

# Arte, Imagem, Guerra: Picasso, *Guernica*, Brasil\*

Francisco Alambert

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular da USP. É autor de, entre outros livros, *D. Pedro I: o imperador cordial*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial/Secretaria de Estado da Educação, 2006.

## RESUMO

O painel *Guernica* de Picasso é uma das obras mais vistas e influentes do século XX. Mais do que simplesmente uma obra de arte moderna decisiva, sua *imagem* marcou o imaginário do século, tornando-se quase uma imagem-símbolo de problemas extra-artísticos como as guerras, a injustiça social, etc. Ao mesmo tempo, sua vinda ao Brasil para a Bienal de 1953, centraliza um debate que já havia se iniciado e que terá consequências fundamentais para a história da arte brasileira: o debate entre figurativos e abstratos. Dos anos 50 até pelo menos os anos 1980, o quadro será elemento de polêmicas e de recontextualizações expressivas no debate artístico e político local, tanto quanto o foi no resto do mundo. Este artigo discute as circunstâncias históricas e os usos que deram à imagem desta obra de Picasso sua força permanente no imaginário social e na cultura artística e política contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Guernica; Picasso; imagem.

## ABSTRACT

Picasso's panel, *Guernica*, is one of the most seen and influential work of art of the twentieth century. More than simply an important modern work of art, its image marked the imaginary of the century, becoming almost an image-symbol of extra-artistic's problems as wars, social injustice, etc. At the same time, its exhibitions in Brazil during the Biennial of art in 1953, centralized a discussion that had already been started and that would have some fundamental consequences to Brazil's history of art: the debate between figurative and abstractive. From the fifties until at least the 1980's, *Guernica* would be an element of controversy and of expressive recontextualisation in the artistic debate and local politics, as it was all over the world. This article discusses the historical circumstances and the uses that gave to the image of this Picasso's work its permanent strength in the social imaginary, in the artistic culture and in the contemporary politics.

KEY WORDS: Guernica; Picasso; image.

\* Esse ensaio é resultado de duas conferências que apresentei em 2007. A primeira em encontro promovido pela Universidade do Texas, em Austin, sobre os 70 anos de *Guernica*, organizado por Andrea Giunta. A segunda, em Londrina, no primeiro encontro promovido pelo Laboratório de Estudos da Imagem da UEL. Agradeço especialmente a R. Jackson Wilson pela leitura crítica afiada e pela tradução para o inglês da conferência que deu origem a esse texto. Agradeço também aos meus colegas da UEL, aos alunos e aos demais professores e pesquisadores presentes nos debates em torno do problema da imagem na História,

## Arte, Imagem, Guerra: Picasso, *Guernica*, Brasil

O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só 'uma cultura' ou 'uma ideologia' mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.

Raymond Williams<sup>1</sup>

### I

*Guernica* é uma obra de arte que está em nosso imaginário. Todo mundo conhece, ou imagina, a obra e seu significado. Ela é uma imagem da cultura, um fantasmagoria em nossa memória – ou então parte ativa da estrutura de sentimento do século XX. Por isso já foi muito estudada. Quase todos os mais importantes críticos e historiadores da arte, e não só dela, do século XX tiveram algo a dizer sobre a obra de Picasso<sup>2</sup>. Sua imagem reproduzida corta a segunda metade do século através de todos os meios de reprodução e divulgação existentes. Ela não apenas *está* em nosso imaginário, como ela *é* nosso imaginário, em qualquer das definições que possamos dar a esse termo.

Quando uma obra de arte se torna uma "imagem" do imaginário? Como diferenciar ou especificar tanto "imagem" quanto "imaginário"? Ou ainda, perguntado de outra forma: quando e porque uma obra de arte "fica" em nosso imaginário, ou em nossa cultura, se perpetuando como uma "imagem"? Gosto de uma frase de Sérgio Milliet sobre isso: "Uma obra não fica tão

somente porque reflete a sensibilidade de seu momento histórico. Mas fica ainda menos se não a reflete."<sup>3</sup>. No nosso caso, estamos falando de uma obra que "refletiu" seu momento histórico mas que também continua a refletir outros momentos históricos – daí se perpetuar em nossa estrutura de sentimento e poder assim ser revista e readaptada.

"Estrutura de sentimento" é um termo caro ao vocabulário de Raymond Williams, que o usava no lugar de "mentalidade" ou "espírito do tempo" ou mesmo "imaginário coletivo ou histórico". A arte, mesmo sendo uma atividade restrita ("elitista") e específica (pois "fala", se comunica por uma linguagem própria sua), é parte ativa da experiência comum de uma época, de sua "cultura": é parte da *estrutura de sentimento* dessa época, que se transforma conforme é tensionada por novas experiências ativas. Williams provavelmente usou o conceito pela primeira vez em seu livro *Preface to Film*, de 1954. Em obra decisiva posterior, *Cultura e Sociedade* (1961), aplicou o conceito para estudar em conjunto os "romances industriais" da metade do século XIX na Inglaterra. No livro, diz que tais romances "ilustram certas idéias

<sup>1</sup> WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 29.

<sup>2</sup> Para ficar entre os mais conhecidos, ver: SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac Naify, 2002; CHIPP, Herschel. B. *Picasso's Guernica. History, transformations, meanings*. Londres: Thames and Hudson, 1988 e ARNHEIN, Rudolf. *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press, 1973.

<sup>3</sup> MILLIET, Sérgio. "Da pintura moderna". *Três conferências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955, col. "Os Cadernos de Cultura", p. 39.

comuns, em que se fundava a resposta direta de sentimento e pensamento à nova forma da sociedade. São os fatos da sociedade nova e a estrutura de sentimentos em elaboração que buscarei esclarecer à luz dos romances”<sup>4</sup>.

Ao final do estudo, conclui: “esses romances industriais, quando lidos em conjunto, ilustram de modo suficientemente claro não apenas o tipo de crítica habitual ao industrialismo, que se vinha estabelecendo como tradição, mas também a estrutura geral de sentimentos que igualmente se formara e iria ser força determinante. O reconhecimento do mal equilibrava-se com o temor de se ver envolvido pela luta. A simpatia não redundava em ação, mas em retirada. Podemos todos observar quanto essa estrutura de sentimento persistiu e se prolonga até hoje na literatura e no pensamento social de nosso próprio tempo”<sup>5</sup>.

Estrutura de sentimento não é uma outra forma da noção idealista de “espírito do tempo”. Se para Goethe (ou Hegel), o “Zeitgeist” definia-se por um conjunto de opiniões que predominavam em um período histórico, sobredeterminando o pensamento geral, para Williams a “estrutura de sentimento” nasce das inter-relações entre práticas sociais e hábitos mentais herdados que se relacionam, por sua vez, com as formas de produção e de organização sócio-econômica, resultando no sentido que damos à experiência do vivido. A análise da estrutura de sentimento trata de “descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a

articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas”<sup>6</sup>. A arte condensa essa experiência: “é na arte, principalmente, que o efeito total da experiência vivida é incorporado e expresso”<sup>7</sup>. E isso nos trás de volta a Picasso e sua *Guernica*.

*Guernica* é uma obra de arte tão importante como arte quanto como imagem da cultura e na cultura. Aliás, mesmo não sendo “realista”, ela é símbolo e alegoria (imagem?) de um momento da arte engajada, da história do cubismo. Isto é certo. Porém é certo também que a obra ela mesma nasceu de uma *imagem imaginada* (Picasso não estava na cidade de Guernica quando pintou seu painel, estava em Paris, e viu o desastre da guerra através de fotos de jornais), que é resultado de um acontecimento histórico, de proporções trágicas: o bombardeio de uma cidade indefesa, o início da II Guerra, a ditadura de Franco, o nazifascismo, a barbárie. Creio que isso tudo é parte daquilo que nos liga a *Guernica*, ou que liga Guernica a Abu-Ghraib, à realidade do mundo contemporâneo.

Mas para nós a imagem da obra de Picasso (e não apenas a obra em si de Picasso) é mais forte, poderosa e longeva que as imagens reais da tragédia, que foi bastante retratada, ou de suas representações populares (como as imagens e os outdoors que apareceram pela cidade de Guernica e por toda a Espanha republicana durante a

<sup>4</sup> WILLIAMS, R. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969, p. 105.

<sup>5</sup> Idem, p. 125.

<sup>6</sup> CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 153.

<sup>7</sup> WILLIAMS, R. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The Hogarth Press, 1987, p. 18.



Guernica destruída (1937)



Frente de Aragon (1938)

Guerra Civil e mesmo depois dela). Esse é um dos paradoxos de *Guernica*. Aliás, a imagem da tragédia já é uma imagem – é uma foto. O clichê diz que a imagem vale mais que mil palavras e a obra de arte é um objeto de reflexão culta e elitista. Mas de *Guernica*, a cidade, o que nos resta como significante contundente é mais uma obra de arte do que mil fotos – ou mil palavras.

*Guernica* é um caso raro em que uma obra é revolucionária no campo autônomo (e outrora revolucionário) da arte moderna e também do ponto de vista da memória histórica. Nesse sentido, cabe perguntar: de alegoria ela passaria a símbolo, ou sua força deriva justamente da capacidade única de aliar a alegoria da barbárie (a dor, a injustiça, a guerra) e a efetivação de uma transformação formal no campo da arte, ou seja, de criar uma nova experiência, tensionar a estrutura de sentimento de sua época e da nossa? (criar uma nova experiência desalienada e motivadora, aliás, era a utopia da arte moderna em seu momento revolucionário). Creio que essa seria a melhor hipótese. Por isso a obra nos é mais presente do que outras tantas que trataram do mesmo tema, como a tela “Premonição da guerra civil”, de Dalí, ou os trabalhos pioneiros de André Masson, que certamente influenciaram Picasso (assim como pinturas mais antigas,

como *Il Compianto*, de Giotto, ou *O triunfo da morte*, de Bruegel).

Grande parte da obra artística de Picasso causou celeuma por toda a parte, especialmente os momentos dessa obra que desde *Guernica* colocava em xeque a política da guerra e a segurança do capitalismo triunfante. Na França e principalmente nos Estados Unidos, onde o Realismo Democrático rivalizava ainda com a arte moderna, mesmo depois de *Guernica*, a posição de Picasso podia ser terrivelmente incômoda. Francis Frascina faz um bom apanhado da celeuma político-ideológica trazida por uma obra posterior, o *Massacre na Coreia*, dentro da política cultural dos EUA em plena Guerra Fria:

Quando *Massacre na Coreia* foi exposto no Salão de maio de 1951 [...], as questões de engajamento político, realismo social e inteligibilidade foram mais uma vez polemizadas na imprensa de esquerda. Os Modernistas, na época e desde então, atacaram a pintura, considerando-a ‘um fracasso estético’. [...] A comunidade artística de Nova York ficou desconcertada com o ‘novo *Guernica*’ de Picasso, no qual o agressor contra mulheres e crianças indefesas era a máquina de guerra americana, não a alemã. No contexto dos primeiros temores macarthistas, a visão estereotipada de Picasso sofreu um bombardeio: ele foi caracterizado como um gênio despolitizado e extraterreno, cuja compreensível preocupação

com a paz [...] havia sido explorada por comunistas amorais e doutrinários. Depois que, no dia 16 de agosto de 1949, o congressista Dondero, de Michigan, fizera o seu discurso sobre 'A arte moderna acorrentada ao comunismo' na Câmara de Deputados americana, os órgãos artísticos institucionais passaram a se empenhar muito para convencer os americanos de que [...] a arte moderna *não* era um complô comunista para solapar os valores e a democracia ocidentais. Alfred H. Barr Jr., Nelson Rockefeller e Thomas Hess (diretor da *Art News*) vinham se esforçando muito para identificar a arte moderna com a liberdade. De repente, lá estava Picasso, com inúmeras obras no MOMA, atrapalhando sua causa<sup>8</sup>.



Picasso - O Massacre na Coréia (1951)

Como se vê, não é apenas a obra que toma esse sentido difuso, mas também seu autor. Picasso é ele próprio a encarnação de todas as celeumas. E por isso é ele também convertido em clichê da modernidade: o "artista incorformista", "radical", "sensível" – pra não dizer "amante da vida", "mulherengo", etc. Enfim, o "gênio", essa categoria romântica que a arte moderna quis

superar e a que a sociedade do espetáculo reativou através de suas imagens de beleza, força, heroísmo, fama, etc. *Guernica*, hoje, existe dentro desse universo contraditório.

Mas, se vivemos na Sociedade do Espetáculo, se a maquinação do capitalismo não pode viver sem criar, comunicar e absorver imagens, o que resta de revolucionário em *Guernica*, em sua imagem, em Picasso, etc?

*Guernica* e Picasso são um pouco como a famosa foto de Che Guevara: elementos de uma cultura pop que esvazia as imagens de seu conteúdo justamente por cultuá-las como símbolos não do que elas dizem, mas da própria sociedade que as consome como mercadorias. Quanto maior seu valor de exposição, maior seu valor de culto, como mostrou Walter Benjamin, atualizando a noção de valor de Marx para o mundo da cultura (de massas, mas não apenas): outdoors com a reprodução de *Guernica* podem significar, ou vender, qualquer coisa<sup>9</sup>.



Guernica outdoor - EUA

<sup>8</sup> FRASCINA, F. "A política da representação" In WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa – a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 141.

<sup>9</sup> A arte como mercadoria e produto da Indústria Cultural seria o último estágio do domínio da forma-mercadoria. O pensador e ativista francês Guy Debord denominou esse novo momento de *Sociedade do Espetáculo*, um novo complexo social em que se "domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é do que a economia desenvolvendo-se por si mesma". Nesse sentido concordando com Benjamin e Adorno, Debord nota que a forma-mercadoria se sobrepõe à idéia da arte como um valor em si, transformando integralmente a cultura em mercadoria – na verdade, a "mercadoria vedete da sociedade espetacular" --, o que fará com que, no mundo contemporâneo, ela assuma "o papel motor do desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel na primeira metade e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX". Sobre o assunto, ver DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Desenvolvi o tema da relação entre arte e mercadoria em outro ensaio: ALAMBERT, F. "Arte e mercadoria". In WILLIAMS, R. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Isso *também* é verdade. Mas não só. Mesmo a imagem superexposta pode ter um caráter negativo em determinados contextos. Um acontecimento recente ajudar a entender, e a embaralhar ainda mais, essa rede tensa de significações e re-significações. Em 05 de fevereiro de 2003 a tapeçaria que reproduz o painel de Picasso, que está na sala de segurança da ONU em Nova York (ou seja,



Guernica ONU

como símbolo tanto da dor da guerra quando do desejo da paz perpétua que essa entidade afirma ter como missão), foi coberta por uma cortina azul. A ordem para a censura teria vindo das próprias redes de televisão que iriam transmitir os discursos pró-invasão do Iraque feitos por Colin Powell e John Negroponte.



Colin Powell e Guernica

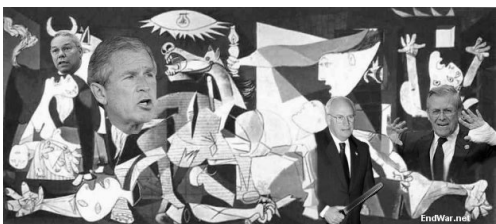
Entretanto, diplomatas disseram a jornais norte-americanos que a ordem partiu do governo Bush. O fato é que controlar a imagem da obra era e é fundamental para formatar a ideologia da guerra contemporânea.

Mostrar tudo, esconder tudo, ao mesmo tempo e sempre que possível: essa parece ser a divisa da política da imagem na sociedade pós-moderna. Hoje, *Guernica* está exposta no Museu Reina Sofia, na Espanha, de onde não pode sair, por ordem de Picasso, e para onde voltou apenas depois da morte de Franco, também por desejo do artista. Está lá depositada como um objeto sagrado. Mas ela ressurgue nas ruas, em diferentes manifestações por todo o mundo contra as Guerras contemporâneas (e, em casos raros,



Guernica manifestação contra guerra

também naquelas que são a favor dos conflitos). A reprodução do quadro é readaptada para funcionar como denúncia e sátira política, ou como uma releitura realista do horror (remetendo à carnificina de Falluja de maneira proposital), ou ainda ser colocada como uma instalação na própria cidade de Guernica de hoje, dentro de uma Espanha que se tornou parte da "coalisão" norte-americana em sua mais recente ação bélica.



Guernica colagem (2003)

E para o Brasil, o que é *Guernica*?

Todas essas questões até aqui referidas, creio eu, são fundamentais para entender a história contemporânea. E o historiador, da arte ou não, tem obrigação de lidar com elas, a não ser que queira se alienar ou participar desse mesmo mundo do espetáculo como mero espectador (ou como "agente secreto"). Creio que uma análise histórica, tanto artística quanto social, tanto formal (imaneente) quando "conteudística", dialética enfim, pode nos ajudar a pensar concretamente essas questões.

Quero aqui ensaiar esse tipo de ação, propondo uma interpretação histórica de *Guernica* no Brasil do século XX. Mas não veremos uma análise imanente da obra, veremos sim uma análise de sua representação, do significado de sua imagem adaptada e readaptada. Porque nós temos uma história, particular, com essa obra, da mesma maneira que temos uma história particular com o século XX, do qual somos parte ativa e mediatamente dependente, para usar uma fórmula de Adorno criada justamente para entender a relação entre arte e sociedade.

## II

Em 1972, Mário Pedrosa (o mais importante crítico de arte brasileiro do século XX) usou a recente morte de Picasso como símbolo da "crise" e da própria morte da Arte Moderna. A

idéia podia não ser original, mas vindo de quem vinha (talvez o primeiro crítico a cunhar a expressão "pós-moderno"), revestia-se de significado. Picasso foi, no Brasil como em outras partes, o símbolo da arte moderna. E *Guernica*, para muitos sua obra maior, foi também um marco para polêmicas e complexas interpretações. A presença destacada da obra na II Bienal de São Paulo (1953) serviu para materializar esta que é desde então a mais importante mostra de arte feita na América Latina e cuja existência contribuiu para consolidar determinadas tendências na arte latino-americana. Logo em seguida, porém, a estupenda influência de *Guernica* e da obra de Picasso decaiu diante do desejo de autonomia e de criação de uma vanguarda artística, brasileira e internacional ao mesmo tempo, partindo das vertentes abstrato-construtivas. Apenas depois do fim da ditadura militar instaurada em 1964, que acabou com esse projeto de criação de uma vanguarda local, é que os jovens artistas da "Nova Figuração" redescobriram Picasso como ícone de sua revolta. É essa história que pretendo contar.

A história da vinda de *Guernica* ao Brasil começa antes mesmo da obra existir. Entre 1926 e 1928, auge do primeiro modernismo no Brasil, o pintor Cícero Dias realizou uma de suas obras mais importantes, o painel *Eu vi o mundo..., ele começava no Recife*. Já tomado pelo primitivismo modernista e pelo desejo de desenvolver grandes painéis, Dias se mudou para Paris, em 1937. Ao ver *Guernica*, recém-finalizada, pressentiu novas possibilidades estéticas, tanto políticas quanto expressivas, para o tipo de pintura em painel que cultivava desde os anos 20. Ao mesmo tempo, Dias e Picasso tornaram-se amigos íntimos<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Cf. *Cícero Dias – Uma vida pela pintura*. São Paulo: Simões de Assis Galeria de Arte, 2001; BENTO, Antonio & CARELLI, Mário. *Cícero Dias*. Banco Icatu S.A., 1997; CAMPOS, Eduardo; ESCHER, Chico. *Cícero Dias – décadas de 20 e 30*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1994; ANJOS Jr., Moacir & MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. *Estud.av* (online). 1998, v.12, n.º 34. <http://www.scielo.br/scielo.php?> Sobre Dias e o abstracionismo ver PEDROSA, Mário. "Entre Pernambuco e Paris" e "Cícero Dias ou a Transição Abstracionista". In *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Imprensa Nacional, 1964.



Dias e Picasso em Paris (1950)

Será através dessas relações pessoais que Dias conseguirá a autorização de Picasso para que *Guernica* e outras obras sejam enviadas para a II Bienal de São Paulo, em 1953. O anedotário costuma dizer que o "supersticioso" Picasso não queria que sua obra saísse dos Estados Unidos enquanto durasse a ditadura de Franco. Cícero Dias argumentou que o Brasil era um país pobre, porém em processo de desenvolvimento, tanto econômico quanto cultural, e por isso seria importante a arte moderna participasse dessas transformações.

Assim, *Guernica* chegaria a um país que a esperava ansiosamente<sup>11</sup>. Para a maioria dos principais artistas e intelectuais modernistas brasileiros, Picasso era, como definiu Brassai, o "símbolo da liberdade reencontrada". Por ser esse "símbolo" é que Picasso e *Guernica*

foram o centro da II Bienal de São Paulo, justamente aquela que foi vista como a celebração tanto da arte moderna quanto da democracia (símbolos da liberdade reencontrada) e do futuro do Brasil.

Se oficialmente a II Bienal celebrava os 400 anos da cidade de São Paulo, o mais vigoroso pólo de desenvolvimento brasileiro, a cidade "moderna" por excelência, igualmente ela deveria celebrar outros desejos que então se mostravam como possibilidades tangíveis: a recente consolidação da democracia, o desenvolvimentismo econômico (naqueles anos o Brasil estava próximo de se tornar o país de maior crescimento econômico no mundo), o estabelecimento da arte moderna como parceira dessa abertura ao futuro. Além do mais, ainda que as transações para a criação da Bienal (e, antes dela, do Museu de Arte Moderna de São Paulo) tivessem sido feitas à sombra da paranóia anticomunista e dos interesses norte-americanos personalizados pelo MoMa e por Nelson Rockefeller (que veio ao Brasil diversas vezes para negociar a formação tanto do Museu quando das Bienais), ela vinha a consolidar uma hegemonia dos intelectuais e artistas de esquerda que se propuseram a criar uma nova pedagogia da modernidade a partir da arte<sup>12</sup>.

Foi neste contexto que *Guernica* chegou ao Parque do Ibirapuera, junto com Marcel Duchamp, George Braque e Paul Klee. Ao lado deles, obras de artistas vindos do Paraguai a Cuba, da Indonésia a Iugoslávia,

<sup>11</sup> Em 1947, o sociólogo francês Roger Bastide, então professor da USP, polemizou, em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, com o crítico Luís Martins a respeito do caráter social da arte em confronto com seu caráter "apolíneo" ou "dionisíaco". Em seu artigo, Bastide busca enraizar seus argumentos através da influência da guerra e dos eventos sociais mais catastróficos nas mudanças mais significativas trazidas pela arte moderna. Dá como exemplos a influência da guerra no expressionismo de Lasar Segall, da rudeza do sertão na obra de Tarsila do Amaral e da tragédia de *Guernica* "nos monstros" de Picasso. Para ele, tanto o "inconsciente freudiano" quanto a dinâmica da arte moderna estavam intimamente determinados pela catástrofe e decomposição da vida social. Ver BASTIDE, R. "A pintura e a vida". *O Estado de São Paulo*, 16/10/1947, p. 6.

<sup>12</sup> Sobre o assunto ver o livro que escrevi em parceria com Polyana Canhête: *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004. Ver também AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.



do Egito a Noruega. Como disse o crítico inglês Guy Brett, "foi uma das mais completas exposições de arte moderna ocidental já montada até aquela ocasião", onde praticamente toda a complexidade da cultura contemporânea na forma da arte podia ser vista<sup>13</sup>. O Estado brasileiro já havia então incorporado a arte moderna de tal forma que o mitológico arquiteto Walter Gropius, que também teve uma sala especial na II Bienal, disse: "Como no Brasil, em nenhum lugar do mundo existem tantos edifícios públicos de construção moderna"<sup>14</sup>. De fato, as coisas haviam mudado e pretendiam mudar ainda mais.

Pouco antes da II Bienal, um dos mais violentos e apaixonados debates da história da arte tomava força: a querela entre os artistas (e críticos) que defendiam a figuração (a maioria comunistas) e os abstracionistas (também comunistas, trotskistas ou socialistas). Mário Pedrosa, o maior porta-voz dos abstratos, defendia que estes seriam os responsáveis por "libertar o homem, erguê-lo acima do cotidiano", enquanto que os defensores da representação figurativa apenas concebiam a arte como "um nobre instrumento de educação, mas despidido de autonomia"<sup>15</sup>. Este debate explode dentro da Bienal de 1953. Como entender *Guernica* e o resto da obra de Picasso dentro desse debate sectário e engajado passou a ser uma das grandes questões da arte moderna brasileira.

O debate abstração/figuração era o fundo, mas *Guernica* era o centro. De tal modo que os jornais já chamavam aquela exposição de a "Bienal de *Guernica*". Um

artigo convidava a ver Picasso no Ibirapuera pagando a quantia de "apenas quinze cruzeiros" – o preço do ingresso para a exposição "que não tinha preço" –, para em seguida calcular (em "duzentos milhões de cruzeiros!") os valores do seguro das obras no Ibirapuera. *Guernica* e Picasso eram as atrações dos jornais, os preferidos do público e também de boa parte dos novos artistas (figurativos ou não). Os depoimentos sobre isso são abundantes. Recentemente, o importante fotógrafo brasileiro Thomaz Farkas, lembrando sua vida e sua participação na II Bienal, disse que "*Guernica* apareceu aqui como um milagre".

Mas os defensores do abstracionismo, como Mário Pedrosa, descobriam outros "milagres" nesta Bienal. O crítico elogiou as salas especiais, destacando o caráter "histórico pedagógico" que proporcionavam. Porém, para ele os marcos maiores da II Bienal foram as salas do Cubismo, do Futurismo e do Neoplasticismo, além de alguns artistas "protagonistas" da arte moderna, como Munch, Klee, os abstracionistas Kandinski e Mondrian, e a sala de Alexander Calder (cuja participação também foi negociada por Cícero Dias em Paris).

Irônico, Pedrosa notou que *Guernica* trouxe definitivamente a febre muralista para a arte brasileira<sup>16</sup>. Isto é verdade, mas é verdade também que a influência de *Guernica* no Brasil já existia mesmo antes da obra vir para o país. Por exemplo, o pintor Clóvis Graciano sofreu a influência do Cubismo picassiano de tal maneira que podemos ver

<sup>13</sup> BRETT, G. "Um salto radical". In ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac&Naify, 1997, p. 254. Tradução brasileira de *Art in Latina América: The Modern Era, 1829-1980*. Yale University Press, 1989.

<sup>14</sup> "Gropius para o repórter: 'Como no Brasil em nenhum lugar do mundo existem tantos edifícios públicos de construção moderna'", Saldanha Coelho, *Diário de Notícias*, 01/1954.

<sup>15</sup> PEDROSA, M. "O momento artístico". In ARANTES, O. (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 243.

<sup>16</sup> PEDROSA, Mário. "Dentro e fora da Bienal". In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 53.

em sua série *Bombardeio*, um eco de *Guernica*, que a antecedeu somente em alguns anos<sup>17</sup>.



Clovis Graciano - Bombardeio

Jacqueline Barnitz notou que as pinturas de Portinari nos anos 1940, assim como vários outros artistas, foram mais influenciadas por *Guernica* do que pelo modelos vindos do muralismo mexicano (então o principal modelo da arte engajada) por conta de sua "força expressiva e pela ausência de narrativa". O "impacto de *Guernica*", é ainda a historiadora norte-americana quem diz, "é especialmente visível na série *Retirantes* de 1944"<sup>18</sup>. De fato, tanto nas lágrimas de pedra do quadro *Jeremias*, quanto em uma obra como *Mulher chorando* (1937), é visível a influência de Picasso.

Portinari viu *Guernica* pela primeira vez em 1942, em Nova York, na mesma época em que realizou quatro grandes murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, com temas referentes à história latino-americana. Em 1943, de volta ao Brasil, e sob o impacto tanto da Segunda Guerra Mundial quanto da ditadura Vargas, realizou oito painéis conhecidos como Série Bíblica, claramente "decorrência do desenho e do conteúdo de *Guernica*"<sup>19</sup>.



Portinari - Retirantes (1944)

Esta "angústia da influência" de *Guernica* para a arte mural de Portinari e seu duplo sentido – funcionar como referência ao mesmo tempo em que essa referência deveria ser superada – foi também notada, na época, por Mário Pedrosa. Mas sua leitura encaminha outra conclusão. Segundo ele, dessa vez analisando o mural *A missa*,

<sup>17</sup> BARATA, Mário. "Guernica e a influência de Picasso no Brasil". In *Pablo! Pablo!* Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1981, pp. 5-6

<sup>18</sup> Segundo a leitura de Barnitz, "Portinari's refugees embodied the universal condition of human misery rather than racial problems, yet at the same time, they were victims of a specifically Brazilian phenomenon – drought in the *sertão*". BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth-century art of Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2001, p. 87.

<sup>19</sup> BARATA, Mário. "Guernica e a influência de Picasso no Brasil". In *Pablo! Pablo!* Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1981, pp. 5-6.

Portinari “abandonou as tonalidades cinzas de sua fase precedente”. Esse abandono marcaria uma diferença para com a influência picassiana: “Picasso em *Guernica* limitou-se ao preto e branco. O mestre brasileiro não teve medo das tremendas dificuldades de uma composição tão vasta em têmpera [...] A composição resistiu ao clareamento natural da têmpera, depois de seca, mantendo-se dentro da escala tonal escolhida pelo artista. Foi uma prova de mestre”<sup>20</sup>. Está claro que Pedrosa “lia” a “superação” de Picasso por Portinari como um exemplo do trabalho do artista em seu caminho da figuração para a abstração. A influência de *Guernica* deveria ser superada.

Mas nem todos pensavam assim. No mesmo ano em que Picasso terminava *Guernica*, o crítico Sérgio Milliet (o organizador da II Bienal) escrevia em um ensaio de juventude: “É preciso retornar a uma concepção menos esotérica da arte. Impõe-se a pesquisa de humanidade como um treino imprescindível à volta do artista, esse filho pródigo, à arte honesta, sincera, feita de sangue e carne, que foi a de seus antepassados maiores”<sup>21</sup>. Essa posição típica do “retorno à ordem”, mas com um certo apelo ao engajamento, se justificava no momento histórico do Brasil. Em meio a uma ditadura (o Estado Novo varguista) e às portas da II Guerra Mundial, o artista era chamado a interferir, a dialogar com o público. A inovação plástica ficava em segundo plano, ou melhor, ficava subordinada à capacidade do artista em criar uma problematização de sua época em contato com o público. E Picasso é citado como o grande exemplo. Em um ensaio escrito poucos anos depois, o crítico brasileiro abandona a pregação pela inovação

do “assunto” e pela “comunicabilidade”, militando agora a favor de uma “qualidade plástica” que seria a referência para o entendimento, e o julgamento, mesmo de obras que tratassem de temas tão urgentes e violentos quanto a guerra. Novamente a arte de Picasso é citada como exemplo<sup>22</sup>.

Em 1951, ano em que se inaugurou a primeira Bienal de São Paulo, Milliet já não pensava nem segundo os termos do “retorno à ordem”, nem da “qualidade plástica” e nem mesmo das querelas em torno da oposição figurativismo versus abstracionismo. Apenas uma questão permanecia: a “comunicação com o público”. Se o abstracionismo tinha um ponto fraco a ser superado seria justamente a “supressão do auditório”, sua recusa em comunicar, em dar ao leigo acesso a seu discurso.

Essa questão do público tinha, no Brasil daqueles anos, um sentido particular. Afinal, tratava-se de um país “jovem”, que saltava rapidamente na direção do desenvolvimento capitalista avançado e que sonhou incorporar criativamente a vanguarda cultural modernista, re-adaptada e remodelada diante das peculiaridades nacionais. A arte moderna devia educar o público para o novo país, o novo mundo, e o “futuro” (de preferência socialista) que nos era reservado. Por isso, aqui, mais que em qualquer outra parte, ela devia “comunicar”.

A questão era: de que *forma* a arte moderna poderia comunicar a liberdade conquistada em suas formas? Essa era a questão de fundo que permeava o confronto violento entre defensores do neo-figurativismo, de fundo cubista, e os abstracionistas. Ainda em 1951, o arquiteto Lucio Costa (o planejador de Brasília) escreveu

<sup>20</sup> PEDROSA, Mário. “A missa de Portinari”. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 32.

<sup>21</sup> MILLIET, Sérgio. “Posição do pintor”. *Ensaio*. São Paulo: Brusco & Cia, 1938, p. 142.

<sup>22</sup> MILLIET, Sérgio. “A pintura e a guerra”. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p. 162.

um artigo em que defendia que tanto a figuração quanto a abstração eram válidas na medida em que representavam uma liberdade criativa sem domínios rígidos e sem regras impostas de fora do campo artístico. Haveria muitas maneiras de ser "contemporâneo". Milliet empolgou-se com a idéia.

Essa idéia de um caminho ainda moderno, porém efetivamente plural e múltiplo, foi a idéia que rondou o início do projeto das bienais de São Paulo. Para os pensadores imbuídos desse projeto, que cabia especialmente ao Brasil, uma nação "virgem", em pleno processo de modernização e já devidamente "acostumada" às misturas e as pluralidades da formação cultural, a arte de Picasso seria o melhor exemplo, e *Guernica* sua grande realização, pois combinava "emoção e inteligência" de tal forma que seria a negação das oposições simplistas. A questão, dizia Milliet, não era uma "volta ao expressionismo" ou ao figurativismo: tratava-se da comprovação da necessidade vital da expressão comunicativa, da arte "apaixonada", cujo exemplo maior seria *Guernica*.

A prova disso é que, em fins dos anos 50, depois da retrospectiva da II Bienal e da exibição de *Guernica*, a fama de Picasso no Brasil atingia o seu máximo culto. A tal ponto que o crítico Luís Martins identificava o artista não apenas com a pintura moderna: Picasso era a própria *cultura moderna*, o "homem símbolo do nosso tempo, como Charlie Chaplin, como Freud, como Einstein"<sup>23</sup>.

Mas se Picasso era essa encarnação mitológica da modernidade, *Guernica* representava um momento de mudança, de quase revolução na arte de Picasso e,

portanto, na própria modernidade. Segundo Martins, com essa obra nascia não apenas um novo caminho estético, mas um novo compromisso do artista<sup>24</sup>. Desde então, a busca por uma estética "neo-expressionista", expressão da gravidade e da imediaticidade de uma revolta política efetiva (portanto, de uma revolução) seria (o crítico escreve em 1960) a tarefa do artista moderno, como era a tarefa que Picasso se impôs. A urgência da vida moderna pedia uma expressão cujo segredo *Guernica* guardava.

E esse segredo se mostrava iminente. No início dos anos 60, além das crises que prenunciavam a chegada da ditadura militar, o mundo em plena Guerra Fria, portanto em plena ameaça da volta da "guerra total", agora talvez definitiva, e diante da tragédia da sobrevivência do stalinismo soviético, *Guernica* podia ser convocada a se reapresentar. Creio que por isso, em 1962, o jornalista, crítico de arte e militante socialista Geraldo Ferraz resolveu reacender *Guernica* em versos e em forma de protesto. Em seu livro *Guernica: poema vozes do quadro de Picasso*, feito para ser distribuído e que trazia em sua contra-capa o aviso 'é livre a publicação, tradução, representação sem qualquer direito autoral, em qualquer parte do mundo', justificou assim seu esforço:

Há vinte e cinco anos, que tantos já se passaram, acompanhamos, 'vendo' e 'ouvindo', a imortal acusação de *Guernica*, a obra de arte emergente do bombardeio de 26 de abril de 1937. Picasso fez de seu quadro a encarnação ativa do protesto que subscrevemos, naqueles dias de derrota. Na verdade, derrotados continuamos até hoje, diante de uma ditadura implantada em consequência direta do período subversivo, representado pelos extremismos totalitários.

<sup>23</sup> MARTINS, Luís. *Os pintores*. São Paulo: Cultrix, 1960, p. 257.

<sup>24</sup> Idem, p. 256.

Ao rever o noticiário, deparamos a justificativa para a ação da Divisão Condor, que atuou na Espanha, e possivelmente contra Guernica, quando uma publicação militar alemã inseria o bombardeio das 'cidades abertas' no contexto da 'guerra total', exprimindo tudo isso com uma frase conclusiva: 'o fundamento desse tipo de guerra está de acordo com o nível elevado de nossa civilização'. É a subversão totalitária, que compreendemos como ensandecida raiz de um crime, mas que não admitimos, que rejeitamos e contra a qual lançamos nosso libelo<sup>25</sup>.

Mas havia outro caminho em elaboração, um caminho que guardava também uma ação utópica, que ainda não se via plenamente derrotada, como no libelo de Gerald Ferraz. Mário Pedrosa, como vimos, questionava esse novo "expressionismo" inspirado na ação picassiana de *Guernica*. Em 1951, mesmo ano da I Bienal e de uma marcante exposição do escultor suíço Max Bill no Brasil, ele escreveu um de seus principais textos, "Panorama da Pintura Moderna". Neste longo estudo, avaliou Picasso sob o ângulo de uma nova concepção do espaço artístico, de uma "ordem arquitetônica mais vital" que resultará no cubismo e, em seguida, após o contato com o surrealismo, no neo-expressionismo. Agora, também tomado pelos acontecimentos políticos, passa "a usar do pincel como um Goya vingador", culminando no expressionismo peculiar de *Guernica*.

Porém, para Pedrosa o futuro da arte moderna passaria por outras referências. Uma delas era Mondrian, "o jacobino da revolução modernista". Outra, e mais

importante, era Max Bill, que trouxe à I Bienal uma escultura que causou entre os defensores do abstracionismo no Brasil o mesmo furor que *Guernica* causou aos demais artistas, a *Unidade tripartida*. Nesta obra, o artista mostrava uma nova dimensão da abstração capaz de conciliar "a dinâmica e a estática, numa noção de espaço já inseparável do tempo"<sup>26</sup>. Uma dimensão que Picasso desconhecia, pois, é ainda o crítico que diz, apesar de suas fulgurações, "sua arte recaiu na etapa já ultrapassada de uma expressão de catársis"<sup>27</sup>.

Assim, do ponto de vista dos defensores do caminho abstracionista, o repentino terremoto causado por *Guernica* perdia seu espaço para as novas vertentes da vanguarda abstrato-concreta, que em seguida seria substituída por uma vanguarda genuinamente brasileira, o neoconcretismo – para o qual as ações, o uso do corpo e a resignificação dos objetos seria o centro. Para a geração de Hélio Oiticica e Lygia Clark, orientados pelas idéias de Pedrosa e de Ferreira Gullar, Picasso e sua *Guernica* não tinham mais o que dizer.

Nos anos 60, explicando sua transição da tela para o corpo e deste para a vida da rua, Oiticica ecoava as idéias de Pedrosa, pensando um conceito de "espaço como elemento totalmente ativo", anunciando também um tempo de transformações firmes, pensadas por um artista que se via como sujeito histórico da transformação<sup>28</sup>. Mas essa transformação não veio. Ou melhor, teve vida curta. Em 1964, o golpe militar iria começar a dismantelar essa tentativa de criação de

<sup>25</sup> FERRAZ, Geraldo. *Guernica: poema vozes do quadro de Picasso*. São Paulo: Massao Ohno/Edição do autor, 1962, p. 04.

<sup>26</sup> PEDROSA, Mário. "Panorama da pintura moderna". in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000. Textos Escolhidos de Mário Pedrosa, v. IV, p. 173.

<sup>27</sup> PEDROSA, Mário. "Fundamentos da arte abstrata". In *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultural/ Departamento de Imprensa Nacional, 1964, p. 212.

<sup>28</sup> OITICICA, Hélio. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 50.

uma vertente brasileira para a vanguarda mundial (vertente esta que só agora, 40 anos depois, volta a ser pensada como precursora da arte contemporânea, como as constantes celebrações da obra de Oiticica, de Londres ao Texas, demonstram). O processo de construção da autonomia artística, elaborado pela esquerda modernista, bem como de qualquer forma de autonomia na vida cultural, social, política e, sobretudo, econômica, foi interrompido quando a ditadura de direita estabeleceu-se no poder.

### III

Uma porta se fechava, mas outra se abria. Durante a ditadura, acompanhando a explosão da *pop art* no mundo, diante do adverso contexto brasileiro, marcado pelo autoritarismo e pelo fortalecimento da sociedade de massa e do espetáculo, irrompe no Brasil um retorno peculiar ao figurativo. Uma espécie de *pop art* politizada surge com os novos artistas, cujo dedo estava apontado tanto para a massificação social, quanto para o autoritarismo político local. No fim dos anos 70 e início dos 80, quando a ditadura militar ia terminando, *Guernica* renascia (ou era recordada) como inspiração para esses novos artistas.

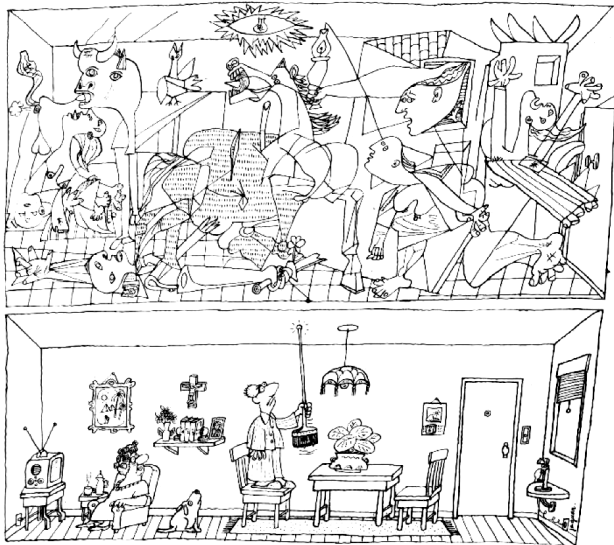
Em 1973, em plena ditadura, a XII Bienal fracassou em tentar trazer uma homenagem a Picasso. Na época, os organizadores alegaram falta de dinheiro, mas também era fato que a fama de Picasso não se enquadrava em um evento vigiado pela ditadura militar. No mesmo ano, Alfredo Buzaid, o Ministro da Justiça convertido também em déspota das artes e do imaginário (e não existe uma coisa sem outra) proibiu a venda no Brasil das gravuras eróticas de Picasso. Naqueles anos obscuros, a ausência pode ter se convertido

em presença, em lembrança. A falta de Picasso fazia lembrar não apenas o arbítrio ditatorial, mas talvez também fizesse retomar a memória de uma obra que marcou as décadas anteriores e quis ser símbolo do período democrático.

Por isso, quando já haviam ficado para trás tanto o otimismo desenvolvimentista quanto a defesa apaixonada do abstracionismo, Picasso e *Guernica* retornavam à iconografia cultural de resistência brasileira. Foi neste contexto que os críticos Mário Barata e Frederico Moraes pensaram uma exposição chamada *Pablo! Pablo! Uma interpretação brasileira de Guernica*. Artistas importantes foram chamados a rever a obra de Picasso (dentre eles Antonio Henrique do Amaral, Carlos Scliar, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Rubens Gerchman e Siron Franco). Mas *Guernica* estava de tal forma introjetado na vida cultural brasileira que não eram apenas os artistas que o utilizavam, mas também os chargistas e jornalistas (como Henfil, Millor Fernandes e Jaguar). Agora *Guernica* era, a um só tempo, um ícone do desejo de reencontrar a liberdade (uma vez mais), e um signo da comunicação de massa (nesse caso voltada à crítica do autoritarismo). A imagem da revolta ainda era uma força crítica, mas ao mesmo tempo passava a habitar o mundo da "imagem" a se consumir entre outras.



Henfil (sem título), nanquim sobre papel, 0,44 x 0,32m



Jaguar, "Os incomodados que se mudem", nanquim sobre papel, 0,35 x 0,30m

Mario Barata, o antigo defensor do figurativismo, agora convertido em entusiasta da nova figuração pautada na *pop art*, escreveu que *Guernica* era a "obra-chave em um mundo de guerras e massacres", mas que sua doação "ao povo espanhol conclui

simbolicamente a guerra civil local". A esperança era que agora *Guernica* nos ajudasse a concluir a ditadura militar e a retomar nossos sonhos de progresso e, para alguns, de revolução.

Assim, no país em que o sonho do



Millôr, "Guernica um minuto antes. Guernica um minuto depois", guache sobre papel, 1,00 x 0,70m

desenvolvimentismo fracassou, que esteve sempre marcado pela fragilidade democrática, pela dependência econômica, mas ao mesmo tempo por uma efervescência cultural quase ininterrupta, Picasso e sua *Guernica* se tornaram símbolos fixados em uma espécie de estrutura de sentimento, no sentido de Raymond Williams. Em 1996 a

XXIII Bienal encomendou uma pesquisa que revelou que Picasso era o preferido do público. E, em 2004, uma grande retrospectiva de sua obra levou mais de 900 mil pessoas, novamente, ao Parque do Ibirapuera. Através de Picasso o Brasil ainda sonha em entender e negar a sua *Guernica* particular.