

# GUERNICA, DE PICASSO A QUINO: MODOS TERAPÊUTICOS DE REENCENAÇÃO DO INEFÁVEL\*

*Arlete de Jesus Brito  
Adriel Gonçalves Oliveira*

## **Resumo:**

Este capítulo objetiva refletir sobre o quadro Guernica, originalmente divulgado ao público por Picasso (1881-1973), em 1937. Pretendemos, com isso, evocar a crítica dadaísta feita ao cubismo e refletir o contraponto entre a opção pelo determinismo e a aceitação do acaso, na história. Para tanto, recorreremos aos textos, documentos e críticas artísticas que abordam esses temas, comparando tais discursos intertextualmente, mediante uma reencenação da charge do cartunista Quino, recriada a partir de diálogos terapêuticos entre personagens fictícias. Nossa opção de escrita que apela ao diálogo das formas, longe de ser um mero instrumento estilístico, intenciona salientar como forma e conteúdo se interpenetram, amplificando assim a profundidade do debate. Os autores que fundamentam este trabalho são Ginzburg (2014) e Benjamin (2012).

**Palavras-chave:** pintura; cubismo; dadaísmo; charge; Educação Matemática.

## **Introspecção**

Diante do quadro, a festa prosseguia sem se dar por si. Notei que alguns homens falavam do quadro exposto. Coloquei-me à espreita, entreolhando a conversa com meus ouvidos. Deduzi que se referiam a algum quadro cubista, em virtude das falas quadradas e cúbicas. Ouvi falarem “Guernica” e “Picasso”. Pronto. Já sabia de qual quadro se tratava. O diálogo prosseguiu; avançou além das margens dos homens e me atingiu com força.

— É melhor ver um quadro assim do que ser cego. Disse um dos falantes.

Devo pôr o leitor ou a leitora a par da situação: recentemente, eu havia sido acometida por uma cegueira, motivo pelo qual usava óculos escuros, e locomovia-me com auxílio de uma bengala, mas eu ainda não havia aprendido a tatear as palavras. Mas, talvez sejamos todos cegos, à medida que não enxergamos nossa própria cegueira. Não enxergamos a mão do acaso que nos guia pela vida, até porque ela não existe. Por isso, respondi de modo que eles pudessem ouvir...

— Talvez vocês sejam cegos, já que não podem ver isso melhor...

A conversa dos homens logo se dispersou, ninguém me respondeu; mudaram logo de assunto, senti que eles haviam de mim se distanciados. Teria eu sido muito rude? Teria a anfitriã se ofendido com minhas palavras? Deveria eu me desculpar? Não se tratava de desdizer o que acabara de afirmar; mas, talvez, de suavizar o tom. Redizer. Didatizar. Explicar. Afinal, segundo o historiador da arte Otto Werckmeister, esse quadro de Picasso

---

\* DOI - 10.29388/978-65-86678-51-2-0-f.451-462

seria um exemplo da declaração livre e pessoal da arte moderna e, portanto, sem manifesta preocupação de ser compreendido pelas pessoas<sup>1</sup>. Pensei em reunir todos da festa -, embora não fizesse ideia de quantos eram, mas, pelo barulho, devia ser bastante gente -, e debater com todos se seria possível uma arte que dispensasse a leitura do observador. As conjecturas sobre as possíveis respostas a esse questionamento me fizeram rir.

De súbito, a anfitriã delicadamente me perguntou se estava tudo bem comigo. Respondi que sim, e comentei brevemente a anedota envolvendo os homens e o quadro, o que propiciou que começássemos a falar sobre a pintura em questão. Contou-me sobre as enciclopédias e coleções sobre história da arte que repousavam nas estantes da casa. Afirmou que em uma delas lera sobre as obras de Pablo Picasso. A essas palavras, fiquei imaginando como seria a casa em que eu estava. Havia ido àquela festa por solicitação de um amigo que fora convidado pelos anfitriões. Talvez, no recinto em que estávamos, houvesse poltronas de couro e as estantes com livros de belas encadernações, referidos pela anfitriã. Sabia que, com certeza, havia um aparelho de som, de onde provinha uma música de muito bom gosto e uma mesa central contra a qual eu havia colidido a bengala. Mas, o que uma obra de arte que expressa o semblante da violência fazia naquela sala de festas que abrigava os convidados? Uma sensação impetuosa invadiu meu fôlego e eu traduzi imediatamente esse volátil arrebatamento, numa operação intelectual, em imagens de pensamento: ainda há pouco havia convertido o mal-estar desencadeado pelo comentário dos homens ao meu lado, num pensamento expresso na linguagem; traduzira acabrunhamento profundo da alma a uma mera indignação, do mesmo modo que o poder aquisitivo ostenta o terror e a estupefação diante à barbárie num quadro numa sala; como o grande burguês desfila toda a sublimidade da poesia num exemplar capa dura, muito dura, e folhas tenras, delgadas. Coisa fina. Finíssima.

A anfitriã que me pensava cega, ensaiou uma história do quadro *Guernica*.

— Essa pintura foi encomendada a Picasso, pelo governo espanhol, para compor o pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de Paris, de 1937. Ao saber sobre os bombardeios sofridos pela cidade espanhola de Guernica por aviões da Alemanha nazista, naquele mesmo ano, Picasso teria aproveitado a oportunidade para criar um manifesto contra o fascismo que se instaurava na Europa, disse a anfitriã.

Senti um toque em meu ombro. Era meu amigo, padre Moretti, que havia se aproximado de nossa conversa. Com voz lastimosa, recordou:

- A cidade basca de Guernica abrigava opositores às ideias nazi-facistas do general Franco que, por isso, permitiu aos alemães realizarem “testes” com suas armas no pequeno local de cerca de 6 mil habitantes.

Percebi que a voz da anfitriã se afastara de nós, para depois se reaproximar acompanhada de um som de folhas de papel sendo auscultadas:

- Há nesse livro sobre o quadro *Guernica*, algumas fotografias da cidade após o bombardeio, vejam essa, disse ela, envolvendo-se no diálogo e esquecendo-se de minha cegueira.

---

<sup>1</sup> Ginzburg, 2014.

**Figura 1:** *Guernica*. Autor desconhecido. 1937



**Fonte.** Wikimedia Commons

Eu não precisava ver a imagem. Adivinhava-lhe as feições. Quem nasceu após a segunda metade do século XX, possui um repertório imenso de retratos de guerras. Todos eles possuem o rosto da devastação, desolamento e desespero, como o das pessoas que regressavam desses confrontos mais silenciosas, mudas sobre o que vivenciaram. Mais pobres em experiência e não mais ricas. Como narrar os absurdos vividos, os embustes superados, a crueldade encravada? A arte tenta fazê-lo. O quadro *Guernica* oferece uma imagem – como terror, como violência – dessa experiência incomunicável, mas há tantas outras de tantas guerras! Goya, por exemplo, exprimiu em 82 gravuras intituladas “*Desastres da guerra*”, o horror que presenciou quando as tropas de Napoleão invadiram a Espanha e massacraram a população que resistia ao invasor. Todas as imagens de guerras têm algo de prenúncio do fim da humanidade. A fotografia que está sendo exibida por nossa anfitriã provavelmente não difere muito do fenecimento de um mundo vazio, em ruínas, como o do quadro *Apocalipse*, pintado por François de Nomé, em 1640, à época da Guerra dos trinta anos.

**Figura 2:** Apocalipse de São João: capítulo 11. François de Nomé.



**Fonte:** Museu de Belas Artes - Montreal

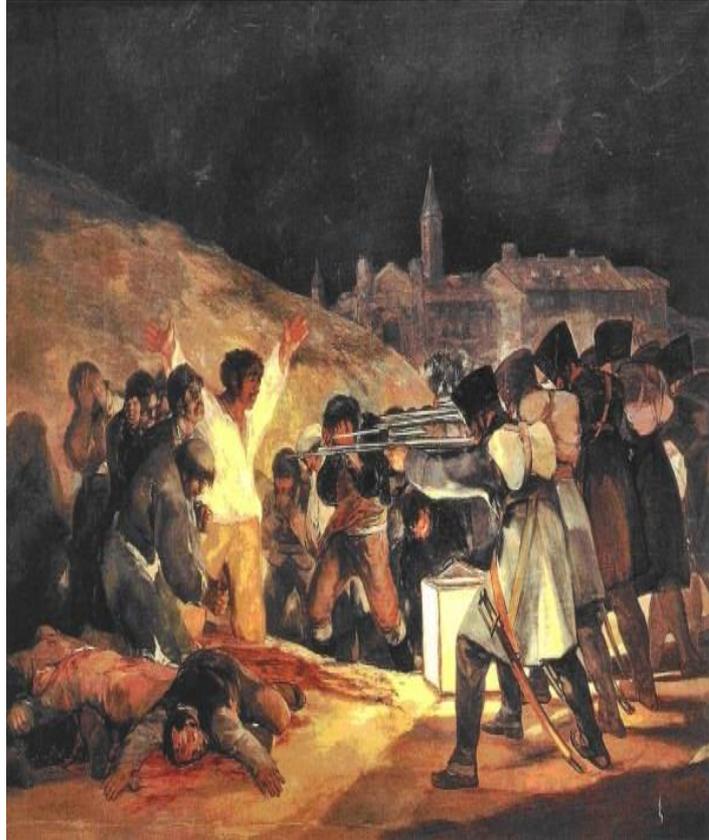
Como que adivinhando meus pensamentos, meu amigo observou:

- Alguns historiadores da arte afirmam que Picasso teria utilizado a escala monocromática de cinzas no *Guernica* inspirado por fotografias como essa, que rodaram a Europa após o bombardeio. Mas, alguns também apontam a inspiração que o pintor espanhol pode ter tido da coleção de gravuras de seu compatriota, Goya, “*Desastres da Guerra*”, o que é plausível, pois as obras deste serviram de inspiração a Picasso em outro momento. Sua tela *Massacre da Coreia*, de 1951, é uma referência explícita a *O três de maio de 1808*, de Francisco Goya.

- No entanto, a escala cinza pode ter sido eleita, também, devido à dramaticidade que imputa à composição. Mas, é claro que não se pode atribuir uma ou duas explicações às escolhas que faz um artista na elaboração de sua obra, concluiu a anfitriã.

A digressão de Moretti fez as imagens dos quadros referidos se apresentarem imediatamente para mim e, de repente, percebi algo que até então não me ocorrera.

**Figura 3:** *O três de maio de 1808.* Goya (1814)



**Fonte:** Museu do Prado

**Figura 4:** *Massacre na Coréia.* Picasso (1951)



**Fonte:** Museu Picasso Paris

**Figura 5:** *Guernica*. Picasso. 1937



**Fonte:** Museu Rainha Sofia

As três imagens às quais você se referiu, meu amigo, recorrem a fórmulas que expressam emoções ou, como define Ginzburg no livro “*Medo, reverência, terror*”, às *Pathosformeln* que remetem ao suplício e agonia. As mães, ao modo da Pietá, choram o filho morto ou os que estão para serem assassinados; os horrores da guerra se fazem presentes na imagem das pessoas decepadas, sangrando, estendidas no chão, na espada quebrada, na figura entre as chamas. Se vê o martírio no quadro de Goya pela posição dos braços em cruz do homem que está para ser executado, referência clara ao martírio de Cristo, e pela aflição nos rostos dos que estão de frente para os assassinos. Estes não mostram o rosto, mas por suas vestimentas, sabemos que são soldados de Napoleão ou, na pintura *Massacre na Coreia*, máquinas, robôs que não se afetam por matar pessoas indefesas. Mas, no *Guernica*, não se vê o agressor. Não fosse o título da obra, ela poderia se referir a infindáveis outras situações de violência brutal contra civis.

Ouvi um suspiro melancólico de nossa anfitriã, como se minhas palavras a tivessem remetido a um sanguinolento canto escuro de seu modo de vida. Moretti, como aquele que entra com o lampião, no *Guernica*, rapidamente nos tirou daquela realidade opressiva e explicou:

Segundo registros fotográficos feitos por Dora Maar, companheira de Picasso à época em que ele pintava o mural para a Exposição Internacional de Paris, pode-se perceber que o único símbolo político, o punho cerrado da saudação comunista, foi paulatinamente sendo transformado na pintura, até desaparecer completamente entre 16 e 19 de maio daquele ano. Uma conjectura é que Picasso tenha se decepcionado com a militância de esquerda, após o confronto entre comunistas e anarquistas, ocorrido entre 3 e 8 de maio, em Barcelona, que resultou em cerca de quinhentas pessoas mortas. Assim, minha amiga, apesar do título, a obra se tornou uma poesia sobre a tragédia do racionalismo humano.

Por que associamos a delicadeza à poesia? Conheço poemas que nos matam, como tijolos arremessados direto contra nossa cabeça. Poemas ásperos, como textura de grossas camadas de tinta depositadas sobre a tela. Em geral, o ato de ler tais poemas é um conflito

de poder entre o leitor e o domínio do texto que, em nosso caso, são as imagens que estamos discutindo. Quase sempre o texto vence. Veja-se, por exemplo, a realidade referida em *Guernica*, de Picasso. Quantos quiseram dela fugir, transformando-a, unicamente, em uma experiência estética?

- Feliz acaso esse que fez surgir tal poesia de uma proposta para elaboração de um mural a ser exposto em uma exposição internacional, ou exposição universal, como também era conhecida, disse eu, afinal nelas, tinha-se por meta os países exporem as pretensas grandes novidades criadas em seu solo, demarcarem a ideologia hegemônica que guiava as ações de seus governantes e criar espaços para os empresários comercializarem produtos industrializados, inclusive os educacionais... Tais exposições foram pensadas como lugares de diversão e requinte em que se misturavam o comércio e a alienação. As novas máquinas se faziam presentes, algumas das quais determinaram o novo modo de expropriação do trabalho dos operários.

- Certa vez vi, no Museu de Artes e Ofícios, em Paris, uma máquina de calcular que valeu ao seu inventor a medalha de ouro na Exposição Universal de Paris de 1889. Como era o nome do inventor? Perguntou a anfitriã a sua própria memória.

- Foi Léon Bollée<sup>2</sup>, informou Moretti. No século XIX, as movimentações comerciais e bancárias passaram a envolver grandes somas de dinheiro, o que colaborou para que as calculadoras se tornassem não apenas imprescindíveis à vida comercial das empresas, mas também um símbolo da modernidade. É nesse período que a racionalidade matemática ganhou destaque, não apenas para prever riscos nas atividades econômicas, mas também para esquadrihar temporal e espacialmente a organização do trabalho fabril, criar ângulos de observação para o controle social... Quando *Guernica* foi bombardeada, essa racionalidade já estava instalada nos países participantes da Exposição Internacional.

Poderíamos dizer que esta seria uma racionalidade cartesiana? Não, creio que não, pois quando Descartes propôs a extensão como princípio para todo conhecimento científico, o mundo ainda não vivia sob o domínio do descomunal mercado financeiro que tudo engole, para que a alguns nada falte, nem mesmo quadros que valem milhões, nas paredes que os separam do resto do mundo.

- Mas, geometrizar o espaço para observar todos os pontos topológicos, de todos os ângulos possíveis, matematizar o tempo e tentar prever e controlar os resultados são ações que permeiam as táticas de guerra há séculos! Recordei.

- Os cubistas também utilizavam a geometrização em seus quadros e tentavam mostrar as figuras de vários ângulos concomitantes, não era? Indagou a anfitriã.

Padre Moretti concordou com a senhora que nos recebia e discorreu:

- Quando Picasso e Georges Braque apresentaram o cubismo para o mundo, em 1908, novidades tecnológicas como os carros, os aviões e o cinema se mostravam como protótipos da modernidade. A teoria sobre o espaço-tempo de Einstein que colocava abaixo a antiga concepção linear do espaço já era conhecida. É certo que, entre os modernos, Cezanne foi o primeiro a geometrizar as figuras de seus quadros e dizia que era necessário representar a natureza segundo o cilindro, o cone, a esfera. Mas, Picasso e Braque entenderam a possibilidade de um espaço curvo e criaram um modo de expressar artisticamente tal espaço.

---

<sup>2</sup> Leon Bollée (1870-1913), inventor francês que criou um dos primeiros carros.

- Talvez por isso, dadaístas, como Picabia<sup>3</sup>, que a princípio eram cubistas, abandonaram essa geometrização em sua arte, porque ela continha aspectos dessa racionalidade que foi usada para matar milhões de pessoas durante guerras. No entanto, como se observa no *Guernica*, o cubismo foi usado para criar obras de contestação a essa forma de razão, refleti.

- A crítica a essa racionalidade, que hoje denominamos por técnica, já estava presente em obras anteriores ao *Guernica*. Lembre-se dos filmes *Tempos Modernos*<sup>4</sup> e *Metrópolis*<sup>5</sup>, observou o sacerdote.

Nossa atenta anfitriã nos contou que nunca havia se interessado pela arte Dadá e foi até a estante, que parecia ser perto de onde estávamos, para pegar outro livro. Parecia não saber sobre o conhecimento enciclopédico de nosso amigo padre. Veio ao nosso encontro, lendo:

- Foi um movimento artístico de revolta contra a carnificina da primeira guerra mundial. Iniciou-se em 1915, simultaneamente, na Suíça, França e Estados Unidos. Nesse ano, o alemão Hugo Ball foi viver em Zurique e lá fundou o Cabaré Voltaire, local de encontro de artistas contestadores que se autodenominaram dadaístas. Como forma de crítica à racionalidade que embasara as ações de assassinatos na guerra, mas também de exploração de pessoas pelo sistema de trabalho capitalista, adotaram o acaso como fundamento de sua arte. Que estranho! Admirou-se a anfitriã.

Em seguida, pediu licença para deixar-nos, pois precisava dar atenção também aos demais convidados. Nós agradecemos por nos ter feito companhia todo aquele tempo e Moretti perguntou se poderia olhar o livro, o que foi prontamente atendido. Ouvi o barulho do livro se abrindo. Moretti disse que procurava o Manifesto Dadaísta, escrito pelo poeta Tristan Tzara<sup>6</sup>.

- Para escrever parte de seu manifesto, Tzara recortou ao acaso trechos dos jornais, os colocou em um recipiente, de onde os tirava aleatoriamente, formando, em 1918, um texto que pode não ter significado para quem não conhece essa história, mas que nos diz sobre o acaso sendo usado como maneira de crítica ao racionalismo.

Desconhecia esse Manifesto e, como professora de literatura que sou, quis me deixar envolver por um texto elaborado pelo acaso. Meu amigo informou que o nome do texto é “*Sete Manifestos Dada*” e leu:

---

<sup>3</sup> Francis Picabia (1897-1953).

<sup>4</sup> Filme mudo, norteamericano, dirigido por Charlie Chaplin, de 1936.

<sup>5</sup> Ficção científica alemã, dirigida por Fritz Lang, de 1927.

<sup>6</sup> Tristan Tzara (1896-1963), poeta, ensaísta e performer.

Figura 7: Sete Manifestos Dada (1984)

*O talento QUE SE PODE APRENDER faz  
do poeta um droguista HOJE a crítica balança  
já não lança semelhanças*

**Hipertróficos pintores hiperestesiados  
e hipnotizados pelos hiacintos dos  
almuadens de aparência hipócrita**

**CONSOLIDEM A RECOLHA EXACTA DOS CÁLCULOS**

Fonte: Tzara (1984, p. 21)

- Essa maneira de escrever um texto acaba completamente com a possibilidade da narração, pensei em voz alta. No entanto, sabendo em que contexto ele foi feito, conseguimos lhe dar significado.

- Para Walter Benjamin (2012), a organização capitalista da vida pôs fim ao ato de narrar, pois, para ele, a narrativa era uma atividade de partilha de artesãos enquanto teciam, que deixavam sua marca – era ao mesmo tempo narrada enquanto teciam e tecida pelas mãos de narradores. A narrativa admite essa dupla estrutura artesã. Há quem discorde da morte da narrativa, afirmando que até hoje as pessoas narram estórias, narram a si mesmas, narram uma anedota. Mas a morte do ato de narrar ocorre não pela narrativa por si só; o ato de narrar exaure-se à medida que a experiência de saber que ela contém padece. Para o artesão daquela época, exercer o ofício de tecer não se separava da vida<sup>7</sup>. No trabalho fendido em fragmentos, no *work*, o sujeito não mais labora<sup>8</sup> e a própria narrativa industrializa-se: assume a forma de livro, de papel impresso, vira moda. A narrativa, na modernidade, reestrutura-se de acordo com uma produção industrial e/ou acadêmica, ao invés de marcar-se na memória com a paixão épica do ritmo e da rima. As obras dadaístas indicam esse fim da narrativa da tradição e criticam o modo de vida moderno, a “racionalidade” que ceifou milhões de vidas para a glória do capital. Assim, ao invés de apegar-se às novidades do mercado de consumo, os dadaístas utilizavam materiais já descartados, como jornais velhos, e estruturavam seus trabalhos a partir do acaso.

- Os sentimentos em relação ao terror da guerra de quem a presenciou é muito diferente dos daqueles que apenas leram sobre ele nos livros. A história destrói os elementos inexplicáveis e irreconciliáveis, reorganizando-os num arrojado lógico que

---

<sup>7</sup> Thompson, 1998.

<sup>8</sup> Arendt, 2008.

categoriza, explica e contextualiza a dor frente ao terror inexplicável, inefável. A história organiza o caos... A vida talvez seja um texto dadaísta, mas a história tal qual a conhecemos, com certeza não é. Imagino o semblante de terror do anjo da história, de Benjamin (2012), frente à organização do caos. Organizar o caos implica em mudar o âmago mesmo de sua natureza e acabar com o acaso, travestindo-o em significado. A ciência em geral e a história, em particular, organizam retoricamente o caos e derrocam o acaso...

- Sim, minha cara... Imagine o anjo de Paul Klee, empregado por Benjamin (2012) como alegoria da história, com o rosto retorcido em um grito de pavor. Mas a mim me vem outra alegoria: da história como faxineira, que varre para debaixo do tapete das formas de inteligibilidade a poeira caótica do caos e do acaso. Ora, enquanto os homens que voltaram da guerra regressaram mais pobres em experiências comunicáveis, conforme dizíamos há pouco, os livros, os compêndios e as enciclopédias oferecem uma visão límpida, enxuta, “faxinada” sobre a guerra, reorganizada segundo critérios de classificação tão racionais quanto aqueles utilizados pelos estrategistas dos confrontos bélicos. Mas, haveria uma maneira de escrever uma história que adotasse o princípio do acaso, como a arte dadá? Questionou Moretti, e prosseguiu:

- Até Deus, na criação dos céus e da terra, acabou com o caos, ou seja, a intervenção divina ordenou toda aquela bagunça – e o padre se riu brevemente ao proferir estas últimas palavras, depois prosseguiu – Essa ideia tem paralelo também em outros mitos da criação...

– Quais outros mitos de criação?

– Na teogonia, de Hesíodo, é sistematizada toda a genealogia divina do panteão olímpico. A criação do cosmo advém de três forças primordiais, *kháos*, *Gaía* e *Éros*. “Caos, inclusive é a personificação do vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo”.<sup>9</sup> No começo, tudo se reduzia ao caos; depois veio a inteligência que o organizou e criou o inteligível. Inclusive, a “[...] história da filosofia tradicional no ocidente se descortina pela constatação de um luto: a desaparecimento das noções de acaso, de desordem, de caos”<sup>10</sup>...

Já não se ouvia o som de várias conversas ao nosso redor, sinal que a festa estava acabando e deveríamos nos retirar do texto. Mas, antes de sairmos, a presença do *Guernica* me suscitou uma última pergunta:

- Será que algum dia esse desespero expresso pelo *Guernica* se transmutará em paz, Moretti?

- Nesse mundo de acasos, minha amiga, não há como prever.

Fechei os olhos por acaso. Abri-os... E a imensidão branca se dispersara. Vislumbrei no mistério o rebuliço sorridente de expressões de meu amigo Moretti. Nossos passos, compassivos, deixaram ainda na sala de estar uma faxineira, a anfitriã e suas ordens, e uma implicação nas entrelinhas da sensibilidade estética...

---

<sup>9</sup> Pastore, 2012, p. 110.

<sup>10</sup> Pastore, 2012, p. 118.

**Figura 8:** Guernica, charge de Quino<sup>11</sup>



## Referências

ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.  
BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. 1. ed. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d'Ávila Melo, Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PASTORE, J, A, D. **O caos, o acaso e o trágico**. Ide (São Paulo) vol.35 no.54 São Paulo jul. 2012.

THOMPSON, E. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo. Companhia das letras, 1998.

TZARA, T. **Sete manifestos dada**. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1984

---

<sup>11</sup> Fonte: <<https://www.pinterest.fr/pin/234890936788938064/>>, acessado em 03 de jan de 2021).

Wikimedia Commons. Guernica Ruinen. Disponível em:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-H25224,\\_Guernica,\\_Ruinen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-H25224,_Guernica,_Ruinen.jpg)>. Acesso em: 02 jan. 2021.