada carrega o facho do papel refletor/refrator que a charge representa. Ao trazer Guernica e toda sua significação para dentro de um contexto que também provocou dores, sofrimentos similares ao da destruição da cidade espanhola, registramos a faceta do signo ideológico que reflete o real.

A mesma luz/lâmpada, ao trazer para o ambiente da ditadura no Brasil a tragédia de Guernica revela a catástrofe, a dor, o sofrimento e inverte a simbologia da lâmpada/luz como metáfora da esperança. Ao substituir a escuridão e toda a sua

simbologia, a presença de Guernica mantém todos os sentimentos negativos, anteriores à ideia de esperança. Essa é a inversão que fundamenta a refração do signo ideológico – a outra face da reflexão, na esteira de Bakhtin (2006). Este é o papel paródico da charge.

Assim, conforme a nossa percepção organiza detalhadamente os geradores das formas e das imagens do signo/charge, da sua articulação no campo visual, de todo esse processo de organização na representação do objeto dinâmico, que é Guernica e tudo o que a ela se relaciona, surge o significado. Cada elemento visual: linhas, contorno, direção, volume, proporção, movimento conduz aos significados criados pela charge.

A título de ilustrar o pensamento do autor nesse contexto, citamos novo trecho de entrevista de Caulos a Ana Cristina Spannenberg e Vivian Augustin Eichler (2001):

Mas tem sempre um político brasileiro para dizer que esse é um problema mundial. Isso eu não tinha pensado... foram vocês que viram. A gente nunca sabe o que faz. Desconfie do artista que entende muito do que faz. Mas foi perfeito, eu gostei de ouvir isso, porque nem tudo é consciente, graças a Deus. Como vocês disseram, a responsabilidade vai para todos e não só para a autoridade. Até porque, contestar a autoridade é muito fácil, muito cômodo. Agora, pegando essa observação, eu acrescentaria que: quando a gente contesta a autoridade, é bom lembrar que ela não veio do planeta Marte, chegou lá levado por brasileiros.

Enquanto traço da história, a charge de Caulos captou o momento da ditadura durante a sua ocorrência. Este registro adquire um valor inestimável quando quem o realizou presenciou e viveu os fatos no tempo-espaço em que foram se processando. Caulos sintetizou esses fatos e registrou de forma astuciosa as imagens do seu tempo, propiciando aos mais jovens o modo de ver e sentir da sua época e delega a eles a missão de pensar sobre os mais diversos acontecimentos no antes, no agora e no depois.

É, enfim, como denúncia de seu tempo que a charge política encontra a sua especificidade. Sua força está em revelar um acontecimento imediatamente no momento da sua ocorrência. Se ela se descontextualiza, não alcança o seu objetivo,

morre no instante em que a realidade se modifica. A charge é transitória. Sua ação permanece viva até que outra ocorrência se interponha. A política e os políticos e suas ações são transitórios, em frequente mutação que a charge procura reproduzir no seu modo de formar. O próprio autor da charge, Caulos (1977) confirma o escrito acima, em entrevista para o Jornal do Brasil, de 17 de junho de 1977, por ocasião da abertura da mostra de seus trabalhos:

Quem trabalha para jornal não pode ser estático. Há o compromisso de mudar de assunto toda a semana e outro, pior, de tratar certos assuntos com “delicadeza”. Mas quem engana o censor corre o risco de enganar também o leitor, tendendo ao hermetismo.

Contudo, se a charge registra um momento que se cristalizou na memória da sociedade e o transpõe para o aqui e agora, ela atualiza a história e dissemina toda a carga significativa. Neste cenário, a categoria da secundidade – mundo de ação/reação – é dominante em ambos os universos: o da charge e o político.

Findas as análises que têm no índice seu foco, passemos agora para a terceira modalidade de tradução: a simbólica ou codificada.

#### **4.2.3 Tradução Simbólica ou *Transcodificação***

Esse terceiro e último bloco de traduções intersemióticas caracteriza-se por operar a tradução por meio de símbolos, metáforas, ou seja, por signos de caráter convencional. Segundo Plaza (2010, p. 93), “ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define *a priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis.”

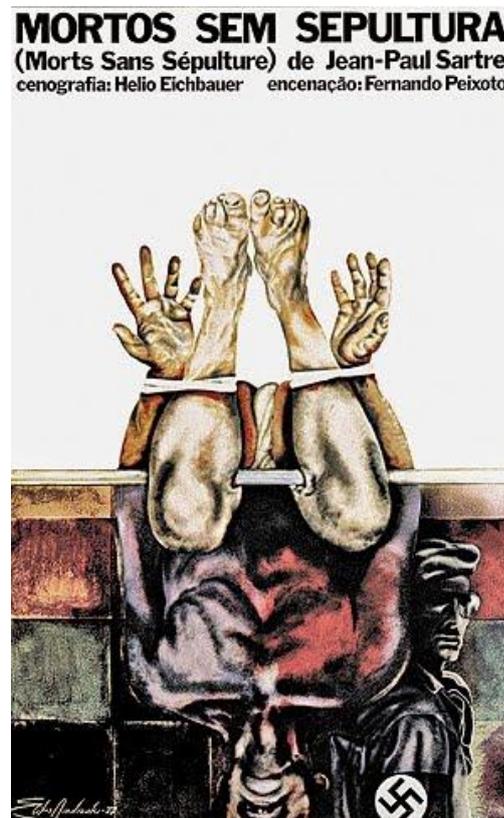
O próximo artista participante dessa exposição a ser revisitado é Elifas Andreato, que nasceu em Rolândia (PR), em 1946. Na década de 70, foi um grande colaborador dos semanários Opinião, O Movimento e a revista Argumento. No mesmo período, ganhou grande destaque, criando capas de discos para os mais importantes nomes da MPB. Continuou com esse trabalho durante a década de 80,

para discos de Chico Buarque (Ópera do Malandro, Almanaque e Vida), Vinicius de Moraes e Toquinho (Arca de Noé 1 e 2, Um Pouco de Ilusão), Toquinho (Aquarela, Casa de Brinquedo), João Bosco (Essa é Sua Vida e Bandalhismo), Martinho da Vila e Zeca Pagodinho.

A sua convivência com a censura tem aspectos negativos, mas, certamente, foi o período de maior fertilidade e criatividade de toda uma geração daquele período. A censura instigou-os a superar todas as dificuldades para que fizessem a Arte registrar aquele momento da história. Havia maior cumplicidade e solidariedade entre os artistas por causa da força que a censura exercia sobre todos eles, em todos os campos, seja na música, no teatro, no cinema ou na imprensa.

No período de maio a outubro de 2010, no Memorial da Resistência de São Paulo, aconteceu a exposição de Elifas Andreato – As cores da Resistência – com 100 trabalhos que retratavam resistência à ditadura.

Figura 30 – Elifas Andreato, Mortos sem Sepultura



Fonte: [http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_secao=11&id\\_noticia=130455](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=130455)

Eram capas de discos, cartazes de peças teatrais, fotos de jornais e de cenários criados pelo artista nos últimos 47 anos. Essa exposição mostrou alguns dos aspectos da vida e obra de Elifas Andreato, essencialmente na resistência à ditadura militar. Entre os trabalhos realizados nesse período estavam o cartaz para a peça de teatro *Mortos sem Sepultura* (Figura 30) de Jean Paul-Sartre e a capa do disco *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola, além de edições de jornais e revistas conhecidos pela oposição ao regime militar.

Elifas Andreato participou ativamente da resistência com grande veemência e, como toda a vanguarda brasileira, combatia junto aos talentos mais expressivos, das variadas manifestações do pensamento. "Elifas foi, e continua sendo, um resistente. Resistiu nos anos de chumbo contra a ditadura, e resiste ainda hoje contra a "lógica de mercado", editando e publicando mensalmente, há 11 anos, com enorme sacrifício, o *Almanaque Brasil*, na defesa da arte, história e cultura brasileiras", afirmou o curador da mostra José Carlos Bruno.

A obra de Andreato que compunha a exposição "Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de *Guernica*" e que, por sua vez, faz parte de nosso corpus de pesquisa é uma das obras que também será analisada.

A análise semiótica empreendida com o olhar contemplativo (primeiridade), observacional (secundidade) e generalizante (terceiridade), será novamente aqui aplicada por possibilitar a construção de um olhar capaz de investir na materialidade da imagem.

Começando pelo olhar contemplativo, em busca dos aspectos qualitativos-icônicos, da obra abaixo (Figura 31) apreendemos na materialidade desta obra, tons de amarelo, de azul; um vermelho muito vivo em contraste com outro quase rosado; cores pastéis em tons que também variam. Luz e sombra desencadeiam estas nuances da tonalidade das cores. Linhas retas – horizontais e verticais – perfiladas ao fundo, na posição central do quadro, contrastam com linhas diagonais; à frente delas há linhas curvas, retas e paralelas, onde predominam cores claras e empalidecidas.

Figura 31 – Elifas Andreato. “25 de Outubro” – óleo sobre tela, 0,90 x 0,90m



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Algumas formas ora circulares, ora ovaladas se distinguem por serem contornadas por linhas denteadas ou pontiagudas. Um triângulo cujo vértice nasce do ponto mais central do espaço-formato divide a cena separada pela textura: uma parte acima, esfumada ou meio nebulosa, de uma parte mais nítida, pois iluminada. Revela-se nessa área de luz uma forma que atravessa quase toda a largura do quadro, estendida sobre formas: quatro cilíndricas verticais unidas por duas formas também cilíndricas, na horizontal.

Por um lapso de tempo, algo deprimente e aterrador nos invade. Nesse momento, inexiste o pensamento autocontrolado. Nossa consciência traduziu esse fenômeno em qualidade de sentimento que é a consciência imediata: consciência no nível de primeiridade. Neste instante, ainda não há signos genuínos porque não houve a cognição do todo. Ratificando nossa reflexão com Santaella (2008, p. 62):

Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente mediatizado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas.

O segundo passo da análise centra-se na “[...] experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são particulares” (SANTAELLA, 2008, p. 86).

Na apreensão dos existentes, dos sinsignos, nos asseguramos da realidade do quadro como um quadro. Nesse momento nos damos conta, mais uma vez, de que estarmos diante da reprodução de um quadro e, por essa razão, a qualidade do quadro se mostra alterada.

Estamos diante de um existente: essa obra, especificamente, existe e, sendo assim, provoca diferentes reações no observador. É o modo da consciência na segunda categoria.

O olhar observacional, que captura aspectos singulares-indiciais, distingue um ambiente interno de um externo. Lá fora, vista através da janela gradeada, boia a lua minguante sobre um céu escuro. O ambiente interno, iluminado pela lâmpada central, tem dimensão pouco maior que a janela. Trata-se de um espaço apertado no qual um corpo seminu e sem vida, recostado sobre cadeiras está envolto, na altura do peito, do pulso, da coxa e da perna por faixas ou tiras laminadas. As pernas estão dobradas. Um dos pés toca o chão, enrolado por uma corda, e traz fincado um prego bastante grosso; o outro pé parece ser suspenso por uma corda. Acima dele, uma peça de engrenagem, azul. A cabeça, levemente avermelhada, pende para trás. Olhos e boca cerrados.

O braço direito pende ao lado do corpo; o esquerdo, suspenso também por uma corda cujas pontas parecem se fixar, de um lado, na altura do teto, próximo à lâmpada; de outro, num prego na parede onde um paletó vermelho está dependurado.

No chão, ao lado dos pés, estão dispostos objetos: do lado direito, uma caixa azul; no centro, duas sandálias com tiras brancas trançadas - uma ao lado da outra; atrás das cadeiras vazadas, vários objetos se perfilam no chão, mas tendo a visibilidade comprometida, fica difícil nomeá-los.

Toda essa cena descrita se distingue pelo foco de luz que, vindo da lâmpada bem ao centro do quarto, se abre em um fecho triangular. Fora desse fecho, vislumbram-se fumaça ou nuvens. A própria tonalidade azulada, ajuda essa percepção. Parece ser o céu... É a ambiguidade do ícone que confunde nossa mente.

Quando nos deparamos impressionados, amargurados e assustados com essa imagem, e neste caso, a representação de um homem assassinado em decorrência da tortura, é porque os nossos sentidos estão interagindo: então, reagimos, devido a todas essas sensações. Estes são possíveis efeitos interpretantes provocados neste momento da análise. Tudo o que o nosso olhar capta nesse quadro de 0,90 x 0,90 m corrompe a tranquilidade da consciência.

Mais uma vez, o conhecimento sobre a obra do pintor brasileiro, a familiaridade com a história da Ditadura Militar durante os anos 60 e 70, no Brasil, ampliam o cenário dos possíveis interpretantes. A pintura se faz signo, legissigno simbólico.

O equilíbrio nos interpretantes é perceptível: sem dúvida há proeminência do emocional, produzindo tristeza, pena. Contudo, em todo o contexto da obra, trava-se um embate, uma reação de revolta, tendo em vista a injustiça e as atrocidades que o pintor imprime na tela com objetividade chocante. É o interpretante dinâmico energético o que emerge desse embate.

No interpretante dinâmico lógico, temos a apreensão intelectual do signo: são as regras interpretativas, os hábitos associativos que o intérprete acionará, dependendo do seu repertório e das experiências colaterais que ele já teve com o campo contextual do signo, como conhecimentos históricos e culturais internalizados. Essa é a razão pela qual o conhecimento da obra de Elifas Andreato, seu envolvimento com o meio intelectual resistente ao regime militar, bem como as relações com Picasso e sua obra tomam lugar a seguir. É a vez do olhar interpretativo entrar em ato: generalizar e apreender aspectos simbólicos.

A noite lá fora, a timidez da lua, corrobora a “escuridão” – metáfora que tão bem representou o contexto da ditadura militar no Brasil. O ambiente interno se faz cela, dada a grade que cobre a janela. O corpo que jaz sobre as cadeiras certamente sofreu torturas. Índices dessa constatação são as cordas que suspendem pés e braço, a engrenagem que deve permitir sua sustentação, o cravo

fincado no pé, as faixas metálicas que envolvem partes do corpo e parecem prendê-lo nas cadeiras.

A impressão que dá a proximidade do paletó vermelho à ponta da corda que se fixa à parede é a de que se trata de uma bandeira que o corpo sem vida desfralda. A cor vermelha, em sua simbologia, delata a razão do desfecho: o preso político era comunista. Comunista era, na época, adjetivo dado a qualquer um que discordasse do governo. A ironia que nos faz lembrar a inscrição “Rei dos judeus” na cruz de Cristo se faz presente na cena, já que também a bandeira do comunismo adorna o leito de morte do preso político. A analogia a Jesus Cristo é reforçada com a presença do prego (cravo) no peito do pé e mais, a posição em que se encontra o corpo inerte, remete-nos ao corpo de Jesus martirizado e morto deitado no colo de Nossa Senhora, esculpido por Michelângelo, “A Pietá”.

A cabeça, que pende, traz o rosto todo avermelhado. É possível considerar que a vermelhidão possa ser decorrente de enforcamento ou estrangulamento. Constatada essa hipótese, esta cena pode nos remeter à morte do jornalista Vladimir Herzog, considerado símbolo da luta pela democracia. Mas é o título que garante essa comparação: “25 de outubro” é a data da morte do jornalista por “enforcamento”, interpretado pelos donos do poder como suicídio, nos porões do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército brasileiro) e, coincidentemente, data de nascimento de Picasso. Nascimento e morte, cruzamento que essa obra materializa.

Importa lembrar que a morte de Vladimir Herzog aconteceu num momento de alta tensão na vida política brasileira, quando houve um acirramento da luta interna de duas facções militares: de um lado, os generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, que estavam no poder e prometiam distensão; de outro, os representantes da repressão, tendo à frente Sílvio Frota, que eram totalmente contra a ideia da abertura.

Observando-se os aspectos qualitativos que procuram entremear-se aos aspectos indiciais dessa obra, podemos dizer que o corpo nu e inerte do homem cercado de instrumentos que deveriam ser de tortura, postado frente à grade da cela, retrata a imagem terrível do abandono e do terrorismo praticado durante a

Ditadura Militar: um ser humano, um homem morto; pairam sobre ele borrões de tinta escura, como nuvens de tempestade.

A luz que ilumina e delata a violência da cena é a mesma de Guernica. Da mesma forma, o triângulo que se forma com o fecho de luz – figura geométrica que dá equilíbrio estático à cena original – volta para demarcar a área a ser vista. A forma que abriga a lâmpada, tal como em Guernica, sugere um olho que tudo vê, o olho de Deus, portanto. Dele nasce o triângulo, cuja simbologia corrobora a divindade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 904), o triângulo equilátero simboliza Deus na tradição judaica. A ambiência de nebulosidade que se instala ao redor do triângulo, remete ao céu, ao etéreo, a um lugar fora da “Terra” – também simbologia do triângulo equilátero –, local onde a alma do prisioneiro pode ter se alojado.

Também a imagem do guerreiro, que toma grande parte do espaço do painel de Picasso, retorna nessa metaimagem sob nova roupagem. Enquanto aos olhos de Plaza ([2003?]) ,no original, o guerreiro caído no chão simbolizava a derrota militar e a da história, na obra de Andreato, ele inverte esse sentido inicial e se investe da paródia para representar a vitória militar. Essa inversão carrega o choque que é marca da estrutura de Guernica. A junção das obras se intensifica, bem como o caráter de imagem que se volta sobre si mesma.

Assim, apropriando-se de signos que apontam para a obra de Picasso – índices, portanto –, a tela de Andreato se impregna dos sentidos que toda a simbologia de Guernica carrega. Guernica passa a compor o objeto dinâmico da pintura do brasileiro, além de todo o contexto político-social e cultural da ditadura. Contudo, ainda que aspectos icônicos e indiciais contribuam para compor o processo interpretativo, o aspecto simbólico é o que prepondera.

A lâmpada e o triângulo transpõem para a obra de Andreato os sentidos da obra original. A lâmpada funciona como paráfrase, pois preserva a essência dos sentidos da Guernica, de Picasso – continua a observar a cena de forma onisciente: olho que tudo vê. Simboliza o olho de Deus, luz irradiante que observa a cena como testemunha muda. Metáfora do Sol, do divino, da verdade. Já o triângulo, ainda que continue a representar a divindade, passa também a ser identificado como símbolo de morte pelo seu caráter estático. A mesma ambivalência apresenta-se no guerreiro morto. Em Guernica, ele é metáfora da derrota militar e da história. Essa

imagem traz para a ambiência de “25 de outubro” um tom paródico ou uma inversão à simbologia original: aqui a ditadura se rejubila na manutenção do poder via tortura e morte.

Para finalizar a análise desta obra, importa acrescentar algumas informações: “25 de Outubro” foi capa da revista Retrato do Brasil nº 17. O título deve-se à coincidência da data da morte de Vladimir Herzog com a data do nascimento de Picasso.

A obra original foi executada em óleo sobre tela, cujas cópias em serigrafia constituíram a premiação do Prêmio jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, em 1981. O original encontra-se no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. O traço poético com profundo sentido social definiu os trabalhos de Elifas Andreato como o marco de uma geração que protestava, por meio da arte, contra a ditadura militar vigente.

A seguir, apresentamos a última obra da exposição a ser analisada.

Figura 32 – sem título, desenho a bico de pena aguada e colagem sobre papel, 0,62 x 0,45 m



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Outro artista participante dessa exposição, Luís Moreira de Castro Toledo de Souza Guimarães, o Guima, nasceu em Taubaté, São Paulo, no dia 26 de março de 1927 e faleceu em 30 de outubro de 1993, na cidade de São Paulo.

Foi pintor e desenhista. A partir de 1950, com dezesseis anos, fugiu para o Rio de Janeiro onde frequentou os ateliês de Inimá de Paula, Carlos Werneck e Luciano Maurício e estudou no Museu de Arte Moderna, onde foi aluno de Santa Rosa. Ainda no Rio de Janeiro, foi discretamente ligado aos movimentos artísticos nas décadas de 50 e 60. Como ele mesmo conta em entrevista constante da Revista “Veja”, (Contra o Lobo, 1976), sua vida foi repleta de decepções. Para garantir a sobrevivência, ainda garoto, aceitou todos os trabalhos que lhe apareciam, até chegar a ser bancário. Essa carreira foi curta. O emprego seguinte foi no IAPI e durou o tempo suficiente para que se instalasse, casasse e continuasse a pintar. Antes disso, na década de 40, leu em um anúncio de jornal que havia uma escola noturna e gratuita de artes, mantida por grupos ligados à esquerda. Matriculou-se nessa escola, adquiriu o domínio básico da técnica e, obviamente, deixou-se influenciar pelas ideias dominantes na época.

Em São Paulo (1958), na Fundação Armando Álvares Penteado, estudou xilogravura com Marcelo Grassmann e litografia com Darel. Participou de inúmeros salões e bienais de âmbito nacional, tendo conquistado vasta premiação na área. No Salão Nacional de Arte Moderna conquistou certificado de isenção de júri em 1968. Participou da Bienal de São Paulo de 1967. Realizou individuais em várias capitais brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba.

Em 1968, (LOUZADA, apud Antonio Bento, 1984), escreveu a seu respeito:

Os desenhos de Guima têm propósitos filosóficos, pois focalizam um lado patético da condição humana, que é vista também sob aspectos grotescos, tal como aparece nas gravuras de Goya. A forma, as cores e as expressões poéticas dão vida ao curioso bestiário de Guima, cujo tema satírico se reveste por sua vez de um irrecusável significado moral.

Segundo José Roberto Teixeira Leite (1988), no verbete que dedica ao artista no Dicionário crítico da pintura no Brasil, trata-se de "um dos mais notáveis desenhistas brasileiros".

A sua sensibilidade para a cor é grande. Cores violentas, jauves, causando muito impacto visual. Mas dentro do impacto causado pela dramaticidade de sua cor e de seu desenho, encontramos em Guima uma espécie de pan-amor. E isso pela relação homem-ação, que se estabelece" (KLINTOWITZ, 1978).

Na mesma entrevista à revista *Veja*, acima citada, ele é categórico ao afirmar que os seus ideais sempre foram a justiça e a igualdade. E isso indiretamente ele procura denunciar em seus desenhos, contra o "homem lobo do homem", contra as deformações da sociedade, contra as inconseqüências da civilização.

Esta obra de Luis Moreira de Castro Toledo Guimarães – Guima, sem título, desenho a bico de pena aguada e colagem sobre papel, com dimensão de 0,62 x 0,45 m, também pertence ao conjunto de obras expostas na mostra "Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica".

Possibilitando a construção de um olhar capaz de, observando a sua materialidade, fazer com que essa imagem signifique por si própria, aplicaremos a análise semiótica utilizando o olhar contemplativo, observacional e generalizante.

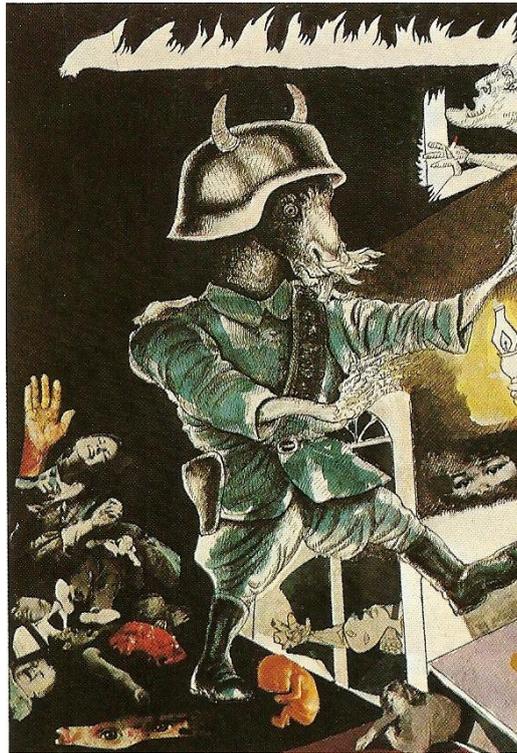
Apelando para a nossa sensibilidade e sensorialidade iniciaremos a busca para a apreensão das qualidades desta obra do artista Guima. É perceptível a diferença entre os tons das cores utilizadas do lado esquerdo e direito da composição.

À esquerda do observador (Figura 32), as cores são escuras como o preto, o marrom e o verde escuro e, ao lado direito, a cor branca predomina sobre o marrom em tons mais escuros e mais claros, e manchas na cor vermelha aparecem separadamente.

Nosso olhar percorre essa obra das cores escuras e sombrias para a claridade do branco. Nesse espaço direito da composição, formas geométricas como triângulos e retângulos com tons marrons dominam a composição. Na sua parte

inferior, linhas paralelas, perpendiculares e diagonais adentram ao centro da pintura onde predomina sobre um retângulo mal definido, na cor ocre, um objeto cilíndrico com linhas curvas elípticas na sua parte superior.

Figura 33 – Recorte da figura 32 da obra de Guima (I)



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Entre o claro e o escuro, linhas circulares, paralelas, ligeiramente curvas surgem entremeadas nas diferentes formas das linhas e tonalidades de cores. Uma linha reta que percorre a composição no alto, da esquerda para a direita recebe, na sua parte superior, linhas curvas que se transformam em objetos pontiagudos, todos na cor branca. O mesmo observa-se no interior do quadrado com fundo negro e as mesmas linhas curvas transformando-se em objetos pontiagudos. “[...] Estes são os qualissignos. Evidentemente ao serem descritos em linguagem verbal, perdem o sabor da mera apreensão sensória que é mais coetânea com o universo das qualidades visuais” (SANTAELLA, 2008, p. 80). Não nomeamos nenhuma das figuras ou aquilo que elas podem indicar. Essa função é do índice.

Na apreensão dos existentes, dos sinsignos, o olhar observacional, que captura aspectos singulares-indiciais, distingue um ambiente em primeiro plano, que evoca intensas emoções e que está envolvido por um emaranhado de ocorrências trágicas e assustadoras. Na composição desse desenho, ao que parece, e que passa a contribuir para organizarmos a nossa análise, o artista dividiu a tela em dois retângulos.

No primeiro retângulo à esquerda (Figura 33), podemos vislumbrar no canto inferior pessoas mortas, umas sobre as outras: homens, mulheres, um bebê a até mesmo um feto em colagem vermelha, e entre esses corpos, um pequeno carro vermelho. Uma figura mitológica, com cabeça de dragão (ou bode) coberta por um capacete com chifres, mãos cadavéricas expelindo um vapor que escurece o desenho e de cujas narinas surgem chamas de fogo, domina o lado esquerdo da composição deixando-a aterrorizante, pois todo o seu semblante e também a sua postura, evocam destruição, terror e morte. Está vestido com farda verde, botas pretas e na cintura, um coldre. A arma está oculta... Uma faixa de couro que portaria munições cruza o seu tórax. Essa figura espezinha todas as pessoas mortas que se encontram no chão.

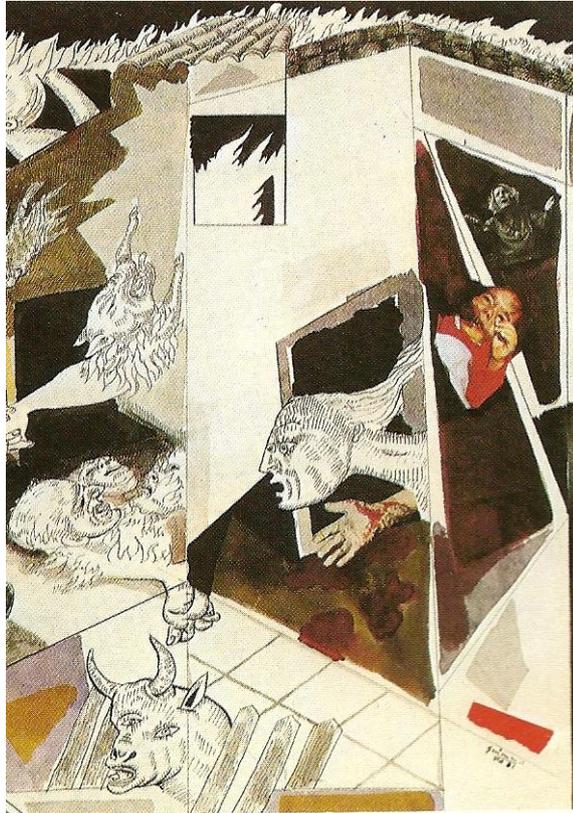
A lamparina que se encontra no centro é exatamente igual à que se encontra em “Guernica”. O portador dessa lamparina possui o braço da personagem da Guernica original, mas sua cabeça é a de um monstro, pois mistura cara de cachorro, juba de leão e pés de porco. A luz da lamparina é tênue, não consegue iluminar as tragédias que figuram obscuramente nesse desenho porque das mãos cadavéricas da personagem, em primeiro plano, emana um vapor escuro que obscurece a luminosidade da lamparina. Envolvida nesse vapor tenebroso e logo abaixo da lamparina, encontra-se a colagem de metade do rosto de uma criança, apenas nariz e olhos que observam atentamente toda a tragédia.

Outra figura que retoma a Guernica original é a do homem estendido do qual aparecem apenas a cabeça e um braço acima dela, que está situado sob as pernas da personagem monstruosa e abaixo desse indivíduo estendido, uma colagem de um feto, em vermelho.

Ainda na parte inferior central do desenho, surgindo debaixo de um retângulo semelhante a uma grande tela, onde se encontra a cabeça do touro de

Guernica esboçada, uma pequena colagem da figura (fotografia) de uma mulher se esquivando, olhando para o observador.

Figura 34 – Recorte da Figura 32 da obra de Guima (II)



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Guima transpõe para sua obra imagens de Guernica e potencializa seu aspecto fantasmagórico (Figura 34). As imagens dessa tradução são monstruosas e se distribuem por entre as chamas que percorrem a parte superior da composição, desde o teto do aposento, também se incendiando, onde há uma personagem semelhante ao demônio, à medida que chamas estão sobre a sua cabeça, como chifres. Também as outras figuras têm as suas cabeças envoltas em chamas além do fato de parecerem estar em agonia. Ambas são observadas por uma figura pintada de branco, com os cabelos em forma de fogo e expressão de horror (Figura 34). Abaixo desse rosto há a colagem de uma mão ensanguentada. O fundo onde estão inseridos o desenho e a colagem é marrom com manchas vermelhas – o

sangue – manchas estas pintadas com pena aguada apresentando uma textura rala. O terror está estabelecido. A cabeça do touro, que se encontra na parte inferior da obra, não se altera em relação ao original. Permanece impassível.

Figura 35 – Recorte da Figura 21 da obra Guernica, de Picasso (II)

Figura 36 - Recorte da Figura 32 da obra de Guima (III)



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Parafraseando a Guernica original, na figura que se encontra à direita da mesma, encontra-se dentro de um triângulo negro, a colagem da foto de uma mulher com os braços estendidos para cima tal qual observamos na pintura de Picasso e, logo abaixo, num triângulo maior e na cor marrom, na posição diagonal, a colagem de uma gravura de menina, chorando (Figuras 35 e 36).

Como na pintura de Picasso, a de Guima é brutal e ostensiva contra a pressão dos acontecimentos sociais e políticos. E é a identidade das imagens da obra de Guima com a de Picasso que confirma o significado de denúncia do sofrimento da sociedade: atrocidades, crimes no trânsito, crimes contra mulheres e crianças. O touro, símbolo do poder político, para Picasso, aqui se encontra ainda, como uma estampa. “Se o touro representa no painel picassiano o fascismo, é assim que ele aparece vestido no desenho de Guima.” (MORAIS, 1981).

Só que, neste caso, não se verifica na materialidade da imagem a ideia de que a esperança sobreviverá, pois a luz tênue da lamparina, que ocupa o centro da composição é apagada, esmaecida pelas sombras esfumaçadas que emanam das

mãos do militar que espezinha as pessoas. Essa transgressão ao original qualifica a paródia como diálogo intertextual.

Vislumbramos na obra de Guima a metáfora do inferno que se constrói com metonímias extraídas de Guernica que ganham outro grau de deformidade para aproximar-se do terror. A simbologia se instaura, ratificando nesta obra a transcodificação de Guernica.

Encerramos, enfim, com palavras escritas pelo próprio Guima que corroboram nossa compreensão dos significados dessa obra no seguinte depoimento:

Quero a minha arte engajada na luta contra os que fabricam o terror, contra os que destroem florestas e matam rios. Quero denunciar os racistas, os torturadores, os extremistas de todas as cores, os esquadrões da morte, os que loteiam terra, as grandes cidades assassinas, os que prendem pássaros, os caçadores. É claro que sou inquieto e tenho meus momentos de ódio e violência. E sou de um pessimismo constante. A pintura é uma asa que eu tenho. Mas onde está a outra? Vejo o mundo tão horrível. Queria fazer algo de mais prático para aliviar a humanidade (CONTRA O LOBO, 1978, p. 153).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que, percorrido todo o trajeto em busca de resultados que fossem pertinentes ao nosso propósito, recuperamos o ponto de partida ou o questionamento que o impulsionou para nos certificarmos que respostas, ainda que provisórias, foram encontradas.

A pergunta geradora foi: qual o potencial comunicativo e a produção de sentidos das obras escolhidas como *corpus* que constam do catálogo da exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”? Tendo a obra de Picasso como matriz, interessava-nos conhecer a maneira como as obras da exposição se referiam à obra original e que interpretantes eram passíveis de produção, considerando-se o distanciamento do contexto da obra inaugural – a Guerra Civil espanhola – e a transposição para um novo contexto, o Brasil sob o comando do Regime da Ditadura Militar, dentre outros.

Ainda nesse processo, pensando no diálogo que era inerente entre essas obras e Guernica, interessava-nos saber se a essência da original – no plano semântico: os sentimentos de tristeza, dor, desolação, angústia e medo causados pela guerra; no plano sintático: a fragmentação caótica das formas visuais, a disposição dos elementos, a manutenção das figuras, cores, enfim... – era transferida para a releitura ou tradução ou se, nessa passagem, algum desvio se fazia. Em se mantendo a essência da obra de Picasso, predominava a paráfrase; caso contrário, era a paródia a prevalecer. Essa intertextualidade reforçava o cruzamento entre os signos analisados e o objeto dinâmico a que todas se referiam e, por sua vez, ampliava a produção interpretante.

Nossa busca centrou, então, em conhecer processos comunicacionais estabelecidos em processos de criação na Arte, o que implicava pensar a comunicação no território da Arte.

Todas essas indagações iniciais careciam de uma base teórica que desse conta de se pensar o processo comunicacional. Lembramos que percorremos, dentro do campo da Comunicação, o território das mensagens e seus códigos, mais especificamente, lidamos com a linguagem visual ou representação visual. Daí lançamos mão da semiótica como método de análise. Não por outra razão, o

primeiro capítulo discorreu sobre a representação, bem como os modos de referência atrelados aos modos de referência qualitativos, existenciais e simbólicos, estes também aspectos que interferem nos processos comunicacionais.

Guernica, enquanto matriz ou linguagem-objeto desencadeadora da produção de todo o corpus, deve ser lembrada com as palavras de Argan, quando descreve Guernica como

o único quadro histórico do nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política; à reação, que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pelo punho de Picasso, criando uma obra-prima. A partir desse momento, com Picasso à frente, os intelectuais exercerão uma pressão mais forte, infelizmente inútil, sobre os governos democráticos, para impeli-los a defender, finalmente a democracia (ARGAN, 1992, p. 475).

Devido a importância dessa obra, a utilização da História da Arte foi imperiosa já que Picasso inspirou-se em imagens de obras de outros artistas e, também, em suas obras anteriores, buscando conteúdos que se referiam ao desespero e às tragédias que as guerras, revoluções e regimes ditatoriais provocam. Quanto ao processo de criação de Picasso, buscamos amparo no catálogo da exposição “Legado. Picasso. Exposición fotográfica del cuadro, com sus bocetos y obras preparatorias”, em 1987-1991, no qual estão os desenhos e rascunhos preparatórios para a composição final de Guernica e cópias das fotos de Dora Maar que também ratificam todo o processo de criação e construção de Guernica.

Também a contribuição de Schapiro foi incorporada neste trabalho, sobretudo seus estudos sobre a unidade da obra de Picasso, a influência da sua vida pessoal e das ocorrências políticas e históricas na composição das mesmas.

Schama ratifica o poder da Arte quando afirma que, em Guernica, o símbolo antecede a política. Isso se verifica quando vemos uma obra como Guernica, em que o manifesto político-partidário é substituído por um inteligente jogo simbólico: o cenário que abriga é ao mesmo tempo alvo, em que a luz sugere esperança e ao

mesmo tempo revela a violência e o martírio, numa projeção de nossos piores pesadelos. Picasso não agiu como documentarista, mas como artista.

Na elaboração de Guernica ou em seu processo de criação, Picasso utilizou-se de imagens anteriores de sua própria obra, o que a torna uma metaimagem autorreferencial. Para a fundamentação desse modo de referência, perseguimos as ideias de Nöth, que discorrendo sobre a função comunicativa da imagem baseada na similaridade com aquilo que representa, teoriza que imagens são metaimagens quando se referem a elas mesmas em um sentido mais estreito. Tais imagens são autorreferenciais porque são representações representando a sua própria representação.

As releituras de Guernica tiveram seus modos de referência amparados pela proeminência dos aspectos qualitativos, existenciais e simbólicos, nos quais também se baseou a tipologia de tradução intersemiótica erigida por Plaza. Três tipos de tradução – icônica, indicial e simbólica – abrigaram as representações visuais analisadas.

Assim, sob a predominância da analogia sintática com Guernica, revelou-se a obra de José Roberto Aguilar, “Guernica Tropical”. As formas justapostas, coloridas e dispostas de forma confusa são isomórficas ao caos que a fragmentação de corpos/figuras cria na Guernica de Picasso. Daí o caráter icônico se sobrepôr aos outros. A transcrição ou tradução icônica distingue, nos aspectos qualitativos, o potencial de sentidos dessa representação visual. Diante disso, essa obra está potencialmente determinada a produzir numa mente, sobretudo, qualidades de sentimento.

Já as obras de Claudius e Caulus remetem-se a partes de Guernica, a partes de um todo – metonímias – que ao serem transpostas para um novo contexto, carregam sentidos arraigados no original. Traduzem a obra de Picasso, fazendo corresponder, ponto a ponto, elementos do objeto imediato – de dentro do signo. Essa forma de traduzir indicialmente torna proeminente o sentido de apontar para o original de tal forma que aciona o processo de contiguidade. Essas obras enredam a comunicação a partir da constatação: essa lâmpada/luz é a de Guernica; essas figuras estão lá. São os existentes reconhecíveis que sustentam o processo relacional.

Finalmente, Elifas Andreato e Guima compõem suas obras “transcodificando” Guernica, isto é, dela transpõem para suas respectivas obras o conteúdo simbólico da obra de Picasso. Direcionadas para um novo cenário, um novo contexto histórico, o peso da convenção se instala na visão do corpo morto de Wladimir Herzog em torno do qual também pesam símbolos ideológicos, símbolos de tortura, símbolos da ditadura metaforizados na noite escura; da mesma forma, a visão de horror do inferno se instala na obra de Guima. Pelo viés da metáfora, uma nova história carregada do peso da velha história é contada. Amparadas pelo símbolo, essas obras estão determinadas a produzir numa mente interpretante reflexões mais aprofundadas que levarão adiante o conhecimento.

O diálogo intertextual que se revelou presente nas obras analisadas foi a paródia. Ainda que mantidos desde vestígios de Guernica, traços similares até figuras inteiras e os sentidos que carregam, ao serem transportados para um novo tempo, uma nova história, apresentaram desvios que se chocavam com a essência original. Em “Guernica Tropical”, embora houvesse manutenção do sentimento de caos presente em Guernica, materializado na sintaxe, a novidade transgressora da profusão de cores instaura o desvio, à medida que, ao quebrar a seriedade da pintura monocromática original, faz nascer a explosão da alegria. Na “selva de pedras” de Claudius, a introdução das personagens num cenário urbano violento e frio é o que provoca estranhamento e desvio do original, o que é próprio da paródia. A charge de Caulos, já sendo por natureza paródica, brinca com o peso da tradição, desloca o símbolo de tal forma a provocar o susto, acompanhado do riso pelo inusitado.

A pintura de Elifas Andreato, “25 de Outubro”, apresenta a morte como tema e traz o peso do sentimento de dor tão presente em Guernica. Vemos a lâmpada e o triângulo estabelecerem as relações intertextuais que ora apresentamos. A lâmpada/olho de Deus continua a observar a cena de forma onisciente, como testemunha muda. Funciona, portanto, como paráfrase. Já o triângulo, ainda que continue a representar a divindade, passa também a ser identificado como símbolo de morte pelo seu caráter estático. A mesma ambivalência apresenta-se no guerreiro morto. Se em Guernica, ele é metáfora da derrota militar e da história, aqui a situação se inverte: ele é a metáfora da vitória da ditadura. Esses são os traços paródicos.

Por fim, a obra de Guima intensifica a deformidade das figuras de Guernica, realçando nelas a faceta do terror na sua caracterização do inferno. Brinca com a colagem, trazendo para dentro da composição pedaços de revistas, recortes para efetuar a montagem. A ideia de esperança vinda com a luz em Guernica é aqui subvertida, dada sua palidez. Mais uma vez, a paródia opera a transgressão em Guernica.

Assim, vimos a obra de Picasso em continuo desdobramento de sentido, resultar numa semiose: um pensamento se traduz em outro pensamento, disseminando sentidos, impregnando de arte/vida processos comunicacionais.

Nossa expectativa é, com este trabalho, despertar novos modos de olhar, bem como novas propostas de releituras, de traduções e de interferências na produção de sentidos de processos comunicacionais que têm na Arte sua essência.

## REFERÊNCIAS

ANÁLISE da Pintura Guernica.

Disponível em <[http://www.sciarts.org.br/textos/\\_pucspat1/txtartes\\_analguernica.asp](http://www.sciarts.org.br/textos/_pucspat1/txtartes_analguernica.asp)>. p. 2. Acesso em 3 de fevereiro de 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 6ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. **Génesis de uma pintura: El Guernica de Picasso**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro. A caixa de pandora: o potencial de comunicação museológica do arquivo DEOPS/SP. In: ARAUJO, Marcelo Mattos, BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Org.) **Memorial da Resistência de São Paulo**. São Paulo: 2009. p. 181-197

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 12ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CONTRA o lobo. **Revista Veja**, São Paulo, p. 153, 17 nov. 1976.

COUTINHO, Wilson. **Caulos: pinturas** (L&PM, 1998), Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 06/08/2012

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DIÁRIO POPULAR. Na Pinacoteca do Estado “uma interpretação brasileira de Guernica”, São Paulo, SP, 13 dez. 1981.

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DEL CUADRO, COM SUS BOCETOS Y OBRAS PREPARATORIAS. 1987-1991, Exposición itinerante por Iberoamérica. **GUERNICA. Legado Picasso**. 1987-1991.

FERRARA, L. D'A. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, J. P. M H.; FERNANDES, L. E. O. **Nova história Integrada**. Campinas: Companhia da Escola, 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO, Guernica na visão dos artistas brasileiros. São Paulo, 26 out. 1981.

MORAIS, Frederico. No centenário de Picasso, as interpretações de sua obra. **O Globo**, Rio de Janeiro, RJ, 24 out. 1981.

JORNAL DO BRASIL, Caulos, Só dói quando rio, respiro, respondo, risco. Rio de Janeiro, RJ, 17 jun. de 1977.

JOSEF, Bella. **O espaço da paródia**: O problema da intertextualidade e a carnavalização in Sobre a Paródia. Tempo Brasileiro, nº 62, 1980.

KINDERSLEY, Dorlin. **Grandes Pinturas**. São Paulo: Publifolha, 2012.

KLINTOWITZ, Jacob. GUIMA. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>  
Acesso em 24/07/2012,

KOCH, I. **Construção de sentidos no texto**. In: O texto e a construção dos sentidos. São Paulo: Contexto, 2003.

KOTHE, F. R. **Paródia & Cia**. In: Sobre a Paródia. Revista Tempo Brasileiro, nº 62, 1980.

LOUZADA, Júlio. **Artes plásticas: seu mercado, seus leilões**. São Paulo: J. Louzada, 1984-1981). Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 24/07/2012

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, Ijalmar. No centenário de nascimento de Pablo Picasso, 20 pintores brasileiros interpretam Guernica, a obra-prima do gênio espanhol. **Jornal de Brasília**, Brasília, DF, 29 nov. 1981.

NÖTH, W. **Metaimagens e imagens auto-referenciais** in ARAUJO, D. Imagem (Ir) Realidade: Comunicação e Cibernídia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PABLO, PABLO! UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA, Guia de Exposição, Rio de Janeiro, RJ, 1981.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção estudos 46)

PITORESCO. Disponível em <http://www.pitoresco.com.br/>. Acesso em 15/05/2012

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PORTAL EDUCACIONAL. Disponível em  
<<http://www.educacional.com.br/reportagensgolpede64/elifas.asp> - Acesso em:  
15-05-2012

RÓNAI, Cora. Humor e tragédia – Guernica interpretada por vinte brasileiros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1981.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: CENGAGE LEARNING, 2008

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Coleção Primeiros Passos, 103)

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam coisas. São Paulo: Pioneira, 2004.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L.; NÖTH W. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2001.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHAPIRO, Meyer. **A unidade da arte de Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOUZA, Luciana C. P. e DRIGO, M. Ogécia. **A charge política jornalística como processo sígnico**. Revista Verso e Reverso, 2006. Disponível em [http://www.unisinos.br/\\_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=7&s=9&a=64](http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=7&s=9&a=64)

SPANNENBERG, A.C; EICHER, V.A. **Caulos, um passarinho prático**. Disponível em: <[http://9jornadadeliteratura.upf.br/noticias/entrevista\\_caulos\\_prn.html](http://9jornadadeliteratura.upf.br/noticias/entrevista_caulos_prn.html). Acesso em 06/08/2012.

SROUR, Robert. **Política dos anos 70 no Brasil**: a lição de Florianópolis. São Paulo: Econômica Editora, 1982.

VAN HENSBERGEN. **Guernica**: a história de um ícone do século XX. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

## **ANEXOS**