

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE ECONOMIA E  
RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**YAGO FREITAS**

**ARTE E GUERRA: CONDIÇÕES E INFLUÊNCIAS DA REPRESENTAÇÃO  
ARTÍSTICA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA POR PABLO RUIZ PICASSO**

**UBERLÂNDIA-MG**

**2018**

YAGO FREITAS

ARTE E GUERRA: CONDIÇÕES E INFLUÊNCIAS DA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA  
DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA POR PABLO RUIZ PICASSO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Relações Internacionais, do Instituto de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Erwin Pádua Xavier

UBERLÂNDIA-MG

2018

**YAGO FREITAS**

**CONDIÇÕES E INFLUÊNCIAS DA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DA GUERRA  
CIVIL ESPANHOLA POR PABLO RUIZ PICASSO**

Monografia aprovada para a obtenção do título de Bacharel no Curso de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Uberlândia pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, dezessete de dezembro de 2018.

---

Prof. Erwin Pádua Xavier, IERI-UFU

---

Prof. Dr. Aureo de Toledo Gomes, IERI-UFU

---

Prof. Dr. Edson José Neves Júnior, IERI-UFU

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – Pablo Picasso O Retrato de Gertrude Stein 1905-1906. Óleo sobre tela, 100 x 81.3..... | 32 |
| Figura 2 – Pablo Picasso Les Demoiselles D'Avignon 1907. Óleo sobre tela, 243.9 x 233.7.....     | 33 |
| Figura 3 – Pablo Picasso, Os Três Dançarinos, 1925. Óleo sobre tela, 2.15 x 1.42.....            | 36 |
| Figura 4 – Pablo Picasso, Guernica, 1937. Óleo sobre tela, 349 cm × 776.....                     | 50 |
| Figura 5 – Rudolf Baranik, Stop the war in Vietnam now!, litografia, 48.7 cm x 71.8 cm.....      | 61 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>5</b>  |
| <b>2 ARTE E POLÍTICA: ESTUDOS INICIAIS ACERCA DA ATIVIDADE ARTÍSTICA E DA POLÍTICA INTERNACIONAL .....</b> | <b>7</b>  |
| 2.1 Arte: definição e características .....  | 7         |
| 2.2 Arte e política: um engajamento da estética na política.....   | 17        |
| 2.3 Guerra e suas relações com a atividade artística .....   | 22        |
| <b>3 MOVIMENTOS ARTÍSTICOS E CONDIÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS NA VIDA E OBRA DE PABLO PICASSO.....</b>        | <b>26</b> |
| 3.1 Movimentos artísticos e a sociedade europeia: do fim do século XIX à primeira metade do século XX..... | 26        |
| 3.2 Picasso: um olhar sobre seu desenvolvimento artístico e pessoal.....                                   | 29        |
| 3.3 A Guerra Civil Espanhola, Guernica e seus impactos na atividade artística do pintor .....              | 38        |
| <b>4 ARTE E GUERRA: <i>GUERNICA</i> E SUA TRAJETÓRIA INTERNACIONAL NO PÓS GUERRA .....</b>                 | <b>49</b> |
| 4.1 <i>Guernica</i> como instrumento político e o engajamento da arte na política internacional ..         | 59        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>   | <b>66</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>   | <b>68</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A arte pode nos trazer conhecimento dos eventos que ocorrem no mundo por meio da temática abordada na obra e da perspectiva do artista, e isso pode nos revelar um olhar diferente daquele que utilizamos para compreender os fatos do mundo. Um objeto artístico, uma nova configuração estética pode nos conduzir a novas experiências e formas de perceber e por extensão pensar os problemas presentes na realidade social. Dentre os assuntos para os quais a arte pode contribuir, a política é uma delas, uma vez que é conduzida por indivíduos dentro de uma sociedade que participam da construção de nossas estruturas sociais.

Reconhecer a arte como um instrumento que contribui para as práticas e a construção da política em um âmbito internacional é de grande importância, pois esta é capaz de estimular a criatividade e a imaginação dos indivíduos que produzem e entram em contato com ela, oferecendo, assim, alternativas para a compreensão e a transformação da realidade, e soluções para desafios que o mundo possui, como, por exemplo, a guerra.

A guerra é um evento social que sempre esteve presente na civilização humana, moldando as estruturas do mundo em que vivemos, as relações sociais dos indivíduos, provocando uma influência direta em cada ser em particular que, de alguma forma, entra em contato com esta forma de conflito. Essa disputa pode abranger aspectos relacionados à cultura, à política, à economia e à sociedade dos grupos sociais que estão envolvidos ou são afetados por essa luta.

No meio das disputas que foram travadas na história da modernidade, a Guerra Civil Espanhola foi uma das mais marcantes, pelas ideologias que foram alimentadas durante o conflito, a destruição e as vítimas dessa disputa civil. Ademais, há as perdas e os impactos que essa guerra causou, não apenas na Espanha, mas no mundo inteiro, que vivia um momento de instabilidade, disputas ideológicas e discursos de ódio que refletiam o medo e as inseguranças de seus governantes e da população. Um mundo que sofria constantes mudanças, com a modernidade que alterava todas as esferas a sociedade da época.

Em meio aos artistas que se empenharam em produzir e trazer suas percepções dos eventos que ocorriam no período de sua atividade artística, Pablo Ruiz Picasso se destacou criando com originalidade *Guernica*, em que buscava apresentar toda a sua revolta e seu sentimento acerca da destruição de vidas e perdas que a Guerra Civil Espanhola trouxe para a Espanha e para o mundo. Guernica era uma pequena vila basca que foi alvo de massivas

incursões aéreas da Legião Condor e da força aérea italiana, que utilizou o ataque como teste bélico para as futuras disputas que iriam ser feitas durante a Segunda Guerra Mundial.

O ataque autorizado pelo general Franco em Guernica destruiu, além de vidas, uma comunidade que constituía parte da identidade da Espanha e de todo mundo. O aprendizado com eventos como a guerra pode nos dizer muito sobre a sociedade, a natureza dos indivíduos e nos incentiva a buscar meios para que se encontrem outras maneiras de solucionar conflitos entre grupos sociais.

A partir disso, as perguntas que serão levantadas neste trabalho são as seguintes: Qual a relação entre a atividade artística e a análise e prática da política (internacional)? Como a produção artística, associada ao fenômeno da guerra, pode transformar perspectivas, entendimentos e interesses e mobilizar atores sociais e políticos? Como o quadro *Guernica*, de Picasso, a partir da trajetória do seu autor e do contexto, nacional e internacional, artístico e político, de sua produção, permitiu e permite reconfigurar perspectivas, representações e fronteiras de mobilização política, em especial relativamente a situações de conflito violento?

A trajetória da obra de Picasso, desde a sua exposição em Paris, até a seu caráter itinerante pelo mundo, busca mostrar o seu papel como um objeto capaz de provocar novas perspectivas e formas de pensar os problemas que estão presentes em nossas sociedades, como as guerras, e romper as fronteiras da política por meio de mobilizações, conscientizações, protestos e meios alternativos de solucionar problemas, como conflitos armados da natureza como o que ocorreu na Guerra Civil Espanhola.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, será apresentada uma breve exposição acerca das definições da arte, da guerra e suas relações, assim como a relação de ambas com a política internacional. Em seguida, será exposta a análise das condições da sociedade e os movimentos artísticos no período que antecedeu a Guerra Civil Espanhola, assim como um relato sobre a evolução da Guerra Civil Espanhola até o bombardeiro de Guernica.

Por fim, no terceiro capítulo, iremos expor uma análise da obra, buscando um entendimento acerca dos símbolos e da composição presente em *Guernica*, seu processo criativo e o desenvolvimento da obra que nos possibilita entrar em contato com novas configurações estéticas. Esse capítulo será finalizado com uma exposição de algumas repercussões que a obra gerou, tanto em sua natureza material como ideológica, nas suas réplicas, os protestos envolvendo sua imagem, permitindo-nos, assim, a partir dos fatos expostos, defender um engajamento das artes como um instrumento político na política internacional.

## **2 ARTE E GUERRA: ESTUDOS INICIAIS ACERCA DA ATIVIDADE ARTÍSTICA E DA POLÍTICA INTERNACIONAL**

Neste primeiro momento da exploração acerca da relação existente entre a guerra e a arte, busca-se realizar uma breve introdução ao conceito de arte, da forma com que ela se relaciona com o indivíduo e como sua produção traz contribuições para a compreensão da nossa realidade. Em seguida, será exposta a relação entre arte e política internacional como um instrumento para o entendimento deste evento, buscando defender um engajamento da estética e das artes na política. E, por fim, será explorada a relação entre a guerra e a arte, como a atividade bélica influencia os modos de fazer arte e os impactos das obras artísticas em um contexto belicoso, analisando as contribuições da atividade artística em eventos tais processos.

### **2.1 Arte: definição e características**

Nesta seção, trataremos sobre o que é a arte, as suas características e os elementos que constituem sua definição, fornecendo uma conceitualização da arte para, depois, aprofundarmonos nas suas principais particularidades. É importante destacar, porém, no início desta seção, que a definição de arte é aporética, ou seja, as discussões estão em aberto e essa é apenas uma das perspectivas acerca dessa temática.

O significado da obra de arte é sempre reconhecido por aquilo que ela se tornou ao longo do tempo, mas também aberta pelo que pretende ser e por aquilo em que poderá tornar-se. Na medida em que é necessário manter a sua diferença em relação ao simples processo artístico, ela se reinventa nas formas de produzir arte. Muitas representações artísticas, por exemplo, adquirem o status de arte ao longo da história, quando seu valor não tinha se consolidado no momento em que foi produzida. Da mesma forma, muitas obras perdem sua importância artística ao longo da história da arte em função do próprio conceito da arte que é reformulado e dos novos modos de se produzir arte que são reinventados (ADORNO, 1982).

Dessa forma, o que se apresenta na obra de arte como seu próprio reconhecimento é tanto um produto tardio da evolução intrínseca da técnica que o artista desenvolve, como da posição da arte no momento histórico produzido. (ADORNO, 1982). A partir disso, podemos concluir que nós não podemos estabelecer padrões absolutos para se julgar uma obra de arte. O

caminho que convém tomar para se analisar obras de arte é vê-las dentro do contexto cultural em que foram produzidas, enquanto reproduções de outros períodos históricos ou obras atuais, abrindo nossos olhos frequentemente para as novas experiências, que nos incitam a buscar novas formas de ver e pensar a vida (JANSON, 2004).

Assim sendo, a primeira consideração que podemos fazer para entendermos melhor o que é arte é o fato de ela ser um feito do homem. As belezas que a natureza nos traz têm seu belo intrínseco, contudo o artista não pretende fazer com que suas obras sejam mais belas que a natureza que ele representa. Portanto, a beleza é uma das características que a arte pode ter, mas não a única capaz de defini-la. Como observa Comte-Sponville (2002):

Uma obra de arte não é apenas o belo produto de uma atividade, nem todo belo produz uma obra de arte. É preciso de uma outra coisa, que a natureza sem o homem não contém e que nenhum outro animal sem dúvida percebe. O que? A própria humanidade, na medida em que se interroga sobre o mundo e sobre si, na medida em que busca uma verdade ou um sentido, na medida em que questiona ou interpreta, na medida em que só pode representar o que a natureza lhe apresenta se projetando nela, sobre ela, tentando se “encontrar” nela, como diz Hegel, o que sempre supõe – já que a natureza não ignora nem responde – que ela a transforma ou recria. Isso pode ser feito sem a arte. Mas a arte o faz mais e melhor. É que, nela, o espírito é menos divertido por seus objetivos habituais, que são de utilidade, de poder, de eficácia (COMTE-SPONVILLE, 2002, p. 102).

A natureza que nos cerca contenta-se em ser, sem se interrogar sobre sua existência; Hegel argumenta que a natureza é simples, não se questiona como a humanidade. Contudo, o homem, como consciência, desdobra-se: ele é não somente indivíduo que pertence à natureza, mas a si mesmo, quando busca respostas para sua existência. E é por isso que o ser humano necessita da arte: para exteriorizar o que é, buscar nela “como que um reflexo de si mesmo”. O indivíduo que produz uma obra de arte, por meio de suas experiências particulares, contempla, interroga e compreende o mundo em que vive, de modo que a arte é um reflexo de suas experiências, das particularidades nas quais está inserido, e da própria natureza e da humanidade que o cercam (COMTE-SPONVILLE, 2002).

É importante destacar que o conceito de belo, assim como o da arte, é um tema em aberto nos estudos contemporâneos, e a obra de arte, como escreve Kant, não é uma representação de uma coisa bela, mas sim uma bela representação de uma coisa. O artista é capaz de produzir uma coisa além da simples imitação de algo que contém uma beleza singular. Ele também pode celebrar ou mostrar repúdio a uma situação ou sentimento, tentar explorar a capacidade do

indivíduo de despertar os nossos sentidos, quando estes não se apresentam tão aguçados. Como considera o filósofo francês:

A imitação muitas vezes é um meio ou uma exigência da arte. Mas é tão somente um meio e não um fim. Mas é tão somente uma exigência entre outras, muitas vezes vigorosa, decerto, às vezes salutar, mas nem sempre necessária e nunca suficiente (COMTE-SPONVILLE, 2002, p. 103).

Quando nos deparamos com um quadro, por exemplo, recordamos diversas imagens, pessoas e lugares que influenciam o nosso agrado ou desagrado sob a tela analisada. A beleza do quadro não repousa apenas na beleza de seu tema, mas também nas sensações, nos sentimentos e nos imaginários que se criam a partir da obra. Não é a beleza do tema a expressão mais comovente de uma obra, como o artista imita algo da realidade, mas sim o que ele cria e as sensações e os sentimentos a que essa reprodução nos remete. Para tanto, é necessário entender um pouco sobre os métodos da arte para compreender outras linguagens, como a linguagem artística, que estamos discutindo neste trabalho (GOMBRICH, 2011).

Muito das vezes, as pessoas preferem admirar a técnica do artista em reproduzir a realidade tal como ela é vista. Entretanto, devemos questionar sobre o fato de que os artistas possuem seus motivos para mudar a aparência daquilo que viram; precisamos questionar o porquê de os indivíduos não terem seguido padrões fixos que a arte possuía ao representar a realidade e orientaram-se por sua intuição, alterando os modos de ver e produzir a arte (GOMBRICH, 2011,).

Quando nos questionamos sobre esses aspectos, abrimos nossos olhos para as características particulares da arte e, por conseguinte, aumentamos nossa sensibilidade para os mais sutis matizes de diferença. Quanto maior for a nossa sensibilidade para essas harmonias, mais aproveitamos as reflexões e as experiências que elas podem nos trazer, como observa o historiador da arte Ernest Gombrich (2011):

Ora, os pintores sentem, às vezes, como se estivessem nessa viagem de descoberta. Querem ver o mundo como uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a cor rosada da carne e as maçãs amareladas ou vermelhas. Não é fácil nos livrarmos dessas ideias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado (GOMBRICH, 2011, p. 36).

Isso nos deixa claro que o artista, no seu processo de produção artística, cria, e não copia, algo externo a ele. Mas, quando analisamos os diversos campos que a arte possui, da solidez da arquitetura às sensações da música, das formas da escultura aos efeitos visuais da pintura, o que elas contêm de semelhante? Primeiramente, essa subjetividade, que é particular a cada forma de expressar a arte, que busca expressar de forma espontânea sua forma, a técnica, as cores, a harmonia daquilo que se procura entender os sentimentos e sensações que desejam compartilhar em sua obra.

Necessitamos da unidade da verdade, da beleza e das sensações que o artista pode criar por meio da arte, não para adornar e deixar mais bela a verdade, tampouco para servir de decoração, mas para nos revelar sua harmonia, observar as particularidades que a realidade nos revela, desfrutar e expressar os sentimentos da vida. Não se trata de fazer apenas para ser belo, ou semelhante à natureza, mas para que seja verdadeiro a essência da arte reside nisso (COMTE-SPONVILLE, 2002).

Devemos a essas pessoas a capacidade de nos depararmos com a arte que nos ensina a ver, a conhecer e a celebrar a vida e o mundo que nos cerca. Também, como enfrentá-lo, transformá-lo e desfrutá-lo mesmo quando o que ele nos mostra é desagradável, a nos regozijar e a suportá-lo mesmo sendo triste e cruel, ou seja, a amá-lo e perdoá-lo, já que temos de chegar a tanto, já que esse é um dos conhecimentos possíveis da obra e do homem. A arte é um feito do homem, e o homem desdobra-se com a arte, recriando-se e apresentando-nos o que é singular da vida e do mundo (COMTE-SPONVILLE, 2002).

Vemos a partir do que foi exposto que arte não é apenas um objeto, mas sim um objeto estético. Ela possui um caráter que distingue a forma com que é vista e as percepções e reflexões que tiramos dela. Estética é um campo de estudo da Filosofia que tem ocupado o pensamento de filósofos de Platão à atualidade, e, como todo tema filosófico, a estética é um que merece atenção ao se estudar e analisar a arte (JANSON, 2004).

A estética diz respeito à ciência do sentido, da sensação, e teve sua origem como disciplina de estudo na escola de Wolff, período em que, na Alemanha, as obras de arte eram analisadas de acordo com as sensações que elas despertavam, como prazer, contemplação, medo, compaixão entre outros. O elo entre a criação do artista e o elemento estético que emana dos sentidos daqueles que a contemplam é o fato de que as obras de arte surgem a partir da atividade livre do indivíduo, produto de sua imaginação. Como defende Hegel (2001):

A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação

criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções próprias inesgotáveis. Perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento parece que tem de perder a coragem para trazê-los em sua completude diante de si, para julgá-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais (HEGEL, 2001, p. 31).

A arte representa a relação entre a imaginação dos artistas e os modos de ver e representar a realidade. Ela também fornece uma percepção de como a vida foi expressada por diferentes pessoas em lugares e tempos distintos daqueles em que vivemos. Devido a essas particularidades da atividade artística, muito do nosso entendimento sobre o que uma obra reflete parte do conhecimento histórico e de parte da personalidade e da vida do indivíduo que produz a obra de arte. Quanto mais entendemos o meio e o indivíduo pelo qual o objeto artístico foi produzido, mais conseguimos obter uma experiência estética completa com uma obra (JANSON, 2004).

O breve entendimento que buscamos alcançar acerca da estética e sua relação com arte nesta seção será feito, principalmente, a partir do pensamento estético hegeliano. Para compreendermos como Hegel apresenta a estética a partir de seu entendimento, é necessário compreender, pois, como a filosofia hegeliana é construída. O sistema filosófico e as questões que Hegel discute em sua filosofia fazem parte da empreitada do alemão de abarcar toda a razão humana até a sua época. O sistema hegeliano significa pensar em algo na totalidade desse sistema, e isso vale para temas como a estética, sobre o qual ele busca nos apresentar seu entendimento. A arte, para Hegel, não é vista como uma inspiração divina, mas sim produto de um povo, relacionado com a evolução histórica na qual essa atividade é exercida (GALHARDO, 2017).

Trata-se, portanto, para Hegel, de uma percepção profunda da realidade na qual estamos inseridos, em que o pensamento apresenta novas perspectivas e formas de ver e expressar o mundo, em que o artista consegue compartilhar com os demais indivíduos, por meio da linguagem e da consciência, o que caracteriza todo ser humano. Esse processo de conhecimento e sensações que a arte proporciona vai além da efetividade sensível da finitude, que é inerente a todo indivíduo em seu processo natural de vida e morte, servindo, assim, como produto de pensamento construtor do intelecto humano.

Portanto, o artista tem na produção artística o instrumento capaz de compartilhar sua percepção e sua sensibilidade, as sensações e o sentimento daquilo que busca expressar em sua obra. É nesse processo artístico que podemos caracterizar uma das particularidades da arte. A,

arte nesse sentido, não possui um propósito de servir à humanidade, mas sim entendê-la, uma forma de expressão do indivíduo.

Assim, a atividade artística, em vez de se aproximar da conceitualização do mundo e da realidade que serve de instrumento à sua produção, transforma a obra por meio do pensamento, da sua intuição e dos seus sentimentos que surgem e dão ao artista a capacidade de mostrar a realidade em que vivemos de uma maneira distinta à ligada à padronização do pensamento científico, utilizando-se da imaginação, da criatividade e dos sentidos para compreendermos o mundo. Portanto, uma de suas funções consiste em levar os mais altos interesses da consciência humana ao conhecimento. As Formas que o artista produz não surgem da mera arbitrariedade das coisas, mas parte em busca de uma descoberta de sensações, de uma revelação do mundo que passa pela percepção e pela expressão do artista.

Para conhecermos as particularidades que a obra de arte possui e compartilhar dos sentimentos e percepções que ela nos mostra, é necessário saber que toda obra de arte pertence à sua época, ao seu povo, ao seu ambiente e depende de concepções e dos fins particulares e históricos. A partir disso, podemos nos ater ao que é característico da obra de arte, que surge da individualidade do artista e da sua imaginação sobre um objeto previamente idealizado. Àquilo que, com a sua produção, distingue-se em formas, gestos, feições, expressões, cores, luz, sombra, postura, entre outras particularidades que fazem o artista alcançar o ideal da forma e do conteúdo que deseja expressar na sua produção artística (HEGEL, 2001).

A fim de compreender as particularidades que caracterizam um objeto como uma obra de arte, é necessário resgatar alguns conceitos que Hegel apresenta por meio de seu entendimento sobre a arte. O primeiro conceito, que trataremos de forma breve, são as concepções usuais que concernem à arte segundo o filósofo de Stuttgart. Em primeiro lugar, é definido que a obra de arte é um produto natural, porém produzido a partir da atividade humana. A necessidade do homem em criar uma obra de arte tem origem na sua atividade prática, uma vez que possui o impulso de externalizar seus questionamentos, seus sentimentos e reconhecer-se naquilo que reproduz, que é construído a partir do seu intelecto e da sua interação com a Natureza. Conforme o filósofo de Stuttgart:

A necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual do mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo [Selbst]. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*, bem como realiza este ser para si externamente e assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a

livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem (HEGEL, 2001, p. 53).

Em segundo lugar, o fato de a arte ser produzida para o sentido do homem enquadra essa consideração como uma característica inerente à arte. A mesma consciência que busca traduzir os sentimentos em uma linguagem artística é a que faz com que um indivíduo aprecie uma obra de arte e consiga compartilhar dos sentimentos e das sensações que o artista buscou transmitir na obra. Entretanto, a representação artística enquanto objeto sensível não tem sua funcionalidade apenas para a percepção sensível de quem entra em contato com ela; trata-se de um produto essencial para a consciência humana, para a construção de símbolos e imaginários na sociedade, capazes de trazer novas percepções e interpretações da realidade.

Por fim, a terceira concepção usual da arte é que toda obra artística possui, na sua essência, um conteúdo. O conteúdo da obra tenta nos apresentar o significado que o artista busca expressar, que é atingido por meio da temática que levanta na sua representação, nas formas, a harmonia e o equilíbrio que encontra para transmitir, a quem entra em contato com a arte, o entendimento acerca daquilo que reproduz.

A definição das configurações da obra de arte na adequação da realidade ao conceito artístico é um ponto importante na estética hegeliana para compreendermos o desenvolvimento da arte e o processo de formação do objeto artístico ao longo da história da arte. Para Hegel, as partes singulares que vão consolidar a obra de arte originam-se do conceito do belo artístico, em geral, enquanto exposição do absoluto. Essas partes definem a Ideia, que é reflexo da exposição do conteúdo da obra e a sua Forma, sendo esta a configuração sensível imagética da obra.

A primeira determinação que o filósofo estabelece é a de que o conteúdo que a obra de arte busca externalizar apresente-se por meio das Formas e da Ideia inerente à percepção do artista. A próxima determinação que Hegel expõe é que o conteúdo da arte não seja algo em si mesmo abstrato, tanto no sentido sensível, nas Ideias que busca expressar, como também em sua Forma. Aqui, vemos que as duas determinações se relacionam, pois, por mais que a obra não apresente uma imitação da realidade, da Natureza tal como ela é, sua forma abstrata deve estar ligada à Ideia que o artista busca apresentar. Se uma obra de arte expõe um conteúdo que possui uma Ideia concreta, a ela devem corresponder uma Ideia e uma configuração sensível.

A Forma externa tem como propósito a representação, como um vaso que é preenchido com algum conteúdo para alguma finalidade; a Forma tem essa função para nossa consciência, a finalidade de tornar concreta a Ideia revelada pelo artista. A arte reside nisso, e a estética, por

meio do belo artístico, busca representar e externalizar a Ideia de modo que toque o indivíduo que apreende o conteúdo revelado pelo artista, como o filósofo alemão expressa: “A obra de arte é essencialmente uma pergunta, uma interpretação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos” (HEGEL, 2001, p. 87).

Hegel categoriza a arte ao longo de seus *Cursos de Estética* em três grandes formas: a *arte simbólica*, a *arte clássica* e a *arte romântica*, buscando abarcar toda a história até a sua época e os modos de se fazer arte. Para o entendimento dessas formas de arte, é essencial destacar que o ordenamento da filosofia de Hegel é histórico; se os conceitos de arte e estética são compreendidos por meio da Ideia, também devem ser considerados sob um ponto de vista histórico (GALHARDO, 2017).

A forma de *arte simbólica*, a primeira forma artística apresentada pelo filósofo alemão, consiste na representação do divino. Contudo, visto que a Ideia manuseava o material concreto, o objeto onde se reproduz a obra de arte ainda se apresenta de forma rudimentar nesse momento; há uma inadequação entre Forma e Conteúdo. Dessa maneira, vemos que a *arte simbólica* produz grandes produtos e aparece, na maioria das vezes, nas culturas dos povos do oriente, onde o sagrado e o religioso estavam sendo descobertos. A falta de harmonia entre o conteúdo e a forma é característica da arte simbólica. O esteta alemão elucidou a ideia de *arte simbólica* no seguinte trecho:

A forma simbólica é incompleta porque, por um lado, a Ideia nela apenas vem à consciência numa determinidade e indeterminidade abstratas e porque, por outro lado, precisamente a concordância entre o significado e a Forma deve sempre permanecer deficiente e apenas abstrato (HEGEL, 2001, p. 91).

A forma de *arte clássica*, forma de representação artística que surge após a *arte simbólica*, consiste na produção artística onde há uma perfeita adequação entre a forma e o conteúdo, isto é, a Ideia tem o domínio completo sobre a matéria concreta e, nesse momento, há uma sintonia entre a natureza e o ser humano. Essa forma de arte manifesta-se sobretudo na arte grega. Hegel sintetiza tal fato do seguinte modo: “A peculiaridade do conteúdo no clássico reside no fato de que ele próprio é Ideia concreta e, enquanto tal, a espiritualidade concreta” (HEGEL, 2001, p. 94).

Por fim, a forma de *arte romântica* é o terceiro e último modo de representação da arte apresentado por Hegel. Nela, a beleza sensível mostra-se interiorizada, ou seja, o conteúdo e a forma retornam a apresentar um descompasso, como ocorreu na *arte simbólica*, e a

subjetividade na obra passa a ter maior relevância em detrimento da objetividade. Essa forma de configuração artística é a que iremos analisar neste trabalho, pois o desenvolvimento da existência exterior da obra é entregue à contingência e levado à aventura da criatividade, da fantasia, em que a arbitrariedade pode tanto apresentar o que está presente como vemos na realidade, quanto também embaralhar, distorcer e nos apresentar novas perspectivas sobre as configurações do mundo exterior.

Em busca de encerrarmos esta breve explicação sobre o que é arte, abordaremos a sua finalidade, com destaque ao homem, que se propõe a realizar na produção de tal conteúdo e a configuração das formas de sua obra. Essa discussão pormenorizada leva-nos a um entendimento, portanto, sobre o que a arte busca nos apresentar. A fim de complementar nosso entendimento acerca da arte, Hegel (2001) afirma:

Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões [Gefuhlen], as inclinações e paixões adormecidas do todo tipo; preencher o coração; permitir que os homens possam sentir – desenvolvido ou não – tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; oferecer para o prazer os sentimentos [Gefuhlen] e da intuição o que o espírito possui de essencial e de superior em seu pensamento e na Ideia, a saber, a magnificência do nobre, do eterno e do verdadeiro; igualmente tornar apreensível o infortúnio e a miséria, o mal e o crime, ensinar a conhecer intimamente tudo o que é horrível e horripilante assim como o que é prazeroso e beato; e por fim, deixar a fantasia livre no jogo ocioso da imaginação assim como deixar as intuições e sentimentos sensivelmente excitantes se regalarem num encanto sedutor (HEGEL, 2001, p. 66).

Dessa forma, por que as pessoas criam arte? Certamente, uma das razões é para adornar e decorar o mundo em que vivemos, e isso faz parte de um grande desejo do indivíduo de não somente refazer o mundo em sua imagem, mas também de redescobrir nós mesmos e o ambiente em sua forma ideal. A arte preenche o ímpeto do ser humano de entender a nós mesmos e ao universo. Essa função faz da arte algo especialmente importante e traz a nossa importância para a atividade artística. Na arte, como uma linguagem, as pessoas constroem símbolos que convergem pensamentos em novas formas de entendimento (JANSON, 2004).

O ser humano, por meio da sua imaginação e criatividade, pode representar coisas que não são efetivas na realidade como se fosse incorporando sua percepção, sentimentos e ideias que surgem. E elas podem comover-nos, abalar-nos, regozijar-nos, trazer-nos amor ou angústia,

honra e glória, e, assim, seu conteúdo traz o fundamento do que a arte tem de mais essencial (HEGEL, 2001).

Esse despertar de sentimentos que a arte tem a capacidade de fazer, a efetivação de todos esses movimentos interiores que a obra é capaz de suscitar, é no que consiste principalmente a força característica que a arte tem de tocar o íntimo dos indivíduos. Assim, podemos considerar que a arte tem como finalidade a *instrução* do indivíduo. Através dessa manifestação de sentimentos que a arte nos oferece, ela nos instrui sobre as particularidades da natureza, das sensações, e oferece-nos isso com a diversão e o deleite que apresentam os objetos artísticos, com sua exposição e efeito que eles nos mostram da realidade e da imaginação que a consciência humana é capaz de reproduzir (HEGEL, 2001).

Este propósito presente na obra de arte pode ser visto como uma evidência por meio da representação de um conteúdo que parte da consciência humana a fim de compreender a realidade de uma forma mais efetiva. A partir desse ponto de vista, podemos considerar que a obra procura a sua verdade em si mesma numa busca constante do seu conteúdo, na medida em que o artista busca avaliar na obra se o que foi expresso é adequado ou não ao que considera a verdade (HEGEL, 2001).

A arte é um entre vários instrumentos úteis que o homem possui para compreender a complexa realidade na qual está inserido. A função moral também pode ser retirada de uma boa obra de arte, embora isso dependa de uma explicação e, desse modo, de quem extrai a moral, pois essa moral consiste na reflexão e na consciência determinada sobre o que é conforme ao dever e ao agir a partir dessa tomada de consciência prévia.

Todavia, não podemos nos tentar, como fazemos com a razão, a buscar uma finalidade externa à arte com o fim de lhe buscar uma utilidade. Há, sim, que apresentar o que a arte pode nos oferecer como atividade prática do homem, pois o campo em que a produção artística repousa é distinto daqueles que a razão ou a ciência ocupam. Como cita o historiador da arte Ernest Gombrich (2011):

Não é fácil nos livrarmos dessas ideias pré-concebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora da nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura (GOMBRICH, 2011, p. 29).

A partir disso, a reprodução artística busca revelar a verdade na Forma da configuração artística sensível, ou seja, ela é chamada a revelar aquela contraposição reconciliada e, em consequência, possui um fim último em si mesma, nesta exposição e revelação. Outros fins, como a instrução, a purificação e o aperfeiçoamento da consciência humana não interessam à obra de arte quando a sua essência não nos leva aos modos de interpretar e ver a vida que o artista possui (GOMBRICH, 2011).

## **2.2 Arte e política: um engajamento da estética na política**

Nesta seção, trataremos da ligação que política e a produção artística possuem para a compreensão das interações entre os indivíduos, os eventos que se desdobram a partir destas relações e como ela serve enquanto um instrumento para o entendimento do mundo e das suas particularidades. O ato artístico é um instrumento que serve como configuração da experiência, forma novos modos de sentir a realidade e pode induzir, conseqüentemente, novas formas de subjetividade política.

A pergunta que podemos levantar é: por que utilizar as produções artísticas para explorar temas que concernem à política internacional como guerra, genocídio, pobreza, em um mundo conduzido por considerações racionais e análises sociais que envolvem estes eventos? A expressão que parte do artista tem a potência de reproduzir de modo singular maneiras de fazer, reflexões e percepções que geram uma efetividade distinta no pensamento da realidade que o cerca e, por isso, há uma defesa do engajamento estético para utilizar a arte como forma de compreender a política (BLEIKER, 2009).

Questões que concernem ao sentido e à percepção que a arte traz são essenciais para entendermos quem somos nós enquanto indivíduos e como nos organizamos no mundo. A arte pode nos trazer *insights* e soluções alternativas para grandes desafios políticos da sociedade, sendo um complemento para nosso repertório interpretativo sobre as relações sociais. E, por meio da sua capacidade criativa e imaginativa, ela produz um entendimento que as teorias políticas tradicionais e as análises científicas não conseguem alcançar, por não enfatizarem a percepção sensorial para a compreensão dos fatos.

A produção artística, assim, tem a capacidade de fornecer aos indivíduos uma nova forma de refletir e analisar conflitos políticos e dilemas que dizem respeito à nossa sociedade. A produção artística pode transmitir, para aqueles que entram em contato com ela, novas formas

de perceber a realidade e, a partir disto, buscar meios alternativos de configuração dos sistemas políticos e da vida em comunidade (BLEIKER, 2009).

Uma arte comprometida com a verdade às vezes não faz nada além de promover uma posição particular que pode apresentar uma finalidade política. Ela pode possuir uma essência estética, mas não necessariamente política, em que mostra um novo modo de expressar uma mensagem. Isso pode ser convertido através de uma música, um poema, um quadro ou uma escultura, mas esse fato é uma mera coincidência, pois isso tem muito pouco a ver com os atributos artísticos da obra, mas sim com as experiências e as motivações particulares do artista que se manifestaram na representação artística (BLEIKER, 2009).

A dimensão em que o ato artístico recai diferencia-se das outras manifestações e essa distinção manifesta-se na forma de representação com que o artista apresenta sua percepção da realidade. Como objeto de estudo e interesse da sociedade, teóricos das disciplinas que envolvem estética e política têm explorado, há tempos, estudos sobre o tema. No que diz respeito à política, esta tem sua origem na palavra grega *politikós*, que se refere àquilo que é da cidade, da polis, isto é, o que é de interesse do homem enquanto cidadão. Com o passar do tempo, o termo “política” perdeu esse sentido e passou a ser designado como um modo de lidar com as atividades voltadas para o Estado.

Dessa forma, fazer política passou a associar-se com as ações do governo e a forma com que a população se relaciona com as atividades do próprio Estado. Buscando encontrar definições mais modernas do objeto de estudo em questão, o estudioso da política Norberto Bobbio considera “política” como prática humana relacionada diretamente com o conceito de poder, o poder que um homem exerce sobre o outro, na relação do governante com o governado. Em uma abordagem da política relacionada com o tema deste estudo, a estética, Jaques Rancière vê a política sob uma ótica foucaultiana, como um domínio de relações de poder que giram em torno do que pode ser visto e o que pode ser escrito, sobre quem possui a habilidade de ver e o talento para falar (BLEIKER, 2009).

O esteta francês define a “partilha do sensível” como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2000, p. 15). Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determinam a maneira como um agente *comum* presta-se à participação na sociedade e como os indivíduos tomam parte nessa partilha.

O cidadão, segundo Aristóteles, é quem toma parte no processo de governar e ser governado (Ibid, p. 16), e a estética, como um ato de um indivíduo social, tem a capacidade de expor sua percepção naquele meio social em que vive e trazer alternativas para os problemas existentes entre os indivíduos de determinada sociedade. Dessa forma, é o cidadão que toma a função no ato de governar e ser governado, e a arte não se exclui deste enquadramento, utilizando-se da criatividade e da sua percepção do sensível para compreender e participar como um instrumento para a sociedade que é construída. A estética, para Rancière, adquire uma significância política quando interfere em, ou até mesmo rompe com um senso comum da percepção de como pode ser vista, falada ou pensada a realidade.

As relações que se estabelecem entre política e estética, portanto, sempre se caracterizam como certa reformulação daquilo que diz respeito à partilha do sensível, reconfigurando a forma pelas quais entendemos as singularidades do mundo e do indivíduo. A arte atua como um recurso através do seu poder de transmitir o seu conteúdo e valer-se da nossa imaginação para construir novos entendimentos sobre os indivíduos, além de nós mesmos.

A apreensão da arte oferece-nos a compreensão das coisas de uma forma distinta da que os instrumentos científicos nos fornecem sobre a política. Assim, a representação artística rompe com a tendência de reduzir a política ao racional e serve como uma ferramenta indispensável para compreender as problemáticas e disponibilizar soluções alternativas aos problemas que não são solucionados a partir de um pensamento fruto da razão sobre a política (BLEIKER, 2009).

A apreensão do sensível que a estética nos fornece não nos poupa da obrigação de tomar decisões políticas, mas pode servir como uma opção a mais dentre as diversas que possuímos para compreender a política e agir da melhor forma. Ela não nos diz o que é o certo ou o que é o errado, mas apresenta o mundo a partir das nossas capacidades sensoriais, percepções distintas e meios alternativos que a obra pode nos apresentar, auxiliando-nos a compreender o mundo em que vivemos, assim como a política. A arte pode nos apresentar, por meio da sua forma e seu conteúdo, *insights* sobre essas experiências e sentimentos sobre elas, e, baseado nisso, ela pode moldar a forma pela qual entendemos os eventos passados e como rompemos com as barreiras que a sociedade possui para se superar no presente.

Nossa visão sobre as experiências nas quais os indivíduos se constroem não são interligadas somente com experiências prévias, como memórias e apreensões sensoriais com que o indivíduo entra em contato, mas também valores e costumes que estão integrados na sociedade e estabelecidos ao longo das construções históricas e das normas presentes na

sociedade. Estes mesmos princípios gerais que a estética alcança também podem ser utilizados para compreender o mundo da política (BLEIKER, 2009).

Nenhum pensamento político limita-se a uma única forma de apreensão para a formação de seu conceito e sua ideia do que é política. O teste empírico baseado na lógica racional ou a análise social de um objeto político em questão entram em contato com diversas experiências para chegar à interpretação de algum fenômeno em específico, sendo, portanto, as representações artísticas um instrumento a mais para entender e lidar com os desafios que a política apresenta. Abordagens estéticas sobre temas de política têm o potencial de estimular o indivíduo a buscar novos meios para as práticas já estabelecidas na sociedade. Essas considerações dão espaço para que novas formas de pensar e entender a sociedade possibilitem uma construção mais harmoniosa do mundo em que vivemos (BLEIKER, 2009).

Contudo, esse viés político, que a arte tem a capacidade de manifestar, não parte de um conteúdo exclusivo que a arte procura alcançar, mas sim dos artistas expressando as particularidades que os motivam a criar uma obra de arte, como um testemunho pessoal daquilo que vive e o que busca apresentar em sua representação. Eles alcançam isso não através de um ideal que defendem ou de uma propaganda que buscam manifestar, mas por meio da percepção que tem a potência de quebrar tabus e criar, de forma descomprometida e livre, a sua obra de arte (BLEIKER, 2009).

Análises estéticas de política contêm uma dimensão distinta. A ética que encontramos aqui é bem diferente do entendimento estético aplicado na política internacional. Ela não elenca um ordenamento sobre o que é certo e o que é errado, regras e regulamentos acerca das coisas que são tratadas. Engajamentos estéticos não possuem certo ou errado, ou o que se precisa fazer acerca de uma situação em particular. Não declaram postulados absolutos sobre a verdade, não fornecem respostas diretas acerca de uma questão.

Contudo, a relação da arte e da política à ética está interligada de forma intrínseca às implicações desses fatores. A essência da obra de arte também tem a capacidade de trazer entendimentos sobre a sociedade que não contribuem para o desenvolvimento do indivíduo e o mundo no qual vive, podendo contribuir para a formação de uma sociedade perigosa. Um exemplo foi a forma com que a estética era utilizada no regime nazista, conduzindo uma propaganda que estimulava o repúdio à diferença e um extermínio da vida, apresentado na representação artística e na propaganda produzidas durante o regime. Proeminentes artistas apoiaram o regime fascista, como os romancistas Louis-Ferdinand Céline e Ezra Pound, assim como o cineasta alemão Leni Riefensthal (BLEIKER, 2009).

As criações artísticas que buscaram reproduzir obras de arte como propaganda e instrumento ideológico para o regime de Adolf Hitler tiveram papel importante como um instrumento para a solidificação do ideal totalitário diante da população alemã. Tal problemática envolvendo essa relação deve ser analisada com cautela, pois se utilizar do agradável e do harmônico a que a estética nos aproxima pode nos levar a caminhos perigosos em uma sociedade, como já fora evidenciado em alguns momentos na história (BLEIKER, 2009).

O papel da arte na política não tem um valor necessariamente bom ou ruim. Ela atua mais como um amplificador no campo da política, fornecendo um espectro maior do que podemos entender enquanto política. A estética que reside na arte complementa-nos um conhecimento a mais sobre política e, em consequência disso, considerações sobre a ética que esse envolvimento levanta conduzem a diferentes debates sobre qual é o melhor caminho às políticas aplicadas e formuladas em uma sociedade (BLEIKER, 2009).

A ética, portanto, pode ser vista mais como um modo de ser do que uma construção de princípios; desenvolvimento de uma atitude que surge por meio de como analisamos o mundo e as interações humanas de diferentes perspectivas. Considerar uma ambivalência nesse aspecto é inevitável quando a arte e a estética buscam contribuir para o engajamento político e, conseqüentemente, ético da sociedade (BLEIKER, 2009).

A arte, neste caso, não impõe caminhos certos para serem tomados, mas apresenta importantes questões que se referem ao indivíduo para que sejam refletidas e parte da responsabilidade destes que entram em contato com ela encontrar o seu melhor julgamento. A arte tem um engajamento político ao oferecer uma nova visão sobre as nossas particularidades, sobre como indivíduos podem contribuir para as problemáticas políticas e os desafios com que nos deparamos na sociedade. Como expressa o teórico Roland Bleiker (2009):

Nossas decisões éticas mais complexas devem ser tomadas em um tempo em que eventos delicados como guerras, genocídios, ataques terroristas ou crises econômicas abalam as bases de nossos princípios como sociedade, em momentos em que as barreiras entre o certo e o errado precisam ser revisadas e reformuladas em busca de criar um caminho mais estável e pacífico para o nosso futuro [...] Em momentos como esse, a inspiração de fontes estéticas pode se tornar crucial para debates éticos e políticos por elas não se limitarem à força do hábito de recorrer a instrumentos já utilizados para a compreensão desses eventos. A estética nos permite revisar e repensar as problemáticas que trazem problemas à sociedade. Ela nos fornece diferentes opções e nos iluminam as consequências destas escolhas. Ela nos traz espaço para refletir antes de tomarmos difíceis decisões e nos lembra que essas questões políticas são uma responsabilidade que devemos ativamente assumir, ao invés

de confiar a solução a normas e teorias que não constroem um quadro político que nos faça compreender a realidade e buscar mudanças na sociedade (Ibid, p. 13).

A arte, portanto, é um importante e necessário elemento para compreender a natureza dos indivíduos e as cidades que constroem e, a partir disso, ter um entendimento maior sobre como estes promovem suas relações internacionais, como tomam suas decisões em situações de risco e promovem guerras. Caso os indivíduos e os tomadores de decisões cultivem uma mente mais aberta para os níveis de sensibilidade que os indivíduos compartilham em comum, a política pode ter um desenrolar mais sincero e alinhada com os anseios da sociedade e a sua relação pode ser mais pacífica, colaborativa e unitária.

### **2.3 Guerra e suas relações com a atividade artística**

Em busca de finalizar esta primeira parte do trabalho, faremos uma breve análise sobre as causas da guerra e suas possíveis relações com a atividade artística, de modo a dar continuidade ao tema deste estudo, a relação da guerra com a atividade artística. A pergunta que surge é: onde podemos encontrar as principais causas da guerra? Podemos partir da relação entre causa e ocasião, uma vez que as ocasiões que levam a uma guerra são diversas, enquanto as causas que encontramos para tais eventos ao longo da história são poucas (SUGANAMI, 1996).

As respostas que podemos estabelecer para as causas de um conflito armado residem em três pontos: o indivíduo, a estrutura de diferentes Estados ou grupos sociais dentro de um Estado e ao Sistema Internacional como um todo. De forma geral, uma guerra apresenta tendências dominantes que caracterizam um evento desta dimensão, um evento composto por alguma forma de violência que é imposta a uma força inimiga. É identificada pelo jogo de probabilidades e chances de vitória na disputa com o oponente, em que o espírito criativo é livre para atuar e é utilizada e estabelecida por meio de um instrumento político que tem legitimidade para agir e praticar tal violência perante o inimigo (HOWARD, 1976).

De forma similar, o estudioso da guerra Clausewitz postula que o primeiro aspecto que pode caracterizar uma guerra concerne às pessoas e aos grupos que formam; o segundo, ao comandante e ao seu poder militar; e o terceiro, ao seu governo. Uma teoria que ignore qualquer um desses aspectos ou busca estabelecer nenhuma relação entre eles tende a entrar em conflito com a realidade e história desse, de forma que a extensão desse pensamento pode levar a um

entendimento vago das questões que dizem respeito às causas de uma guerra. Dessa maneira, à medida que os Estados adquirem o monopólio da violência, a guerra torna-se o único conflito de forças que pode legitimamente ser resolvido pela força física (CLAUSEWITZ, 1976).

Citando outros estudiosos da guerra, Quincy Wright considera que “enquanto a guerra animal é uma função do instinto e da guerra primitiva dos costumes, a guerra civilizada é primariamente uma função da política estatal” (WRIGHT, 1941, p. 144). Para o historiador da Grécia antiga Tucídides, a guerra é apenas um tipo particular de conflito entre uma categoria particular de grupo social, em que os principais interesses são resolvidos pelo derramamento de sangue – sendo essa uma característica que a distingue das outras formas de conflito (TUCÍDIDES, 1954).

Os estadistas e os generais que conduzem uma guerra de fato vão para esse conflito a fim de alcançar objetivos muito específicos, e as razões pelas quais os Estados têm entrado em disputa bélica foram categorizadas e recategorizadas inúmeras vezes. Vettel dividiu as causas da guerra em necessárias, costumeiras e por motivos caprichosos dos governantes. Já o teórico Jomini as definiu como ideológicas, econômicas e guerras populares. Para ele, um conflito configura uma guerra quando defende um balanço de poder, uma guerra para ajudar aliados ou para afirmar ou defender direitos (VETTEL apud. HOWARD, 1976).

Quincy Wright as dividiu em idealista, psicológica e de natureza política e jurídica. O estudioso da guerra Bernard Brodie recusou-se a discriminar uma teoria que determinasse a natureza da guerra, concluindo que: “Qualquer teoria das causas da guerra em geral ou de qualquer guerra em particular que não seja inerentemente eclética e abrangente está fadada por esta razão a estar errada” (BRODIE, 1973, p. 339). Já Geoffrey Blaney considera que todos os objetivos que dizem respeito a uma guerra são variedades do poder:

A vaidade do nacionalismo, a vontade de difundir uma ideologia, a proteção de parentes em uma terra adjacente, o desejo de mais território... Tudo isso representa poder em variações distintas. Os objetivos conflitantes das nações são sempre conflitos de poder (BLANEY, 1973, p. 149).

Independentemente das variações que definem as causas e as características de uma guerra, ela foi quase universalmente considerada como aceitável e, em muitos casos, inevitável. Ademais, para muitas pessoas, trata-se de uma maneira desejável para se resolver divergências entre Estados e grupos sociais. Dessa forma, podemos inferir que os conflitos entre Estados que geralmente levaram a uma guerra normalmente surgiram não de impulsos irracionais, mas sim

de um excesso de racionalidade analítica, conforme Geoffrey Blaney apresenta em seus estudos: “Guerras sendo decisões conscientes e fundamentais baseadas no cálculo, feitas por ambas as partes, que elas podem conseguir mais indo à guerra do que permanecendo em paz” (BLANEY, 1973, p. 128).

A partir disso, podemos considerar que os homens lutaram ao longo da história não porque são agressivos, nem pelo fato de serem animais aquisitivos, mas porque são seres que raciocinam, que discernem os fatos ou acreditam que podem identificar perigos antes de se tornarem imediatos; avaliam, por meio da razão, a possibilidade de ameaça antes de que elas sejam realizadas. Esta característica inerente a todo ser humano faz que as causas produtoras da guerra no passado não sejam tão distintas dos conflitos da mesma natureza que operam em nossos dias com tanta força como em qualquer período da história.

As forças que produzem resultados sociais são os sentimentos inerentes ao ser humano. O sentimento é um elemento dinâmico na sociedade humana, sendo capaz de interferir diretamente nas decisões daqueles que promovem políticas e tomam decisões em situações de guerra. Os conflitos sociais, dos quais a guerra é um exemplo, podem surgir de um conflito de sentimentos entre os grupos envolvidos. Quando a pressão de uma decisão se torna muito forte sobre os sentimentos, ou seja, quando os meios convencionais de resolução de conflitos não são suficientes para se obter o fim desejado, há grandes chances de o governante ou o Estado maior recorrerem ao uso da violência por meio de uma disputa armada (HOWERTH, 1916).

É necessário que o ser humano utilize todas suas capacidades para entender e solucionar os problemas que envolvem eventos sociais conflitantes, como a guerra. Obras de arte possuem a capacidade de ser uma ferramenta importante para se compreender e refletir sobre o mundo em que vivemos, sendo utilizadas como instrumento para a denúncia da destruição implacável e criminal contra a humanidade. Acima de tudo, a arte é um elemento capaz de fomentar debates cruciais, seja incorporando no presente novas leituras do passado, seja projetando a sombra do passado sobre um presente incerto e conflituoso.

Além disso, é capaz de, através das percepções, sensibilidade e olhar dos artistas, possibilitar novos ângulos de visão, novos pontos de vista sobre alguma realidade que desestabilizem as dominantes e abram espaço para ações, comportamentos, relações, e portanto, novas realidades. Efetivamente, representações da guerra por meio da arte permitem através de imagens, formas, cores, sons, que nos aproximemos de experiências que o conflito bélico produz e, partir de distintos ângulos, conduzindo naturalmente os seus observadores a se

questionarem a adequação de tal meio para que grupos humanos atendam os seus interesses e construam uma sociedade melhor.

Ao longo da história, podemos observar narrativas e reproduções artísticas das mais variadas formas capazes de denunciar os horrores e os males causados por uma guerra. Da antiguidade, com as histórias narradas por Homero em *Ilíada* e *Odisseia*, passando pela obra de Leon Tolstoy “*Guerra e Paz*”, que faz uma exposição do conflito envolvendo a Rússia no período de conquistas de Napoleão Bonaparte. Também podemos recorrer à obra “*Os fuzilamentos de 3 de Maio*”, de Francisco Goya, que faz parte de uma série de 82 gravuras realizadas entre os anos 1810 e 1815 durante as guerras napoleônicas; “*A liberdade guiando o povo*”, de Eugène Delacroix, é uma das imagens mais representativas da Revolução Francesa. Nota-se que inúmeras são as associações de obras artísticas relacionadas com guerras.

A obra que será analisada nesta relação da arte com a guerra é o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso. Inspirada no bombardeio de um vilarejo basco durante a Guerra Civil Espanhola, ele revela uma imagem da tragédia humana em um ataque a inocentes praticados de forma desumana e representado por Picasso de modo universal como um protesto contra as atrocidades e sofrimento que uma guerra gera. Para compreendermos a forma com que esta obra foi criada e o contexto no qual estava inserida, exploraremos, no próximo capítulo, as causas e os impactos que a Guerra Civil gerou na Espanha, e como os movimentos totalitários moldaram, de forma geral, os movimentos artísticos na Europa, destacando como este ambiente social modelou as percepções de Picasso para criar uma obra atemporal, um símbolo pacifista da humanidade.

### **3 MOVIMENTOS ARTÍSTICOS E CONDIÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS NA VIDA E OBRA DE PABLO PICASSO**

Nesta seção, iremos nos aprofundar na relação da política internacional e o tema da guerra com a arte, sendo o objeto de estudo a Guerra Civil Espanhola, a vida Picasso e a obra *Guernica*, de sua autoria. Para isso, é indispensável analisarmos a relação que os movimentos artísticos, de forma geral, apresentaram na sociedade, no contexto anterior no período de vida do pintor em questão. Devemos analisar o impacto que a cultura, os eventos políticos e sociais, dentro e fora da Espanha, tiveram na vida de Picasso. Dessa forma, iremos analisar os desdobramentos da Guerra Civil Espanhola, até o ponto que culminou com o bombardeio da vila basca de Guernica, buscando, assim, compreender as motivações e as percepções que o artista espanhol teve da sociedade na qual estava inserido para produzir a obra que viria a ser um ícone antibelicista contemporâneo.

#### **3.1 Movimentos artísticos e a sociedade europeia: do fim do século XIX à primeira metade do século XX**

Nesta parte do trabalho, iremos tratar da relação entre arte e sociedade, como os eventos sociais contribuíram para moldar a natureza dos movimentos artísticos e dos artistas que surgiam no final do século XIX até meados do século XX. O primeiro fato que nos surpreende quando analisamos o desenvolvimento das artes no fim do século XIX, período no qual Picasso nascia, foi seu grande florescimento cultural. Grande parte disto se deveu à ressurreição e à expansão das artes que atraíram o público em praticamente todos os países europeus (HOBSBAWM, 1995).

Picasso nasceu no término de um século que apresentara uma grande expansão cultural, de uma classe artística romântica e nacionalista que defendia seus ideais políticos nas obras que produziam. Tal fato, em grande parte, era influenciado pela Revolução Francesa, como também pelo período de prosperidade por que o mundo passava (HOBSBAWM, 1995).

Muitos desses artistas representaram um resgate do homem inserido na natureza, a sua essência e o que ele é como indivíduo, fato característico dos ideais românticos que eles produziram na época, e isso foi um fator essencial para ampliar a percepção e a sensibilidade de artistas como Picasso, para romper as barreiras que foram criadas e cristalizadas na arte,

criando novas configurações de arte que modificaram nossa realidade e a percepção que temos da realidade.

Quando analisamos esse momento histórico, é fundamental, para entendermos as disputas e os choques que ocorreram entre os países europeus no período, analisarmos os impactos dos movimentos artísticos que se iniciavam, principalmente na Europa ocidental, que vieram a consolidar o que entendemos como o modernismo nas artes e na cultura ocidental.

Nesse período histórico, podemos observar questões que fazem a arte e a sociedade se relacionarem de forma complementar. Primeiro, a arte foi desenvolvida de forma integrada e absorvida pela vida cotidiana da época, afetando de modo direto a sociedade na qual estava inserida. Segundo, a arte se tornou mais politizada, refletindo e interagindo de forma mais intensa com as mudanças sociais e políticas que a Europa e o mundo sofriam (HOBSBAWM, 1995).

Além de certo entendimento acerca das artes e da sociedade, para compreendermos como a obra deste período se desenvolveu, devemos fazer uma breve imersão nos movimentos precursores desses novos modos de fazer arte, analisando os problemas que buscavam superar nas suas obras e como seus estilos influenciaram a sociedade que estava se construindo.

O impressionismo se configurou como o início de uma ruptura que iria transformar a tradição artística e nos levar à arte moderna, que influenciou Picasso nas premissas, condições e quanto às finalidades do trabalho artístico. Nas palavras do historiador da arte Guillo Argan, podemos compreender melhor quais foram as mudanças que o Impressionismo trouxe para o mundo das artes:

O Impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real (ARGAN, 1996, p. 50).

Dessa forma, os desenvolvimentos da arte transgredem qualquer tradição nacional e não se reproduzem buscando alcançar os padrões de beleza ou de arte, mas sim como um produto de uma sociedade histórica que busca superar os limites das nacionalidades e ser internacional, europeia. Isso significa que o conteúdo artístico que passa a ser reproduzido apresenta diversas perspectivas, não apenas de ordem estética, como também intelectuais, morais, sociais, religiosas e políticas, configurando-se como uma forma essencial da experiência (ARGAN,

1996).

Portanto, o impressionismo contribui de forma significativa para o surgimento de novas estéticas e padrões culturais na sociedade, uma vez que um dos princípios da pintura desses artistas é a preferência pelo registro da experiência contemporânea, com base na observação da natureza, impressões visuais e sensações do ambiente que produzem em suas obras. A arte se torna um fato social, vinculando-se a movimentos políticos mais progressistas. Assim sendo, a arte não se limita a ter um olhar voltado apenas para o objeto artístico; apresenta também uma perspectiva que se resguarda na compreensão do sujeito, que não pode ser rejeitado. A arte moderna passa a considerar como seu conteúdo a nova concepção do homem e do mundo e, acima de tudo, a do homem no mundo (ARGAN, 1996).

Aquilo a que chamamos arte moderna originou-se desses sentimentos de insatisfação, e as várias soluções que os três pintores seguintes tinham buscado tornaram-se os ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última instância, ao Cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh, ao Expressionismo, que encontrou sua principal resposta na Alemanha; e a de Gauguin culminou nas várias formas de Primitivismo (GOMBRICH, 2011).

A arte moderna insere-se muito além do que imaginamos no nosso cotidiano. Inserida em nossas vidas, quando a vemos em cartazes, capas de revistas, propagandas da moda, parecendo a nós perfeitamente normal, ao contrário do estranhamento gerado quando nos deparamos com pinturas, esculturas e representações modernas.

A influência da arte sobre a produção e, por meio dela, sobre os costumes e a vida social somente pode efetivar-se com a difusão de um estilo que se desenvolva não apenas na pintura e na escultura, como em todos os modos de reprodução artística que constroem o que o homem cria em torno de sua própria vida. A arte moderna, dessa forma, buscou encontrar um novo papel de servir como um campo de experimentos para se criarem novas formas e padrões estéticos na sociedade contemporânea (ARGAN, 1996).

Para entendermos a transformação que os momentos artísticos sofreram nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, é necessário entendermos como o Cubismo se originou, um movimento que gerou distanciamentos mais radicais da tradição ocidental da pintura. O Cubismo não se propunha a abolir a representação da realidade, mas sim reordená-la. Contudo, havia um problema particular que essa procura tinha apresentado, o conflito entre padrão e solidez (GOMBRICH, 2011).

Os retratos de Picasso realizados em 1909 e as naturezas mortas de George Braque reproduzidas nos mesmo período podem ser consideradas como as obras que definiam o início do Cubismo. Contudo, foi com *Demoiselles D'Avignon* que se viu anunciada a chegada dessa revolução plástica no mundo das artes (FRANÇA, 2016).

O estilo busca tornar abstrata a realidade e se utiliza dela para produzir arranjos artísticos, mantendo alguns aspectos da figura real. O foco na obra não está no jogo cromático, como nas obras fauvistas ou impressionistas, mas sim na reconfiguração feita por meio das formas geométricas (FRANÇA, 2016).

Temos o conhecimento de que artistas de todos os períodos buscaram encontrar formas de resolver a questão da representação da profundidade em uma superfície plana. O Cubismo foi mais uma tentativa, não de trazer uma solução definitiva para esse problema, mas, sim, de mostrar novas alternativas para essa questão artística.

Picasso nunca pretendeu que os métodos do Cubismo pudessem substituir todos os outros métodos anteriores desenvolvidos, nem se restringiu a se limitar a um estilo e buscar promover um padrão artístico. O pintor espanhol era um experimentador dos atributos que tinha para explorar a arte que promovia com tanto talento e técnica (GOMBRICH, 2011).

Em termos culturais, o alcance do movimento modernista é inédito, buscando criar uma estética válida para todos os países. A finalidade é que cada obra, cada signo artístico envolva todo um conjunto de sensações, de modo que a pintura também seja arquitetura, poesia, música. Os artistas modernos, acima de tudo, identificam-se em um ideal de absoluta participação da arte na vida e nos ideais de seu tempo (ARGAN, 1996).

A arte moderna, que conscientemente recusou o antigo conceito do belo para percorrer o domínio da existência histórica, não está isenta de refletir e expor a urgência dos novos problemas. A questão de uma presença objetiva e atuante da arte na sociedade, e uma participação direta em suas lutas históricas, permanecerá presente na produção artística até os nossos tempos (ARGAN, 1996).

### **3.2 Picasso: um olhar sobre seu desenvolvimento artístico e pessoal**

Pablo Ruiz Picasso nasceu em 25 de outubro de 1881, em Málaga, uma cidade na costa mediterrânea da Espanha. Seu pai, Jose Ruiz Blasco, foi um professor de arte que, após quinze anos do nascimento de seu filho, tornou-se professor de artes da Academia de Belas Artes de Barcelona. Sua mãe foi Maria Picasso. Como de costume na Espanha, usou seu sobrenome

materno em suas assinaturas e, depois de 1901, deixou de utilizar o sobrenome paterno Ruiz em suas assinaturas (BARR, 1946).

A educação de Picasso foi construída através da cultura andaluz de touradas e do papel viril do homem na sociedade espanhola. José levava seu filho desde a infância à nova Plaza de Toros, inaugurada em 1876 e, sob o signo do sangue da arena e da violência do evento, criava memórias que moldariam a identidade do pintor, que expressa cenas e símbolos que remetem a essas lembranças em seu trabalho (PLAZY, 1942).

Desde tenra idade, Picasso demonstrou um grande talento para as artes. Seu pai o estimulou desde o começo a trilhar os seus estudos na pintura e o guiou até 1896, quando ele realizou um teste e entrou para a Academia de Belas Artes de Barcelona, conseguindo o feito com uma idade inferior à permitida para a admissão no curso. Alguns meses depois, foi admitido para a Academia de Belas Artes de Madrid. Contudo, o jovem pintor logo passou a se desinteressar pela atmosfera monótona rígida do academicismo em Madrid, motivo que o levou a retornar a Barcelona, tornando-se, a partir desse momento, com dezesseis anos, um pintor independente.

O pintor possuía uma excelente memória visual, podendo captar com detalhes tudo o que passava pelos seus olhos. Em Barcelona, logo adquire algumas noções de catalão, forma ideias sobre sua pintura e toma consciência de que a arte não é uma questão de aprendizagem controlada, mas um caminho autônomo em buscar respostas aos problemas que a arte tem a possibilidade de elucidar (PLAZY, 1942).

No início de sua trajetória artística, o pintor realiza estudos de moradores de rua na Espanha, apresentando um intenso realismo. Durante esse período de rápido desenvolvimento, o pintor buscava produzir intensamente, preenchendo vários livros de desenho com cenas da vida noturna de Barcelona, caricaturas e estudos de retratos. Fica evidente que nesses estudos anteriores a sua ida a Paris ele antecipa sua preocupação pelo sofrimento humano e a pobreza, a qual aparece mais frequentemente em sua *fase azul* durante os primeiros cinco anos do século XX (BARR, 1946).

Com 19 anos, o pintor já era reconhecido como figura representativa da vanguarda barcelonesa de arte. Reconhecendo os limites que a cidade catalã possuía enquanto um polo artístico, foi pela primeira vez para Paris em outubro de 1900, acompanhado de seu amigo Carles Casagemas, e lá deu continuidade a suas pinturas que retratam a vida noturna e cenas de cabaré.

O pintor retornou à Espanha nas vésperas do natal, mas sua vontade de viver em um centro cultural após sua passagem por Paris aumentou ainda mais. Quando retornou a Paris, Picasso estudou o trabalho de pintores de vanguarda como Van Gogh, Paul Gauguin, Toulouse-Latrec, Paul Cézanne, a obra de pintores impressionistas como Edgar Degas Renoir, entre outras que auxiliaram no seu processo artístico (BARR, 1946).

Muito de seus trabalhos da *fase azul* foram feitos em Barcelona, onde Picasso viveu durante os períodos de 1902 e 1903, retornando definitivamente a Paris no início de 1904. A *fase azul* foi caracterizada pelas obras que retratavam a pobreza e o desapontamento com a condição humana. Desde então, em seu estilo artístico, há uma presença predominante de um azul, cor simbólica da melancolia e que os artistas simbolistas dos anos precedentes cultivaram de bom grado (PLAZY, 1942).

Há uma mudança no estilo de Picasso no ano de 1905, quando começa a fazer esculturas e pintar de forma mais poética e envolvente artistas de rua, saltimbancos, mudando o tom de azul melancólico por tons de cores mais pastéis e rosa. Esse período, que foi denominado *fase rosa*, é marcado por um contexto melhor que aquele pelo qual passou nos anos anteriores, adquirindo certa fama com seus quadros e na presença de amizades tão brilhantes quanto ele.

A tela *O Retrato de Gertrude Stein*, uma de suas obras mais reconhecidas, revela um retrato com traços geométricos que nos remetem às máscaras tribais ibéricas e esculturas ocidentais africanas que o pintor havia estudado no final da *fase rosa*. Gertrude Stein foi uma das principais patronas e amiga de Picasso; mais tarde, redigiria diversos escritos sobre o pintor. No final de 1906, Picasso mudou a direção de sua arte e contribuiu para alterar o caminho da arte, dando forma ao que viria a ser a arte moderna.

Figura 1 – “O Retrato de Gertrude Stein”, c. 1905-1906, 100 x 81.3 cm – Pablo Picasso



Fonte: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/488221/1009264/restricted>

Com o retrato de Gertrude Stein, o pintor dá abertura à arte moderna e cria uma nova consciência de realidade, uma nova concepção da figura humana. Ao dar ao rosto da amiga americana um formato de máscara, Picasso rompeu a lei do realismo humanista que dominava a arte desde o Renascimento (PLAZY, 1942).

Uma visita à Holanda marcou mais o desenvolvimento de uma natureza jovial e alegre em suas pinturas, uma direção que Picasso segue constantemente em sua *fase rosa* até o fim de

1906, próximo do período em que o pintor produz sua obra *Les Femmes d'Alger*, em 1907. A serenidade e a graça das reproduções da *fase rosa* estabelecem uma relação com a arte grega, apesar de as obras do pintor espanhol apresentarem reproduções mais naturais que as figuras greco-romanas altamente sofisticadas das suas obras do período que antecede a Primeira Guerra Mundial (BARR, 1946).

Figura 2 – “*Les Femmes d'Alger*”, c. 1907, 243.9 x 233.7 – Pablo Picasso



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79766>

*Les Femmes d'Alger* é uma das principais obras do pintor espanhol e pode ser considerada a primeira obra cubista de Picasso, pelas formas naturais multifacetadas, naturezas

mortas com formas geométricas, em um padrão semiabstrato que já mostrava mudanças da obra do pintor para o que passaria a ser chamado de Cubismo. *Les Femmes d'Alger (O.J.)* é uma pintura de transição, uma pintura experimental que abriu caminhos para o desenvolvimento do Cubismo e da arte moderna que se desenvolveu nos anos posteriores, sendo uma peça única que, ao lado da *Joie de Vivre*, de Henri Matisse, daria início a um novo período na história da arte (BARR, 1946).

O Cubismo, movimento que mudaria essa trajetória da arte, não foi uma jornada individual, tendo colaborações de George Braque, Juan Gris e outros artistas que também contribuíram para o desenvolvimento dessa nova estética. O movimento foi influenciado por vários artistas, como Cézanne, Henri Rousseau, Seurat e a arte tribal africana, mas, acima de tudo, foi a singularidade e a técnica de Picasso e dos demais pintores do Cubismo que defiram suas obras.

A arte moderna do século XX tem sua origem com o Cubismo. Em 1914, Picasso já é um pintor reconhecido por todo o mundo, e suas obras lhe garantem uma confortável vida financeira. A sua obra, nesse período é alegre, diversa, colorida, inventiva, tanto em duas como em três dimensões com os procedimentos do Cubismo. Pelas suas palavras, é assim que entende a sua arte:

Damos à forma e à cor sua significação própria, tão longe quanto podemos ver, conservamos a alegria na descoberta, o prazer do imprevisto, nossa inspiração mesma é uma fonte de deleite. Mas de que serve dizer o que fazemos quando cada um pode vê-lo se quiser? (PICASSO apud. PLAZY, 1942, p. 107).

Em meados de 1908, Picasso já tem passado da fase mais intensa, denominada *período negro*, em que estava aplicado em estudos de cabeças e naturezas mortas, usando uma tonalidade marrom e vermelha monocromática em suas telas. Em oposição aos padrões planos que são característicos em *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, a perspectiva e a modelagem em suas obras passam a ter um efeito escultural mais simples (BARR, 1946).

A partir de 1909, Picasso continua o seu progresso no desenvolvimento de formas abstratas cubistas, um progresso que foi brevemente interrompido no final do seu *período negro*, como mencionado acima. O que viria a surgir nos próximos anos – o Cubismo Analítico – é uma reprodução que analisa, fragmenta, divide as formas naturais, sendo principalmente realizado durante 1909 até 1912-3, desenvolvido sobretudo pelo pintor espanhol e seu amigo George Braque (BARR, 1946).

Mais geométricas, as deformações nessa fase são mais radicais, mas ainda assim são marcadas pelas formas esculturais das fases anteriores. Apesar de o Cubismo estar diretamente vinculado à estética formal, seus aspectos abstratos e suas implicações compartilhavam ideias com outros movimentos que iriam surgir nos anos que antecederam a Guerra Mundial, como o Surrealismo.

A transição do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético ocorreu em 1912, em que a fragmentação de formas naturais é complementada por formas geométricas inventadas, utilizando-se de forma livre, da combinação com vestígios e restos do objeto original. O Cubismo, a partir desse momento, é sintético e subjetivo, em contraposição à fase anterior, que apresentava uma reprodução analítica e objetiva (BARR, 1946).

Após o período em que o pintor busca desenvolver o Cubismo Sintético, em 1917, Picasso inicia uma nova experiência artística. Junto com o poeta Jean Cocteau e o empresário artístico Serguei Diaghilev, o artista espanhol passa a criar cenários e figurinos para peças de balé. O estilo clássico de Picasso, inspirado nos desenhos do artista neoclássico Jean Auguste Dominique Ingres, reproduz peças durante os anos de 1917 a 1925 para o balé russo, despertando um interesse pela beleza natural e pela estética do corpo humano (BARR, 1946).

No que diz respeito ao seu desenvolvimento na pintura, *Os Três Dançarinos* surgem como uma grande interrupção da série de obras de natureza morta e figuras lineares.

Figura 3 – “Os Três Dançarinos”, c. 1925, 2.15 x 1.42 – Pablo Picasso



Fonte: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00729\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00729_10.jpg)

Em vez das formas estáticas, com traços de Cubismo, *Os Três Dançarinos* nos confrontam com uma visão surpreendente em sua violência física e emocional. Essa obra é um momento de transição na obra de Picasso tão marcante quanto foi *Les Femmes d'Alger*.

A pintura antecipa os novos períodos em sua arte onde há a reprodução de figuras pictóricas com uma intensidade emocional marcante (BARR, 1946).

Indignado com bombardeiro e com a situação desumana causada pela Guerra Civil Espanhola, Picasso pinta *Guernica* (1937), um testemunho dos horrores que aquele conflito gerou. A tela, produzida em preto e branco, permanece hoje como um dos maiores símbolos pacifistas da história. Assim como grandes mestres anteriores, como Diego Velásquez, El Greco, José de Ribera e Francisco Goya, Picasso cria sua obra com a predominância do preto (GIMÉNEZ, 2012).

Durante o período da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, Picasso permaneceu na França, produzindo suas telas e esculturas que tinham os mais diversos temas, como a figura humana, objetos do cotidiano e obras com temas históricos e políticos. Por seu estilo artístico e suas ideias não serem congruentes com as ideias do regime nazista, o pintor não exibiu suas obras durante esse período de conflitos.

A obra *Guernica* foi o seu maior testamento dos horrores da guerra, sendo estabelecida como uma obra-prima do século XX. Trata-se de uma obra complexa, mas o nosso entendimento sobre ela é auxiliado pela preservação de quarenta e cinco estudos preliminares feitos pelo pintor, junto com uma série de fotografias retiradas das etapas de produção da pintura. Picasso sempre retorna ao preto e ao branco quando possui alguma mensagem urgente para expressar em sua obra, removendo as cores da obra para evitar a distração do tema de que trata a tela. *Guernica* se tornou um símbolo universal e poderoso que alerta a humanidade contra o sofrimento e a devastação da guerra (GIMÉNEZ, 2012).

O período pós-guerra é marcado por uma série de experimentos em diferentes modos de fazer a arte, da litografia à cerâmica. Durante os anos de 1950 e 1960, o pintor não para de produzir suas obras, explorando cada vez mais novos materiais e formas de expressão. Durante sua longa carreira, o pintor produziu em torno de cem mil obras de arte, diversificando entre pinturas e esculturas a cerâmicas, gravuras, cenários de peças de balé, poesias e gravuras. Apesar de ser reconhecido por suas pinturas, a escultura era igualmente importante para sua atividade artística (GIMÉNEZ, 2012).

Suas obras tridimensionais em meios incluindo bronze, gesso, cimento, metal e objetos do cotidiano correspondem a algumas de suas produções mais radicais e pessoais. Mais do que qualquer outro artista de sua época, Picasso fez os espectadores, como os críticos, refletirem acerca das abordagens tradicionais para a criação de novas realidades e produções artísticas. O

pintor continua a trabalhar produtivamente até sua morte na cidade francesa de Mougins, em 1973, aos noventa e um anos de idade (GIMÉNEZ, 2012).

### **3.3 A Guerra Civil Espanhola, Guernica e seus impactos na atividade artística do pintor**

A Guerra Civil Espanhola teve início com o avanço de um golpe militar instaurado em 1936 nos dias 17 e 18 de julho. Um número significativo de oficiais militares de direita, incluindo a maioria dos bem-sucedidos na Guerra de Marrocos nos anos 1920, acreditavam que o novo parlamentar e fraco governo espanhol estava a um passo de se entregar a uma revolução, como havia ocorrido na Rússia vinte anos atrás. Grande parte dos grupos conservadores do país estavam receosos de que a Espanha se tornasse uma nova “Rússia” (HOWARD, 1976).

As classes tradicionais da Espanha chegaram a colaborar com a República democrática espanhola, depois da abdicação do Rei Alfonso XIII, em 1931, mas, naquele momento, com um país em estado de caos, com desordem nas principais instituições estatais, o Liberalismo estava condenado e abria uma brecha para a realização do golpe. Esse golpe militar contra a ordem democrática gerou variadas formas extremadas de violência por toda a Espanha, sendo fortemente estimulado por três fatores que dizem respeito à sociedade espanhola.

Primeiro, a grande diferença dos níveis de desenvolvimento no país. Essa disparidade fez com que o golpe provocasse várias disputas entre culturas distintas: o urbano contra o rural, o secular opondo-se ao religioso, as ideias progressistas em confronto com o pensamento conservador, a polarização entre centro e periferia, entre outros fatores que levaram à crescente tensão na Espanha. Os aspectos que vinham das raízes do Estado castelhano – um território feudal, autoritário, religioso e centralista – estavam intimamente interligados com o tipo de sociedade que a Espanha viria a se tornar (GRAHAM, 2013).

Ademais, outro componente que gerou instabilidades nas disputas civis foi a corrente maniqueísta do catolicismo, que estava enraizada nas estruturas sociais daquele povo, gerando impactos até mesmo naqueles que se consideravam sem nenhum credo e desconsideravam autoridade eclesiástica. Por fim, em vista de que o processo se desenvolveu a partir de um golpe militar, é essencial analisar o papel do exército na Espanha, assim como o surgimento de uma oficialidade militar que criou uma cultura política inflexível e intolerante a outras ideias que não fossem as suas, considerando-se os protetores da unidade espanhola, da homogeneidade cultural e política do país (GRAHAM, 2013).

No ponto central de todos estes aspectos estava a perda definitiva do império colonial espanhol em 1898, que cessou ganhos com mercados externos protegidos e gerou um debate tenso sobre como a economia da Espanha deveria se modernizar e quem deveria arcar com seus custos (GRAHAM, 2013).

As ideias progressistas da Espanha urbana entraram em choque com o conservador setor agrário. Elites industriais da região da Catalunha buscavam mudanças sob influências liberais que vieram a chegar depois em áreas com um grande crescimento urbano, como Sevilha e Zaragoza, bem como a regiões mais tradicionais do Norte e do Nordeste do país.

Os impactos das novas tecnologias também afetavam a forma com que a guerra se desenvolvia, sendo que o conflito ocorreu em um período da Europa em que havia uma instabilidade que poderia a qualquer momento eclodir em uma guerra entre países e ideologias distintas. Essas mudanças de uma nova sociedade que vinha surgindo – avanço nos sistemas de transporte e comunicação, liberdade de circulação de ideias – estimularam o crescimento de um novo eleitorado urbano e sindicatos operários a favor das ideias progressistas.

Também muito restritiva às mudanças progressistas que esses grupos sociais vinham buscando era a oficialidade militar. A perda do império colonial tirou um importante papel da defesa externa espanhola, que foi proteger a Espanha colonial durante contínuas guerras no século XIX. Os generais consideravam que a função primordial do exército era a manutenção da unidade espanhola, fato que ficou mais evidente quando os espanhóis perderam as colônias da América. A incompatibilidade de uma Espanha de prosperidade construída na época imperial e as novas reivindicações de camadas sociais e novos movimentos políticos iriam evoluir para um choque que dividiria a Espanha em diversas bandeiras políticas, sociais e morais (BEEVOR, 1946).

A derrota imperial fez com que os militares se tornassem um poderoso grupo de pressão política, que buscava uma nova função; ademais, não queriam perder seus privilégios sociais e econômicos. Em resposta à derrota imperial, os militares afirmavam que os únicos responsáveis por ela eram os políticos civis e, por isso, não tinham princípios para governar o país (GRAHAM, 2013).

A igreja temia esses rumores em relação às mudanças, havendo identificação com as ideias de um velho mundo de ordem e hierarquia. O progresso de ideias liberais e de um pluralismo cultural também era visto como uma ameaça à verdade divina em que aquela ordem se sustentava. *La España profunda*, o interior rural do país, coexistia distante dessas demandas. Essas pequenas aldeias e cidades do interior sobreviviam com recursos modestos, constituindo

um mundo rígido, orientado pelos laços do costume e da tradição, onde a Igreja ditava os valores, a linguagem e a cultura comum (GRAHAM, 2013).

Foi na Espanha moderna, especialmente na Barcelona “vermelha”, que se desdobraram as maiores mudanças sociais. Para os conservadores espanhóis, não eram os movimentos liberais o grupo que abalava seriamente as estruturas da sociedade, mas sim o grande movimento anarcossindicalista, a Confederação Nacional do Trabalho (CNT), que, comprometida com a ação direta e, muitas vezes, violenta, gerava instabilidade na ordem da unidade espanhola.

Houve uma série de razões para que o anarquismo se tornasse uma das grandes frentes junto à classe operária no combate ao movimento fascista. A estrutura proposta de comunidades cooperativas livremente associadas, que representavam as tradições profundamente enraizadas de ajuda mútua e a organização federalista, ia a favor dos sentimentos anticlericalistas. Isso também trazia uma alternativa moral ao sistema político corrupto e uma Igreja com posicionamentos contraditórios (BEEVOR, 1946).

Em meio a essa revolta social, em 1923, Miguel Primo de Rivera realizou um pronunciamento em 13 de setembro, nomeando-se ditador, tendo o apoio dos generais nesse ato. Apesar da natureza ditatorial do regime, houve pouca brutalidade estatal e policial em sua ditadura. A ditadura de Primo de Rivera aumentou as demandas por reformas políticas dos setores urbanos das classes médias, sendo que a população civil ansiava também por direitos constitucionais contra o poder arbitrário do ditador.

Contudo, essas reformas esbarraram nos interesses dos militares, enquanto os grandes latifundiários frustravam o desenvolvimento de reformas sociais para as massas pobres do Sul rural. Nesse clima de instabilidade, a oposição da oficialidade militar derrubou a ditadura, instaurando uma república em janeiro de 1930. O primeiro governo republicano surgiu motivado para realizar reformas que contribuíssem para a redistribuição do poder econômico e social na Espanha (GRAHAM, 2013).

Dois grupos apoiavam o conjunto de reformas: os republicanos de esquerda das regiões urbanas e o movimento socialista. Esse novo governo republicano enfrentou grandes problemas com raízes profundas na sociedade espanhola: reforma agrária, reforma das forças armadas, as questões das regiões Basca e Catalã e o problema das relações entre a Igreja Católica e o Estado. Também buscaram medidas para as deficiências do sistema educacional em seu objetivo de criar uma “República de cidadãos” (BEEVOR, 1946).

O programa de mudanças estruturais era fortemente influenciado pela Revolução Francesa de 1789, que se baseava em quatro pontos: reforma da propriedade da terra; educação; a relação entre o Estado e Igreja; e o exército. Esse arranjo deixou ainda mais instáveis as esferas políticas e sociais da Espanha, e um conjunto de fatores impediu a execução das reformas propostas, assim como o êxito da República no comando do país (GRAHAM, 2013).

A origem e a consolidação de grupos na sociedade espanhola de uma oposição de massa à reestruturação republicana foram um dos principais aspectos que geravam instabilidade na república espanhola, elemento que, com os passar dos anos, contribuiu para o golpe militar de 1936. O novo governo também herdou as consequências dos erros econômicos cometidos pela ditadura de Primo de Rivera, as altas dívidas provindas de projetos de gastos públicos e o colapso do valor da moeda espanhola.

A reação da Igreja foi assumir um tom apocalíptico relativamente às políticas que diminuiriam seu prestígio social e sua influência no país. E esse mesmo sentimento era notado entre os setores das elites militares. Muitos oficiais eram contra o objetivo da República de impor controle constitucional e civil sobre o exército, fato que podia ser interpretado como uma ofensa aos seus princípios ultracentralistas. Entretanto, a resistência à reforma não se deu apenas por parte das elites espanholas; a classe média conservadora do Centro-Norte passou a se posicionar contra as medidas secularizantes que feriam os sentimentos católicos dessa parte da população, que moldavam a cultura da população e construíam o cotidiano de suas vidas (GRAHAM, 2013).

O Centro-Norte era um mundo de devoções íntimas e familiares, onde emoções profundas tinham tanto a ver com o apego a um estilo de vida a um lugar específico, *la pátria chica*, como com a fé religiosa ou a espiritualidade por si mesma. Dessa forma, os republicanos haviam conseguido mobilizar contra si uma grande coalizão de forças de oposição a seu governo (GRAHAM, 2013).

Outro fato que contribuiu para a instabilidade no governo republicano foi a grande polaridade nas ideias que compunham o partido. A distância entre o movimento socialista parlamentar e a CNT, de tendência anarcossindicalista e antiparlamentar, era muito grande. As experiências que formavam cada grupo resultavam em propostas econômicas e sociais muito distintas para o desenvolvimento do país. Os anarcossindicalistas classificavam os socialistas como reformistas, não sendo a favor de uma revolução abrupta do regime regente, para não dizer traidores da classe trabalhadora.

Dentro desse quadro político, a capacidade da República para amenizar a situação através de medidas de assistência social e secularizantes era limitada e desprovida do apoio da população. Apesar de esse governo ter feito mais do que qualquer administração anterior para promover modificações de cunho social, as altas expectativas populares e o choque entre o moderno e o velho fizeram com que as realizações da República parecessem fracassos (GRAHAM, 2013).

Foi em meio a essa situação instável que as divisões dentro da esquerda garantiram a volta de um governo conservador, em novembro de 1933. As elites, retornando ao poder, buscaram anular propostas que o governo republicano vinha desenvolvendo, inclusive medidas redistribucionistas que tinham sido promulgadas por toda a Espanha. A frustração diante da posição desse grupo conservador no governo culminou na eclosão de protestos e greves que o grupo trabalhista e os setores radicais da juventude socialista vieram a promover (GRAHAM, 2013).

A região das Astúrias, fortemente atingida pela recessão e com seu histórico de disputas trabalhistas, iniciou uma insurreição armada. A revolução das Astúrias não durou mais que duas semanas, contudo causou cerca de mil mortos e trouxe um enorme prejuízo para o país. Milhares de trabalhadores perderam seus empregos por terem participado do levante, e milhares de trabalhadores foram presos, muitos dos quais libertados em janeiro de 1935, quando o Estado de sítio foi suspenso (BEEVOR, 1946).

Com a derrota da revolução de outubro, a suspensão da autonomia catalã e a dissolução dos conselhos de esquerda foram realizados, sendo que as consequências para esse levante foram catastróficas para toda a Espanha. Houve uma dura repressão em que milhares de pessoas foram presas e torturadas, partidos e sindicatos fechados, prefeituras socialistas destruídas, funcionários públicos com ideias liberais perseguidos, e, por todo o país, industrialistas demitiram sindicalistas e militantes de esquerda.

O aprendizado que o Partido Republicano deveria ter feito com as greves de 1934 e a revolta armada nas Astúrias é que a única opção que a esquerda detinha era lutar por meio de reformas constitucionais, uma vez que não tinham nenhuma condição para lutar através de um conflito armado. Essa percepção fica clara não somente para os líderes republicanos, como também para grande parte da sociedade que acreditava em seus ideais (GRAHAM, 2013).

Ambos os lados utilizaram uma linguagem apocalíptica, concentrando as expectativas dos seus partidários sobre um resultado violento, não um fim político. Os trabalhadores lutavam por aumentos de salários muito maiores que as indústrias e as fazendas podiam oferecer; isso

gerou uma série de greves, o desemprego aumentou e houve uma queda no valor da moeda espanhola no cenário internacional (BEEVOR, 1946).

O caos político da primavera de 1936 criou uma incerteza que paralisou a indústria e o setor financeiro. Os grandes proprietários de terra, diante da deflação mundial de preços e de quatro meses de chuva quase constante no oeste e no sul da Espanha, tentaram manter a margem de lucro exatamente quando os trabalhadores, numa situação de extrema carência, reivindicavam melhor padrão de vida (BEEVOR, 1946).

A consciência da necessidade de união política criou uma nova coalizão eleitoral que venceu as eleições de fevereiro de 1936, que apresentava uma plataforma para reelaborar e aprovar no parlamento os projetos de reforma de 1931-3. Essa derrota política por parte da direita conservadora levou os conservadores a dar início ao golpe militar contra esse novo governo republicano, sob comando do general Francisco Franco, como relata a historiadora Hellen Graham:

Foi nesse momento que os militares intervieram no jogo político. Não para impedir a “revolução”, disseram, mas para pôr obstáculos no caminho da reforma constitucional e legislativa que a direita parlamentar não tinha conseguido barrar por meios legais, já que perdera as eleições de fevereiro. Durante a primavera e o verão de 1936, houve uma aproximação entre a direita militar e civil, e também entre os conservadores aristocratas e radicais, enquanto o chefe da falange prometia lealdade a um golpe militar (GRAHAM, 2013, p. 28).

Os insurgentes avançaram das colônias do Marrocos, ocupando grande parcela do território espanhol, as Ilhas Canárias, Mallorca, o noroeste da Espanha, Navarra, e grande parte da antiga Castilla e Aragón foi rapidamente tomada pelos rebeldes. Mas, nas grandes cidades mais prósperas do leste, sul e centro do país, como Madrid, Barcelona e Bilbao, foram rapidamente defendidas pelo governo em um ato conjunto com diversos grupos da sociedade contra o regime ditatorial (HOWARD, 1976).

O fracasso do governo republicano-socialista em realizar as principais mudanças políticas do período foi o ponto fundamental que não evitou que os militares tivessem êxito no golpe de Estado. Todos os setores que apoiavam o golpe eram receosos em relação ao destino que essas medidas levariam o país, fossem esse medo de natureza material ou psicológica relativo a posições sociais, a ideologias religiosas, à riqueza e ao prestígio profissional (GRAHAM, 2013).

A Espanha da década de 1930 suportou várias guerras entre culturas que teriam um papel fundamental no período do conflito civil. Como em todos os choques culturais que uma guerra gera, a forma com que as pessoas mitificam seus medos possui um grande potencial para provocar violência. As palavras do historiador Eric Hobsbawm mostram suas dimensões no cenário internacional e seus efeitos catastróficos para a sociedade:

Internacionalmente, foi uma versão em miniatura de uma guerra europeia, travada entre Estados fascistas e comunistas, os últimos menos cautelosos e menos decididos que os primeiros. As democracias ocidentais continuaram não tendo certeza de nada, a não ser de seu não envolvimento. Internamente, foi uma guerra em que a mobilização da direita se mostrou mais efetiva que a esquerda. Terminou em derrota total, várias centenas de milhares de mortos, várias centenas de milhares de refugiados nos países que quiseram recebê-los, incluindo a maior parte dos talentos artísticos e intelectuais sobreviventes da Espanha, que, com raras exceções haviam ficado do lado da República (HOBSBAWM, 1995, p. 162).

O maior paradoxo da República liberal, representada pelo seu governo, era que não ousava defender-se do próprio exército dando armas aos trabalhadores que o tinham eleito. A revolta militar lançou as frentes fascistas de combate contra a população que se opunha às suas ideias ultranacionalistas, gerando um sentimento de repressão, medo e violência que um regime totalitário traz, mas o verdadeiro sentido que se configurou com o levante militar não foi definido no dia 18 de julho de 1936.

As consequências que o conflito gerou foram vistas por seus protagonistas políticos e suas vítimas, soldados voluntários e recrutados, as mulheres que trabalhavam nas indústrias de guerra, pelos refugiados, ou seja, por todos aqueles que participaram e suportaram os três anos de disputa (HOBSBAWM, 1995).

A situação da Espanha se mantinha instável no período que antecedeu o bombardeio em Guernica. A tomada do governo teve sucesso quando analisamos o movimento da falange a fim de frear a ação dos republicanos no país. Entretanto, havia regiões que não eram a favor das medidas tomadas pelos militares, e isso ocasionou uma onda de repressão de ambos os lados. Esse confronto ideológico que estava presente na Espanha foi o primeiro e mais duradouro efeito que o golpe militar gerou na população como um todo (GRAHAM, 2013).

Aspectos essenciais para o bom funcionamento do Estado estavam suspensos, como a polícia e o exército, e isso levou a população a buscar certo enraizamento local nas regiões que eram culturalmente homogêneas. Esse localismo era um mecanismo de desenvolvimento econômico e de proteção dentro das diversas comunidades presentes no país. Dentro dessas

comunidades, os grupos sociais se mantinham dentro de uma lealdade e organizavam suas vidas independentemente das demais regiões, como uma forma alternativa de amenizar a escassez de recursos e os impactos que o golpe gerou (GRAHAM, 2013).

A resposta republicana consistia principalmente no fato de os militares estarem destituindo as garantias sociais que o governo republicano buscou implementar para sua população. A violência vingativa se voltou contra as bases do antigo regime, tanto em aspectos materiais como humanos. E tal fato justificava a repressão pelo outro lado, o dos militares, ratificando as medidas severas e desumanas contra a população como uma ação preventiva; nas palavras de Helen Graham, podemos complementar o entendimento acerca da situação social que a Espanha e a Europa viviam:

A guerra civil europeia, tal como a espanhola, era uma guerra entre as culturas. Assim como a violência dos rebeldes na Espanha voltava-se contra os diferentes, dos pontos de vista social, cultural e sexual, a violência praticada em outros lugares na Europa pela direita radical tinha os mesmos alvos. Era uma forma de política que por toda a parte derivava do choque frontal entre valores e modos de vida (Ibid, p. 56).

Quando observamos os dois lados em disputa nessa guerra e o grau de violência praticado entre eles, há uma assimetria em como essa violência é exercida. No lado dos rebeldes que tomaram o poder do Estado, havia uma capacidade maior de recursos e apoio para defender suas próprias ideias, seja utilizando a violência, seja por meio de apoio internacional.

As duas principais potências com regimes de direita na Europa, a Itália fascista e a Alemanha nazista, mostravam seu apoio abertamente ao regime de Franco, com a intenção de tirar dessa aliança frutos positivos em uma Europa dividida ideologicamente. A Alemanha tinha interesse nas jazidas de minérios que a Espanha possuía, considerando que elas seriam de grande utilidade tendo em vista o preparo para sua própria guerra. A Itália de Mussolini via no apoio militar aos rebeldes no conflito civil uma forma de se tornar evidente e atuante no continente europeu.

Enquanto isso, o lado republicano sofria com uma posição pouco firme e mal declarada de países com ideologias próximas às deles. A França e a Inglaterra temiam desentendimentos com o forte regime nazista de Hitler, fazendo com que, por uma grande parte da disputa civil, não demonstrassem seu apoio à República.

Houve um apoio mais substancial por parte da URSS, bem como das brigadas internacionais, que reuniam forças para conter a repressão e a violência praticada pelos

insurretos. A carência material por parte da república era aflitiva nas disputas entre as partes na guerra; isso se deu muito pelo impacto da política de não intervenção firmada entre os países citados, os quais as nações da direita totalitária não respeitavam (GRAHAM, 2013).

Outro aspecto vital para a extensão do controle militar sobre o país foi a destruição do conceito de lar ou terra natal como um espaço seguro. Com a instauração do golpe, uma grande massa de pessoas buscou refúgio em sua terra natal, *la patria chica*, supondo que estaria protegida das consequências que a guerra trouxe para todos. Contudo, quando chegava a seu local de origem, quando não via tudo devastado, era alvo da violência que a disputa gerou em todos as regiões da Espanha, fazendo com que nesse retorno para suas cidades, visse suas cidades destruídas, quando não perdia suas vidas nessa volta para casa (GRAHAM, 2013).

Diante dessa repressão, artistas se posicionavam contrariamente aos insurretos a fim de contribuir com a luta republicana contra o governo de direita instalado no país. Para esses artistas, tratava-se de um confronto, de uma guerra cultural mais ampla. Se o fascismo vencesse essa guerra civil, a liberdade de expressão e a produção cultural seriam limitadas, e, assim, haveria barreiras para a produção artística.

O “bolchevismo cultural” foi um termo criado pelos nazistas para denunciar a expressão cultural moderna e vanguardista europeia, que acreditavam estar contaminando ideologicamente a hierarquia política e as tradições culturais de todo o continente. Era a principal justificativa dos regimes totalitários contra a produção artística que contrariava seus ideais (GRAHAM, 2013).

Apesar de observarmos uma coalizão republicana a fim de barrar as medidas do governo do general Franco, o espírito democrático que sustentava essas políticas era muito descentralizado, com desavenças políticas nas divisões que se mostravam dentro dessa organização política. Por outro lado, os militares pareciam ser, muito devido ao poder de articulação do general da falange, um movimento mais centralizado e com ideias convergentes, produto de uma unidade que aplicava práticas ditatoriais sobre a população.

O medo gerado por todos os setores atingidos pelo franquismo estava na raiz de tudo que tivesse como essência o republicanismo, gerando diretamente na população uma coerção política e psicológica nas suas vidas. O ditador espanhol estava certo de que utilizar o terror contra o povo era uma alternativa viável para alcançar o sucesso na disputa; por isso, abriu fogo contra cidades e povoados que iam contra seu governo totalitário, com ataques aéreos maciços sobre eles.

A Espanha foi o primeiro país europeu a sofrer com ataques aéreos como o de Guernica, inaugurando, assim, um novo tipo de ofensiva nas guerras modernas. Esses bombardeios tinham sempre o apoio dos governos italiano e alemão, que se utilizaram deles para testar suas frotas aéreas, que seriam utilizadas mais tarde na Segunda Guerra Mundial (GRAHAM, 2013).

Guernica, uma vila basca pacífica, apesar de estar próxima do *front* de batalha, localizase em uma região então controlada pela Frente Nacional e que não possuía grande interesse estratégico dentro da disputa. No meio da tarde, um alarme soou para indicar que um ataque aéreo era iminente. Poucos minutos depois, aviões com suásticas iniciaram um ataque que iria devastar toda aquele povoado pacífico.

O ataque durou 3 horas, e o resultado desse massacre foram 1654 mortos e 889 feridos. A notícia percorreu rapidamente todo o mundo, que ficou chocado com a ofensiva de Franco contra aquelas pessoas que não tiveram nem tempo de se proteger do ataque a civis realizado por meio daqueles bombardeios (PLAZY, 1942).

O que mais chocava as pessoas que entravam em contato com a notícia da destruição de Guernica era o fato de que o bombardeio ocorrera dentro de uma disputa civil, ou seja, o general Franco estava tirando a vida de seu próprio povo. Os dois lados da disputa tiveram um impacto que moldou a cultura que vinha se formando naquele momento, e suas consequências influenciaram diretamente sobre a produção artística da época, seja em canções, filmes, peças de teatro ou em obras de arte (GRAHAM, 2013).

Em decorrência dos eventos que ocorriam em seu país natal, a vida política de Picasso passa a ser mais intensa, em grande parte por influência de sua companheira, a fotógrafa Dora Maar. Por mais que o pintor vivesse em Paris, seu país ainda continuava sendo a Espanha, e a situação política e social da sua terra natal o afetou diretamente. Em vista desse panorama, Picasso posicionava-se a favor da Frente Popular, da democracia do povo, da liberdade (PLAZY, 1942).

O pintor aceita o convite para realizar um mural para o pavilhão espanhol da Exposição Universal que se realizaria em Paris no verão de 1937. Antes de iniciar esse ambicioso projeto, Picasso cria uma série de gravuras satíricas, *Sonho e Mentira de Franco*, acompanhado de um poema de sua autoria. Essas gravuras compõem um álbum que seria vendido e seu lucro seria direcionado como forma de apoio à República (PLAZY, 1942).

No dia 30 de abril, o pintor espanhol vê no jornal francês *Le Soir* fotos da vila basca bombardeada; profundamente chocado com as imagens da destruição que o bombardeio ocasionou, desperta nele o impulso necessário à realização da tela que, em breve, deveria

entregar para a exposição. Surge impetuosamente uma série de desenhos nos quais aparecem, num ambiente caótico, figuras familiares em suas pinturas, o cavalo e o touro, acompanhadas por uma mulher portadora de luz, como já pode se observar em obras anteriores (PLAZY, 1942).

Rapidamente, ele passa para o mural essas representações e, elaborando estudos e rascunhos, começa a obra do que viria a ser *Guernica* que conhecemos hoje. Em 11 de maio, um primeiro esboço é desenhado diretamente na tela. O quadro seria terminado no dia 4 de julho.

Picasso, em conjunto com sua companheira, Dora Maar, achou que seria interessante registrar por meio de fotografias o processo de produção da obra a fim de arquivar suas metamorfoses sucessivas. A partir dessas fotografias, podemos ter uma ideia do que foi a realização dessa obra histórica que Picasso pintou em pouco mais de um mês e que foi denominada *Guernica* (PLAZY, 1942).

Com a intenção de apresentar sua posição política acerca dos eventos que ocorriam na Espanha, o pintor redige uma declaração, publicada em um jornal americano, afirmando “seu horror à casta militar que mergulhou a Espanha num oceano de dor e morte”, que fez ataques diretos no Museu do Prado, assassinou o poeta Federico Garcia Lorca e da qual um dos representantes, o general Millán Astray, não hesitou a proclamar “Morte à inteligência” (PICASSO apud. PLAZY, 1942).

Assim, o mural que foi produzido trinta anos depois de *Les Demoiselles D'Avignon* é imediatamente considerado como o ícone do combate contra o fascismo e a guerra. O quadro, após a Exposição Universal, foi exposto e preservado durante a guerra em Nova Iorque, sendo restituído à Espanha em 1981. Hoje, pode ser visto no Museu de la Reina Sofia, em Madri (PLAZY, 1942).

Na última seção deste trabalho, iremos fazer uma análise do quadro, buscando identificar os principais aspectos de sua configuração, assim como os símbolos, formas e cores que compõem a obra, com o intuito de identificar possíveis interpretações para a configuração de *Guernica*. Após essa apresentação do quadro, serão observadas as suas repercussões, seu caráter itinerário após sua produção e a sua importância material e imaterial, que o transforma em um instrumento político contra conflitos bélicos da natureza daquele que ocorreu na Espanha.

#### 4 ARTE E POLÍTICA: *GUERNICA* E SUA TRAJETÓRIA INTERNACIONAL NO PÓS-GUERRA

Nesta última seção do trabalho, iremos realizar uma análise da obra para entender como ela se relaciona com os eventos ocorridos na Espanha e sua população afetada pelo bombardeio, bem como seu desenvolvimento como um instrumento contra conflitos da mesma natureza daquele ocorrido durante a guerra civil na Espanha. Em seguida serão explorados os impactos e conexões de *Guernica* com a política internacional durante e após a guerra.

O processo de análise da obra é possibilitado pelo acesso às visões e opiniões expressas pelos artistas, por um entendimento prévio de sua vida e dos componentes que influenciaram sua obra e principalmente pelo que o artista nos apresenta e o que ele acredita que tenha valor em sua vida, sua visão de mundo, que é representada por meio do seu processo artístico.

Uma ferramenta importante para utilizarmos nesse processo são os documentos, imagens e esboços que o artista deixou dos trabalhos que produziu. Isto é um ponto essencial para analisarmos e compreendermos como se deu o processo criativo da obra, versões primárias da obra e os esboços preparatórios da pintura. Diante das diversas interpretações e análises que se tem da tela *Guernica*, será utilizada a compreensão estética de Rudolf Arnheim, extraídas do livro *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*, acerca do quadro. Assim sendo, uma passagem de Picasso sobre como se origina seu processo criativo pode nos elucidar acerca do entendimento de suas obras:

Eu nunca faço uma pintura como uma obra de arte. Todas elas são pesquisas. Eu procuro o processo criativo. É uma experiência no tempo. Eu enumero as obras e insiro data nelas. Talvez um dia alguém será grato por isso (PICASSO apud ARNHEIM, 1962, p.13).

Figura 4 – Pablo Picasso, Guernica, 1937, óleo sobre tela, 349 cm × 776 cm.



Fonte:  
[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050\\_0.jpg](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg)

Para Picasso, o essencial de sua obra não está em uma obra em específico, mas sim na totalidade de suas produções artísticas, o processo de aperfeiçoamento artístico e transformação contínua que se deu na sua caminhada. Na perspectiva de Picasso, o trabalho de sua vida parece ter uma dimensão de tempo que não é biográfica, mas sim uma única busca de novas estéticas e aperfeiçoamento de técnicas em seu próprio processo artístico. Não um desenvolvimento, mas sim um fluxo constante de descobertas e transformações, em que é mais pertinente encontrar novas configurações do que apenas criar objetos (ARNHEIM, 1962).

Em meio a essas transformações, Picasso, que não era uma pessoa ativa na política, passa a apresentar uma postura política mais engajada, devido aos fatos e processos de opressão que ocorriam no seu país natal e no mundo. Sua nova companheira, a fotógrafa Dora Maar, era uma militante antifacista e se encarrega de fotografar os estágios de criação de *Guernica*, em vista de publicá-las na revista *Cashier d'art*. Picasso concorda que se documente seu processo artístico e a fotógrafa, assim, vai expondo as fotografias conforme o pintor vai dando vida à tela (ARNHEIM, 1962).

O ângulo que a fotógrafa surrealista escolhe favorece a ilusão de uma fusão entre o espaço do ateliê e a tela. A perspectiva apresentada por Dora Maar participa desse modo da criação da obra, como as diversas etapas de uma gravação, privilegiando assim uma estética mais radical que evoca a difusão midiática do acontecimento nos jornais da época (ARNHEIM, 1962).

A partir dessas considerações preliminares, vamos nos concentrar agora na análise da obra *Guernica*, buscando desenvolver um breve entendimento acerca do conjunto artístico da obra de Picasso. Antes de iniciar, devemos ter em mente que os símbolos, formas e cores e todos os aspectos que compõem o quadro não foram colocados de forma arbitrária, acidental, mas foram realizados com o propósito de se expressar, buscar se desenvolver na sua empreitada artística individual e promover suas produções artísticas para o mundo (ARNHEIM, 1962).

A busca pela interpretação correta é complicada pelo fato de que toda produção artística é simbólica por sua própria natureza. As formas, cores, objetos e eventos que aparecem na tela se referem a camadas de significado que formam uma escala de abstração crescente. Quando nos perguntamos porque um artista produziu uma tela de determinada forma, nós não estamos buscando apenas encontrar as principais razões que o levaram a selecionar um tema específico e tratá-lo de certa forma (ARNHEIM, 1962).

Estamos também preocupados em entender sua tarefa como indivíduo, quem foi a pessoa que produziu a obra. Quando observamos a obra tratada em questão, nos questionamos o que induziu Picasso a selecionar o tema em questão para realizar a obra, porque tratou tal tema de determinada forma e que tipo de “pensamento visual” o levou a conceber o trabalho final da forma com que foi desenvolvido (ARNHEIM, 1962).

Essas questões podem nos dizer algo acerca do indivíduo Picasso, mas também nos ilumina o entendimento do processo criativo em geral. O entendimento sobre o processo criativo nos abre portas para criarmos novas formas de ver política internacional e lidar com os problemas concernentes aos impactos da guerra para a sociedade. A encomenda dada a Picasso exigiu que ele transmitisse em uma imagem o sentido do drama de sua pátria, violentada pela falange fascista do general Franco (ARNHEIM, 1962).

O bombardeio de Guernica serviu como catalisador para o processo criativo do pintor. O evento figurou o que o pintor buscava para materializar a natureza da situação na qual a Espanha passava. O evento não trouxe a imagem que Picasso queria reproduzir no mural, mais sim estímulo necessário para criar sua obra. Como afirma Rudolf Arnheim: “Na consciência de cada espanhol, Guernica representou o próprio espírito de seu antigo orgulho e liberdade. Em essência, o bombardeio estava repleto de significado histórico e humano” (Ibid, p.19).

O quadro foi configurado de forma distinta daquela que ocorreu em Guernica. Na representação do bombardeio, Picasso não representou um ambiente parecido com o ataque feito pelo governo fascista à vila basca. Na representação, não há igrejas em chamas, nem o parlamento basco em ruína como ocorreu durante o ataque, ou seja, esse mural não é uma crônica histórica dos fatos ocorridos, mas uma tragédia de seres humanos vista dentro de um olhar particular dos habitantes e de quem vivia os terrores do desastre.

O mesmo pode ser observado na disposição das figuras presentes na obra. Guernica, à época do ataque era uma vila com aproximadamente 10 mil habitantes. O pintor não teve a intenção de reproduzir um quadro com um grande número de pessoas representando o bombardeio, mas se dispôs a representar nove figuras, cada uma com um diferente papel a ser expresso pelas intenções do pintor e claramente distintas umas das outras. Quatro mulheres, uma criança, uma estátua de um cavaleiro, um touro, um cavalo, e um pássaro

Cada imagem está disposta a representar uma função relacionada com a guerra civil e com a situação que Guernica gerou; nenhuma imagem tem um sentido duplicado, apresentando funções iguais, como explicita Arnheim: “Guernica é individualista: uma imagem do homem, não do povo – do homem, dividida nos vários aspectos de suas reações” (Ibid, p.19).

O enredo do quadro é realizado pela figura da mulher. O homem presente na obra, meio escultura, meio homem, é uma figura imóvel na totalidade do quadro, apenas um fragmento; da mesma forma, o touro se apresenta imóvel – ao invés de se dispor como um ator na cena reproduzida na tela. Enquanto a mulher faz um papel mais efetivo na obra, sendo que ela grita, corre, cai e lamenta a destruição humana (ARNHEIM, 1962).

A mulher em *Guernica* reflete a imagem da inocente e indefesa humanidade vitimizada diante do desastre. Além disso, a presença de mulheres e crianças é recorrente na obra do pintor, não representando o terror e o sofrimento, mas celebrando a sua beleza e sua graça, sua vitalidade e sua grandeza. Um ataque a mulheres e crianças é, na perspectiva do pintor, um ataque contra a essência da humanidade (ARNHEIM, 1962).

O ataque da Legião Condor na vila basca de Guernica ocorreu durante o dia, diferentemente de como é retratado na tela, que nos sugere um ambiente de escuridão e noite. Tal fato deve ter sido definido pelo pintor pelo simbolismo com que esse arranjo cromático traz a obra. Da forma com que foi configurada a tela, o evento parece ser visto apenas pelas lâmpadas e chamas retratadas na pintura. O fogo tem o caráter de representar a destruição que o evento trouxe, mas o seu reflexo é também a iluminação dos eventos que estão ocorrendo em solo espanhol protagonizados pelo ditador Franco (ARNHEIM, 1962).

No mural, há a presença de duas lâmpadas. Uma delas está colocada forçadamente no centro da tela, uma simples lâmpada a óleo, que projeta um triângulo em que estão presentes o cavaleiro, o cavalo e a mulher correndo; esse triângulo, que cria um arranjo estético na obra, também possui a função de representar um feixe de luz incidindo sobre esses símbolos. Já a pequena lâmpada, que é carregada por uma moradora da cidade, leva a sua luz em direção a lâmpada a óleo e busca a iluminação, apesar do seu tamanho e sua intensidade comparada à lâmpada que se localiza no centro da cena (ARNHEIM, 1962).

Podemos compreender estas luzes não apenas como a luz que desvenda e mostra todo o terror que a destruição da guerra traz para a humanidade, mas como menciona Arnheim: “Um farol no topo de uma coluna central quase invisível, mas ainda sim poderosa – um suporte potencial – que está praticamente escondido pelo caos da destruição” (Ibid, p.19).

Comparada com a intensidade que a luz da lamparina traz, a luz que a mulher carrega na cena é quase inerte. Sua projeção diante da cena não chega a ser significativa em termos visuais, tem uma projeção maior quando a analisamos fora do alcance do cone de luz projetado pela lamparina. Há outros significados para esses símbolos: o sol, um olho, mas esses demais significados não interferem na verdade que essa imagem busca representar. O sol não deixa de

ser um objeto que projeta luz, bem como os olhos quando comparados com a lâmpada no sentido de trazer a visão, órgão capaz de nos mostrar aquilo que nos cerca (ARNHEIM, 1962).

A duplicação aparente das fontes de luz na verdade expressa um significativo contraste entre o que poderia estar representando a verdade, a luz carregada pela mulher, cuja participação ilumina a cena de uma forma discreta, e a lamparina fixada no centro da tela, com uma luz poderosa, contudo cega como um instrumento de consciência que na verdade é inconsciente (ARNHEIM, 1962).

Diante da cena de destruição e terror que o mural nos mostra, a lâmpada possui um caráter de frieza, um poder ineficiente, isolado na escuridão que a cena nos traz, não aparentando iluminar ou trazer calor, aquecer nenhum dos demais presentes na cena reproduzida em *Guernica*. O que esse símbolo mais representa é seu caráter de inconsciência, de ausência de parcimônia e empatia com a humanidade que se depara com essa barbárie, um mundo de progresso tecnológico que não usa sua consciência para ver os horrores que estas invenções podem trazer (ARNHEIM, 1962).

Um detalhe presente nos fatos históricos está ausente na obra. Não há nenhuma imagem de avião na tela, uma vez que o bombardeio foi caracterizado pela presença de diversos aviões despejando bombas sobre o vilarejo. Na obra, não há um antagonismo entre as partes, aqueles que atacam e destroem a cidade e os outros que sofrem as consequências do ataque. É sugestivo pensar que o pintor não colocou as imagens dos aviões na obra a fim de descrever os efeitos do ataque que surge de repente de lugar nenhum; essa ausência dialoga com o sofrimento provocado pela catástrofe e a esperança humana em meio ao ambiente de caos gerado pelo ataque (ARNHEIM, 1962).

O estudo sobre o quadro é feito a partir dos símbolos presentes na obra, contudo quando buscamos entender esses símbolos, devemos nos ater à totalidade da obra como as partes que totalizam o conjunto do que o pintor busca expressar. Desse fato, a obra é feita a partir de símbolos que expressam algo e o conjunto dessas propriedades são genéricas, não particulares, são formas que compõem uma obra de arte e isto não difere das obras históricas dos períodos anteriores.

As fontes iconográficas que exerceram uma influência na obra *Guernica* são inúmeras. Dos afrescos da arte medieval catalã, com a qual Picasso teve a oportunidade de entrar em contato durante sua viagem para a Espanha no verão de 1934, às gravuras de *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) realizadas por Francisco de Goya, disseminadas como uma propaganda pela Espanha republicana no período de conflito que o seu conterrâneo viveu, bem como as

ilustrações do *Apocalipse de Santo Severo*, datadas do século XI, e de representações de massacres de inocentes (Pierre Paul Rubens, Nicolas Poussin, Guido Reni), são muitas as referências que os estudiosos relacionam com a tela (Musée Picasso Paris).

O que diferencia a obra de Picasso das demais obras pictóricas é a forma com que ele representa o assunto tratado no mural. Quando analisamos uma obra histórica como *Desastres de la Guerra*, de Goya, toda a representação é tratada em cima de acontecimentos e locais que refletem o momento histórico real. Os horrores acontecidos nas guerras são refletidos pelo pintor espanhol a partir de como realmente ocorreu o fato. Já em *Guernica*, os símbolos e formas que são representadas na tela não remetem diretamente ao bombardeio. Provavelmente, não havia um touro em meio ao ataque, nem uma estátua quebrada no chão em meio ao desastre, muito menos uma lâmpada em cima de todos que sofriam com o ocorrido. Diferentemente da forma com que os demais pintores buscavam representar uma pintura histórica, Picasso não se ateu ao evento que afetou a vila basca.

Ele utilizou o ocorrido para expressar as reações e os sentimentos humanos em diante da destruição da guerra. Sua intenção não era se limitar ao bombardeio, mas sim à condição humana e os efeitos gerados pelo horror da destruição de outro ser humano de forma cruel. As imagens ali representadas servem como transportadores de significado para o que o pintor busca expressar e não representar o fato como ocorrido.

O que o pintor buscou na obra foi o equilíbrio entre as formas e o estilo que buscava reproduzir na obra, criar uma obra histórica e encontrar os limites entre a realidade e os símbolos que pintava no mural a fim de estabelecer um retrato do bombardeio e expressar certas ideias. A disposição dos símbolos na tela, a direção na qual as imagens se orientam, estão destinadas a retratar o sofrimento e a esperança que surge por meio de um evento como a guerra.

Muitos dos símbolos representados na obra não foram reproduzidos a partir das notícias de jornais e rádio sobre o bombardeio, mas são reflexo de imagens já reproduzidas em outras obras, que pertenciam ao imaginário espanhol bem como no de Picasso, como a imagem do touro, que está presente na obra de Picasso *Minotauroomaquia*. Isso nos demonstra um fato recorrente na obra do pintor, que é representar as mesmas figuras em contextos distintos a fim de expressar algum significado (ARNHEIM, 1962).

Qual é o significado do touro em *Guernica*? O pintor forneceu algumas pistas sobre o que o animal poderia significar. Se nós investigarmos o relato dado por um espanhol que vivenciou o desastre de Guernica falando sobre o assunto:

Picasso, filho de seu país, ao pintar touros terríveis e repulsivos, expressa uma verdade sobre o período da história em que todos devemos viver. [Em *Guernica*] um touro ameaçador domina toda a composição; seu focinho parece repousar sobre a cabeça de uma mãe desesperada .... Há algo indomável neles, mas há algo inocente, uma espécie de pureza, a calma do cavalo que nobremente cavalgou entre os perigos da vida. O branco é a cor preferida para esses cavalos (Ibid, p.23).

Juan Larrea, por sua vez diz:

Na mesa, uma pomba é tomada por um espasmo, como todas as outras figuras, com a única exceção do touro que, berrando e quase explodindo de fúria, com os olhos fixos em suas órbitas, parece prestes a atacar no momento menos esperado ... o touro parece ser o símbolo do povo, e mais ainda porque este animal é quase o símbolo da Península, e os espanhóis assistem ao seu sacrifício com entusiasmo apaixonado. Na maior parte das anotações e esboços que Picasso dedicou ao touro, aparece com um belo rosto humano, impassível ou mesmo glorificado. Reaparece no mesmo estilo nas gravuras conhecidas como *Sueño y Mentira de Franco* ... (Ibid, p.23).

Fica evidente o protagonismo que o touro representa na obra. Todas as imagens estão de alguma forma direcionadas para ele. A mulher no chão segurando seu filho, o cavalo e a estátua do guerreiro estão direcionadas para sua imagem, assim como a mulher correndo em sua direção e a mulher que surge na janela portadora da luz. O touro é a única imagem que se mantém estável na obra, com suas pernas de forma vertical.

Podemos ver o touro como uma figura protetora da mãe lamentando a vida de seu filho, como um telhado que os protege diante da destruição da cena. A definição do cavalo, ao contrário, invariavelmente expressando estar aflito e castigado pelo evento que ocorre na cena, nos sugere que represente, na mente do pintor, nada mais que a Espanha nacionalista de Franco. Depois de mencionar os principais aspectos representativos da obra, devemos nos ater aos aspectos formais da tela. Primeiro, a pintura é monocromática, foi reproduzida em uma escala de tons de preto e branco. Apesar de haver esboços da obra com mais cores, o pintor sempre teve a intenção de criar a obra neste arranjo de cores. Essa decisão teve importantes consequências. Em comparação com o mundo em que vivemos repleto de cores e diversas obras produzidas em cores, a pintura monocromática traz um caráter de redução à obra (ARNHEIM, 1962).

Em *Guernica*, não há vermelho no sangue que vemos na tela, ou distinções entre a luz e o fogo que queima no ambiente de destruição que a obra retrata, nem uma diferença clara entre os vivos e os mortos da cena. As imagens são mais dadas como formas expressivas, as

quais são mais interpretativas que narrativas. O aspecto monocromático da obra tende a mover a imagem em uma declaração de estados humanos e sentimentos desencarnados das figuras que os representam, no lugar de uma representação literal das imagens.

Da mesma forma, a composição monocromática cria uma uniformidade que reduz os eventos retratados para um contraste dramático de luz e escuridão. Em um mundo de cores, a distinção entre luz e escuridão é uma diante de diversas, na medida em que tal distinção não possui um peso de exclusividade. Em um mundo monocromático, o caráter de escuridão não se modifica e o brilho da luz é absoluto. Todos os objetos e os símbolos são julgados por uma escala de cor – quanto ao seu posicionamento em relação ao branco e ao preto – o que põe em jogo as poderosas conotações espontâneas e tradicionais de bem e do mal, do Deus e demônio, vitória e derrota (ARNHEIM, 1962).

Em *Guernica*, a distinção entre a cena de caos e o touro não é fortalecida pela distinção de cores. Ao contrário, a uniformidade do preto e branco na tela reforça a unidade de tudo que está presente na obra. Seja morto ou vivo, humano ou animal, destruído ou preservado, todas as figuras se complementam para designar um mesmo significado no mural, a Espanha, o retrato da destruição e a forma com que o humano se expressa diante dessa experiência (ARNHEIM, 1962).

A uniformidade de cor presente sugere uma relação com as dimensões do mural, um longo e prolongado retângulo com medidas de 349 centímetros de altura por 776,5 de comprimento. Reproduzindo o mural nestas medidas, o pintor espanhol tinha como intenção alcançar um clímax maior na cena que buscava retratar. Apesar da altura superior do touro em relação aos demais símbolos que a tela apresenta, ele é uma parte integral de toda a composição, na qual cada elemento possui um mesmo peso na cena que a obra busca apresentar (ARNHEIM, 1962).

A tela, desta forma, com a disposição dos elementos com um mesmo peso também confere um caráter caótico ao mural, em que em um cenário de total desordem, não há um elemento forte o bastante para reger as forças que imperam sobre a destruição que o quadro nos mostra. Como o arranjo monocromático, o longo formato da tela traz um efeito equalizador para a composição da obra.

O painel nestas dimensões apresenta uma ausência de solidez, seus elementos se configuram na cena de forma mais distante horizontalmente. Quando analisamos uma obra com dimensões verticais maiores, vemos que os elementos estão mais próximos um do outro, e assim mais interligados. A uniformidade da cor, a forma, altura, peso e profundidade na tela é

contraposta por um panorama que se alonga horizontalmente em uma tela com dimensões como *Guernica*. Ao contrário do que ocorre com telas mais compactas – uma conexão simultânea entre os símbolos da tela – há uma disposição mais independente das imagens presentes na obra (ARNHEIM, 1962).

O pintor espanhol impediu que a peça se configurasse como figuras dispersas configurando a obra de forma simétrica – o touro do lado esquerdo, a mulher caindo do lado esquerdo e o triângulo que emana da lâmpada a óleo. O triângulo é baixo, delineado e não há uma clara distinção entre o que está dentro e o que está fora de seus limites (ARNHEIM, 1962).

Há ausência de foco na tela e as formas entrelaçadas estão localizadas na metade inferior da figura, possuindo uma intensidade dessas características maior no lado esquerdo. Essa configuração das figuras ajuda a causar uma cena caótica e traz um peso maior na área inferior da tela e ao mesmo tempo uma sensação de liberdade na área superior da tela, onde há a presença maior de luz, chamas e de “cabeças” mais expressivas (ARNHEIM, 1962).

Podemos notar que a importância atribuída às figuras humanas e aos animais presentes na tela são a mesma, tem o mesmo peso no processo de interpretação da obra. Mas a pergunta que surge é: qual o motivo de se colocar animais no mural, uma vez que não houve relatos durante o bombardeio de um massacre de animais, como cavalos e touros, no ataque aéreo, e sim, em sua maioria, de vítimas humanas.

Explicações que buscam entender essa relação partem do fato de que animais são seres simples, elementares, mas ainda sim muito expressivos. Segundo, quando os animais assumem o mesmo status de humanos na obra, eles tendem a representar uma atitude mental particular da natureza humana, assim como nas fábulas. Desta forma, os animais em *Guernica* apresentam uma pureza, são despersonalizados, e fortalecem as propriedades pelas quais eles são representados (ARNHEIM, 1962).

A composição da tela e todas as interpretações que seus símbolos e formas de configuração trouxeram causaram um impacto no imaginário da sociedade em tempos de guerra e ainda hoje sua presença – material e ideológica - contribui como um dos principais símbolos pacifistas contra a destruição e os desastres que um conflito violento entre grupos humanos distintos provoca. Após apresentar uma análise dos aspectos que compõem *Guernica*, iremos falar acerca das viagens que a obra realizou como um símbolo pacifista e seus desdobramentos, em âmbito político, representacional e ideológico, que a obra passou a gozar, ultrapassando os limites da Europa e se constituindo como um novo instrumento de reflexão sobre os impactos negativos de uma guerra e de luta contra eventos de tal natureza.

#### **4.1 *Guernica* como instrumento político e o engajamento da arte na política internacional**

Após o término da Exposição Internacional de Paris de 1937, Picasso se encarregou de tomar posse de *Guernica* e de outras obras que emprestou para o pavilhão espanhol. A partir desse momento até a sua morte, o pintor foi responsável pelo empréstimo da tela as diversas instituições que expuseram seu quadro ao redor do mundo. Em 1938, a tela compõe uma exposição coletiva com obras de Matisse, Laurens e Braque em Oslo, Copenhagen e Estocolmo. Em outubro do mesmo ano a obra parte para Londres para uma exposição com 60 obras conjuntas.

A obra foi instalada em 1939 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), local onde estava segura das guerras e regimes totalitários contra o movimento artístico modernista, garantindo assim a segurança e a conservação da obra. Em 1970 Picasso reafirmou sua posição a respeito do quadro, que pertencia ao povo espanhol e ele teria o seu retorno ao país de origem no momento que as questões políticas e de liberdade fossem reestabelecidas.

O quadro regressa a Europa dentro de um clima de reconstrução geopolítica em 1953, para uma exposição antológica de Picasso em Milão, com a participação do partido comunista italiano. Motivados por tornar o Brasil um centro estratégico de referência em práticas artísticas contemporâneas no continente latino americano, em fevereiro de 1954 a obra chega na II Bienal de São Paulo com uma exposição dedicada a Picasso. Essa foi uma ocasião excepcional pois foi a única vez que a obra foi exposta em um país da América do Sul.

Este período da história foi caracterizado por uma releitura das artes de vanguarda, das primeiras grandes exposições de arte moderna e o intercâmbio de obras entre museus. Em 1955 Paris presta uma homenagem ao pintor espanhol que viveu grande parte de sua vida na capital francesa realizando uma grande exposição retrospectiva de sua obra, incluindo a tela *Guernica*.

Após essa passagem por Paris o quadro é exposto na Alemanha, realizando por fim suas últimas composições no continente europeu a obra tem sua passagem por Amsterdam, Bruxelas e Estocolmo antes de retornar para os Estados Unidos. Já em terras americanas, a obra faz suas últimas exposições nas cidades de Chicago e Filadélfia em 1957. Em fevereiro de 1958, de volta a Nova York, se decide que a obra não realizara mais viagens em vista da conservação da tela.

Das poucas vezes que Picasso veio a falar do significado do quadro evitou dar uma explicação formal, interpretativa, simbólica ou mesmo política do que a obra se tratava. Tendo

consciência que o valor simbólico do quadro havia ultrapassado o valor pictórico da obra em questão, Picasso contribuiu para a indiscutível recepção política e artística de *Guernica*. Neste sentido, aceitou-se o reconhecimento do mural como uma peça central da história da arte do século XX.

Com o término das instabilidades políticas na Europa, e segundo o pedido de Picasso, a obra retorna a Espanha em 1981, seis anos depois da morte do general Francisco Franco. Com grandes medidas de segurança *Guernica* chega em Madri com obras associadas se instalando primeiramente no Casón del Buen Retiro. Em 1995 a obra é transferida para o Museu de Reina Sofia, onde se encontra instalado até os dias atuais. As diversas instalações que *Guernica* e suas obras complementares passaram pelo mundo revela seu caráter icônico, objeto de debate, reflexão e desenvolvimento de práticas artísticas por todo o mundo.

O desdobramento que a obra conquistou em alcançar uma dimensão de repercussão global faz a sua imagem ser solicitada e apropriada em movimentos de resistência, protestos e pelo seu significado atemporal de símbolo contra a violência praticada contra a humanidade. A influência que sua imagem gera faz com que *Guernica* integre o processo de construção dos indivíduos e da realidade que é construída e projetada pela sociedade. Representações integrais ou parciais em todos os continentes da obra em bairros, ruas, muros, folhetos informativos, mídias e outras formas de representação refletem o caráter icônico que a obra construiu ao longo dos anos (MUSEO REINA SOFIA).

Parte integrante desse processo também envolve os artistas de diferentes nações que por meio de releituras, atualizações, revisões e estudos sobre *Guernica*, mesclam a obra de Picasso com estilos distintos daqueles praticados pelo pintor, empregando uma iconografia reformulada e específica dos lugares e motivos que levam os indivíduos a utilizar a obra. Com a conexão de todos estes locais distintos do mundo, há uma instrumentalização política de *Guernica*, que surge como uma imagem que evidencia os lugares onde a guerra e a violência é repetida (MUSEO REINA SOFIA).

Quando observamos esta dimensão simbólica, há lugar para uma “liberação” e “democratização” do quadro, cuja imagem tem sido apropriada, como mencionado acima, por várias formas de representação artística e lutas contra a guerra, assim como produtos destinados ao consumo massivo e comercial. Portanto, *Guernica* vem subvertendo seu caráter de “obra de arte” em sentido canônico, e se converte em outro sujeito, sendo utilizada total ou parcialmente com diferentes fins. O quadro se converte em linguagem e veículo para narrar outras histórias (MUSEO REINA SOFIA).

Estas outras representações de *Guernica*, que se reproduzem pelo mundo, também devem ser consideradas, por seu caráter histórico e estético, merecendo ser narradas, expostas e apresentadas à sociedade, conferindo, assim, um valor semelhante àquele reivindicado por Picasso, de *Guernica* como uma obra pertencente ao povo. Sua expressividade e o rápido reconhecimento do quadro como um símbolo global tem feito, desde então, sua imagem, e não unicamente sua presença física, mas também seu potencial artístico e, em inumeráveis ocasiões, político, ao haver sido também reproduzido em manifestações e reivindicações cívicas (MUSEO REINA SOFIA).

A partir da década de 1940, quando o seu empréstimo não era possível ou viável, passou-se a utilizar a reprodução de réplicas da obra. É recorrente em diversas partes do mundo a reprodução destas réplicas, de obras reconhecidas pelo público a representações anônimas de protesto, que questionam o caráter simbólico de *Guernica*. As diferentes formas que derivam da obra nos indicam que, em muitas ocasiões, o essencial de *Guernica* está em sua presença simbólica ao invés da sua presença material, que repercute no mundo por meio de mensagens pacifistas e antimilitaristas.

Para mencionar alguns desses estudos e representações de *Guernica* que ocorreram após a sua exposição no Pavilhão Espanhol em Paris, há algumas de valor significativo para a sua construção como símbolo. Foi o caso de *Studies for Guernica* e *Half Century of Picasso*, que percorreram diversas sedes entre 1952 e 1956, em que se priorizava a função pedagógica e cuja prolongadas viagens desaconselhavam a presença da obra original. Em 1955, Jaqueline de la Baume Durrbach recebeu o encargo de desenvolver um tapete da réplica de *Guernica*, esta que posteriormente foi instalada no edifício das Nações Unidas, e que talvez seja sua reprodução mais famosa. O tapete foi finalizado no ano seguinte com a autorização de Picasso para a execução da obra (MUSEO REINA SOFIA).

Anos depois, em 1975, em uma conjuntura muito diferente daquela vivida durante os anos da Guerra Civil Espanhola e das guerras mundiais, uma reprodução do quadro foi exibida na mostra *Knust und Politik am Beispiel Guernica. Picasso und der Spanische Burgerkrieg*, organizada pela *neue Gesellschaft für bildende Knust* (nGbK), uma organização política, em que se abordavam as relações entre a arte e a política a partir do caso de Picasso e da Guerra Civil Espanhola. Tratava-se de uma modesta exposição que, ainda resguardando um lugar de protagonismo para o quadro, por meio de seus estudos acerca da obra e sua mensagem superava a condição artística de sua materialidade (MUSEO REINA SOFIA).

Réplicas da tela, figuras e variações de *Guernica* se manifestam aonde sua temática se

adapta, como episódios de violência e horror como aqueles contra a população civil da vila basca. A tela tem se convertido gradativamente em um ícone pacifista, empregado, de forma recorrente, em âmbitos institucionais, políticos, de protesto em mobilizações e por meio de práticas artísticas distintas.

Pode ser observado o uso recorrente de *Guernica* em distintas manifestações, cujo caráter simbólico e político se manifestavam a favor de uma conscientização da sociedade contra a guerra. No ano de 1981, ocorreram protestos em Torrédon de Ardoz e uma marcha em Madri contra a entrada da Espanha na OTAN, com o uso de cartazes de *Guernica* como representação do combate contra a natureza bélica da instituição, que está diretamente ligada ao evento de guerra. A instrumentalização da obra como um símbolo político contra eventos como a guerra também foi presente durante a Guerra do Vietnã.

Figura – 5 Rudolf Baranik, *Stop the war in Vietnam now!*, litografia, 48.7 cm x 71.8 cm.



Fonte:

[https://s3.amazonaws.com/icptmsdata/b/a/r/a/baranik\\_rudolf\\_800\\_2002\\_433753\\_displaysize.jpg](https://s3.amazonaws.com/icptmsdata/b/a/r/a/baranik_rudolf_800_2002_433753_displaysize.jpg)

A presença de *Guernica* contra a guerra do Iraque pode ser vista em Nicosia, no Chipre, em 2 de agosto de 2006. Houve também protestos contra a guerra do Iraque em cidades como Barcelona em 15 de fevereiro de 2003, assim como em Manchester, com a utilização de réplicas da obra de Picasso, em 2006. Por fim, outro exemplo que podemos notar foi a manifestação contra a cobertura de uma representação de *Guernica* durante um encontro de países em uma

reunião do Conselho de Segurança da ONU, evento no qual Collin Powell, secretário de estado dos Estados Unidos, discutem com os demais membros sobre as incursões armadas americanas no Iraque.

Desde o ano de 1937, *Guernica* tem conseguido expressar e construir distintas narrativas, interligando diferentes processos históricos e políticos. A representatividade de *Guernica* levanta uma luta contra a instrumentalização da vida humana e dos direitos civis em estratégias geopolíticas de Estados, promovendo a denúncia das estruturas racistas e patriarcais da sociedade e protestando contra os interesses econômicos colocados acima do bem comum, determinando quem pode viver ou está condenado a morte.

*Guernica* se faz visível tanto como um símbolo político como pelo uso direto da sua imagem e pela apropriação do quadro em diferentes contextos e cenários. Sua imagem tem sido recuperada como símbolo de protesto no combate à injustiça e a favor da paz e de um ambiente de harmonia entre os indivíduos na sociedade. Na medida que a tela vem se convertendo em instrumento mundial contra a guerra, *Guernica* tem a capacidade de se atualizar, aumentando cada vez mais sua mobilização por forças críticas e de luta (MUSEO REINA SOFIA).

A partir do que foi exposto ao longo deste trabalho, é necessária a defesa de um engajamento das artes na política, estendendo a compreensão estética da realidade em que vivemos para nos auxiliar a entender e buscar soluções para problemas de política internacional, como o da guerra. Como podemos analisar, o impacto de *Guernica* gerou transformações capazes de moldar e criar símbolos para refletir e mobilizar forças para tratarmos de problemas na sociedade, e entre as sociedades, como as guerras.

Tanto em *Guernica* como em outras obras no mundo, o âmbito estético é capaz de nos permitir novos pontos de vista e perspectivas transformadoras para solucionarmos problemas como conflitos e desafios políticos no âmbito internacional, bem como no campo interno das estruturas sociais. A obra de Picasso, bem como diversas obras que possuem uma natureza que nos auxilia a romper com nossa realidade e construir novos caminhos para tratar os problemas que enfrentamos na sociedade, e particularmente no mundo da política (BLEIKER, 2009).

Neste sentido, a arte tem a habilidade de fornecer sensações, percepções e perspectivas novas que nos possibilitam refletir sobre as relações sociais, os fatos políticos e as implicações que geram e trazer novos entendimentos e possibilidades de ação quanto às estruturas da política internacional. As novas estéticas que são construídas com a criação de representações artísticas sobre o mundo em que vivemos podem expor práticas políticas e dimensões problemáticas da sociedade que não são reconhecidas, pelo fato de não serem questionadas por anos de ações e

pensamentos políticos engessados em identidades sociais, em processos analíticos e racionais que tornam preceitos básicos da política em senso comum.

A arte adiciona uma nova dimensão para a nossa experiência e por extensão para o nosso entendimento dos fatos e processos políticos e para nossa ação na esfera política. Como já apresentado durante a exposição deste trabalho, o entendimento sobre o que é estética concebe os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política (RANCIÈRE, 2000).

Para esclarecer como que a estética aqui é tratada nesta relação com a política em particular, devemos elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética. O que buscamos apresentar nesta reta final do trabalho não é a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2000).

Esses mesmos princípios são englobados em tentativas de analisar e entender realidades do mundo da política internacional. Nenhum cientista social pode representar um evento político fora dos métodos de estudo escolhidos para tal. Isso também se reflete na obra de arte em questão; o pintor fez a escolha dos métodos para representar e interpretar a realidade em questão, por meio das dimensões da tela que iria pintar, a perspectiva que isso traria para o entendimento de quem vê a obra, os pincéis que mais se adequavam ao que buscava expressar, as formas, os ângulos e os símbolos dispostos na obra. Isso também repousa em uma forma de representação.

A estética, como um ato de um indivíduo social, tem a capacidade de expor sua percepção daquele meio social em que vive e trazer alternativas para os problemas entre os indivíduos desta sociedade (RANCIÈRE, 2000). Portanto, a estética é um importante e necessário elemento para compreender a natureza dos indivíduos e, a partir disso, ter um entendimento maior sobre como estes promovem suas relações internacionais, como tomam suas decisões em situações de risco e promovem guerras nos aproximando da experiência e dos dilemas do que é viver esses processos e suas consequências.

O entendimento do horror da guerra a partir da perspectiva de Picasso pode contribuir, sensibilizar e trazer novas alternativas para que se reconstruam perspectivas e ações relativas aos conflitos da natureza daquele que ocorreu na Espanha. O imaginário que a obra criou, bem como uma nova ressignificação de signos na consciência de quem entre em contato com

*Guernica*, rompem as barreiras entre o público e o privado e nos auxiliam a ver problemas sob novos olhares.

Nossa experiência é ativada não somente pelo que vemos no quadro, mas também pelas conexões com experiências prévias da construção de nossas vidas, também como valores e tradições visuais – como aquelas que auxiliaram no processo de criação da obra de Picasso, como o touro, a mulher portadora da luz, e o contexto que envolveu o pintor, a guerra civil, o totalitarismo e o bombardeio de Guernica; todos esses elementos são aceitos como o contexto e ponto de partida estabelecidos por meio de experiências e normas sociais construídas ao longo da história dos indivíduos e das sociedades.

O mural reproduzido por Picasso na Exposição Internacional de Paris é uma nova forma de expressar uma experiência e uma mensagem que também é política. Exemplos estéticos como a obra de Picasso tem a capacidade de elucidar meios de mudanças, em uma forma fundamental, em como nós pensamos e representamos a política. A maneira como a obra dialoga com os indivíduos, representada como uma linguagem, como isso é internalizado em nossas mentes, nossos hábitos e nossa consciência política coletiva pode contribuir para novas formas de ver a realidade e transformá-la.

Da mesma forma que movimentos artísticos, como o expressionismo ou mesmo o cubismo, refletiam as mudanças que viriam a tomar curso na sociedade, uma obra em específico, como *Guernica*, traz a mesma provocação para aquele que capta as percepções do artista, a forma como este adquire um entendimento político do meio em que vive, do mundo que interage com ele e, a partir dessa percepção, pode gerar uma ruptura, com o senso comum delineado sobre o que é visto, falado ou pensado.

A tela de Picasso é um dentre os exemplos da arte na capacidade de representar situações e pessoas, incluindo estados emocionais, que por um lado permanecem além das nossas experiências pessoais. Esses insights que são adquiridos por meio do contato de obras de arte não podem ser provindos de práticas da razão instrumental, meios que usualmente tem primazia na análise e no entendimento da política internacional.

Os símbolos que o quadro evoca também podem prover para nós um olhar mais inclusivo do mundo em que vivemos. Isso permite para nós nos movermos além da descrição externa dos fatos que ocorrem no mundo e lidar melhor com a experiência e o “espírito” de um período ou um evento em questão, como *Guernica* fez para compreendermos o mundo entre guerras do início do século XX, bem como a transição por que o mundo passara com o desenvolvimento de uma nova ordem mundial. A arte pode moldar a forma como nós sentimos,

entendemos e lembramos dos eventos já ocorridos ao longo da história, como *Guernica* fez em relação a Guerra Civil Espanhola e seu impacto e relevância internacional.

Há diversas formas de buscar conhecimento no mundo em que vivemos e diversas experiências a serem feitas e conhecimentos a serem descobertos. Esta relação social entre pessoas que é mediada por sensações e percepções estéticas pode substancialmente alterar nossas formas de conceber nossa realidade, transformando e criando alternativas de tomada de decisão política. Caso os indivíduos e os tomadores de decisão cultivarem uma mente mais aberta para as obras e experiências que ativam os níveis de sensibilidade que os indivíduos partilham em comum, a política pode ter um desenrolar menos conflituoso, mais atento e respeitoso das diferenças e mais alinhado com a unidade que subjaz e integra a multiplicidade que caracteriza a humanidade.

## CONCLUSÃO

Buscamos apresentar neste trabalho a repercussão de *Guernica*, seu caráter itinerante pelo mundo e sua importância material e simbólica que a eleva como um símbolo de mobilização e protesto político contra as guerras, defendendo pelo exemplo dado uma maior utilização das artes e da estética como instrumento alternativo para compreender o indivíduo e as estruturas da sociedade, defendendo assim, um maior engajamento das artes na política internacional.

Diante do trabalho apresentado, podemos concluir que a arte e a estética podem ser uma alternativa para os processos interpretativos do mundo no qual vivemos. O início deste trabalho teve o intuito de apresentar as definições e as características que nos auxiliam a ter um panorâmico entendimento sobre a arte, apresentando sua importância para entendermos o processo de criação de uma obra de arte, o que a caracteriza e quais são suas possíveis relações com a realidade e a sociedade.

A partir do que foi exposto a respeito da arte, buscou-se mostrar, por meio dos estudos de política internacional e de política, suas relações com a política, expondo, por meio desta, a defesa do uso das artes como novas formas que permitem configurar e abordar a subjetividade política. O que se deve destacar agora é que no decorrer nota-se que a arte serve de plataforma e insumo para engendrar novas formas de configurar e representar experiências e realidades e que a reprodução artística tem a capacidade de apresentar aos indivíduos novas experiências e perspectivas para a reflexão, a análise e a interação com eventos políticos como as guerras.

Buscamos desta forma, antes de mostrarmos as condições que geraram a Guerra Civil Espanhola, expor um entendimento sobre as causas da guerra e as suas possíveis relações com a atividade artística. Foram também expostos os contextos de transformação da sociedade europeia do fim do século XIX até meados do século XX, tanto em termos sociais e políticos como artísticos, particularmente a sociedade espanhola, até o ponto que culminou com o bombardeio de *Guernica*. Para isso, utilizamos a análise histórica para o entendimento dos movimentos artísticos e sociais da Espanha e da Europa que surgiam nesse período. Para o entendimento da vida e obra de Picasso, apresentamos sua trajetória artística, as influências e as condições que moldaram sua vida e o processo artístico do pintor.

Por fim, teve-se o intuito de realizar uma análise da obra *Guernica*, utilizando os estudos de Rudolf Arheim acerca da obra para buscar uma interpretação de seus símbolos e suas configurações que nos levam a ter uma perspectiva distinta da realidade daquele evento, bem

como os impactos que a obra gerou, seu caráter itinerante pelo mundo e sua importância material e simbólica, que a transformou em um símbolo de protesto político contra conflitos armados.

Diante do trabalho apresentado, a conclusão do trabalho se desenvolveu no sentido de apresentar a importância de *Guernica* como uma obra que abriu novas fronteiras de representação e novos recursos simbólicos para a mobilização humana relativa, por exemplo, à guerra, demonstrando a importância da arte como atividade humana que compõe e reconfigura as fronteiras da percepção, da representação e da ação e, portanto, a configuração do real, individual e coletivo.

Em termos de pesquisa futura, e a fim de complementar tais estudos seria interessante a análise de outros movimentos anteriores, artistas, obras e culturas do mundo a fim de compreendermos comparativamente as configurações e interações de outras modalidades artísticas com o processo e a vida política. O estudo da interface entre estética e a política internacional é um caminho a ser explorado nos estudos internacionais e com possíveis contribuições para a solução dos desafios que se apresentam à sociedade internacional.

Nos estudos das relações internacionais e da política internacional, a guerra é frequentemente naturalizada como forma de resolver conflitos entre grupos humanos e atender seus interesses; ela é vista como fenômeno recorrente e até institucional do sistema internacional. A arte e *Guernica* ajudam a desestabilizar perspectivas como essa e possibilitam novas representações e processos de mobilização política, a busca de novas formas de resolver conflitos entre grupos e sociedades.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. São Paulo: Martins fontes, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** – do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. **Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting**. Berkeley: University of California Press, LTD, 1962.

BARR, Alfred H., Jr. **Picasso: Fifty Years of His Art**. New York: Museum of Modern Art, 1946.

BEEVOR, Antony. **A Batalha pela Espanha: A Guerra Civil Espanhola** Editora Record. Rio de Janeiro, 1946.

BLANEY, Geoffrey. **The Causes of War**. New York: The Free Press, 1973.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

BRODIE, Bernand. **War and Politics**. New York: Palgrave Macmillan. New York, 1973.

CLAUSEWITZ, Karl Von. **On War**. Princeton: Princeton University Press. United States of America, 1976.

COMTE-SPONVILLE, André. **Apresentação da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANÇA, José-Augusto. **O Essencial sobre Picasso**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

GIMENÉZ, Carmen. **Picasso Black and White**. New York: Guggenheim Museum and DelMonico Books Prestel, 2012.



- c) GUERNICA SEGUNDO PICASSO: Disponível em:  
<https://guernica.museoreinasofia.es/relato/guernica-segun-picasso>. Acesso em: 6 set. 2018
- d) RÉPLICA: Disponível em: <https://guernica.museoreinasofia.es/relato/replica>. Acesso em:  
6 set. 2018

RETRATO DE GERTRUDE STEIN:  
<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/488221/1009264/restricted>

LES DEMOISELLES D'AVIGNON: <https://www.moma.org/collection/works/79766>

OS TRÊS DANÇARINOS: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00729\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00729_10.jpg)

GUERNICA: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050\\_0.jpg](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg)

STOP WAR IN VIETNAM NOW!:  
[https://s3.amazonaws.com/icptmsdata/b/a/r/a/baranik\\_rudolf\\_800\\_2002\\_433753\\_displaysize.jpg](https://s3.amazonaws.com/icptmsdata/b/a/r/a/baranik_rudolf_800_2002_433753_displaysize.jpg)