
GUERNICA: Ancoragens e objetivações

Tania Regina Rossetto^(*)
Nerli Nonato Ribeiro Mori^(**)

Ao entrarmos em contato com a imagem de uma obra de arte buscamos inúmeras referências com intuito de nos comunicarmos, acessamos nossas próprias experiências e experiências alheias, o que vemos, ouvimos dizer, curiosos sobre o que o artista quis comunicar. Mas o artista nem sempre tem consciência, intenção direta ou controle em relação ao diálogo estabelecido junto ao público e acaba atingindo esferas que lhes são desconhecidas. Sobre isto, é preciso considerar que as ancoragens são distintas a cada um e em diferentes momentos, somos sempre outros a cada instante, imbuídos por novas experiências que remetem a uma constante construção de nós mesmos, por meio de novos conhecimentos que se acumulam e se expandem. É perceptível que somos seres individuais, mas existem fatores sociais e coletivos formando um amálgama em que o individual e o social não se separam. Neste percurso, a obra, o artista e o público dialogam; a subjetividade do artista é objetivada na obra e novamente é subjetivada ao se estabelecer contato de fruição com a mesma, o que ocorre segundo experiências individuais e coletivas.

Por outro lado, o senso comum muitas vezes leva a crer que a concepção e a fruição de uma obra de arte não tem vínculo com experiências terrenas, vivenciadas pelos artistas ou pelo público. É como se os artistas vivessem em uma redoma de vidro e não tivessem contato com a realidade, como se suas criações fossem fruto de pura genialidade, independente do mundo que os cerca.

Com efeito, os artistas se apoiam em várias imagens e temas para conceber suas obras. Eles acessam referências envoltas em fatores humanos e materiais de sua existência, e, da mesma forma se realiza a relação junto ao público no momento da fruição. Com base nesses pressupostos, perguntamos: Como se configura o processo de ancoragem e objetivação em uma obra de arte? Buscamos pensar essa questão com a obra *Guernica* de Pablo Picasso. Esta obra extrapola a visão individual do artista e ganha espaço na esfera pública, sendo visualizada, diluída e reinterpretada ao longo do tempo, permanecendo atual desde 1937.

^(*)Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá e doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). *E-mail*: taniarossetto@yahoo.com.br.

^(**)Professora Titular do Departamento de Teoria e Prática da Educação e do Programa de Pós Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). *E-mail*: nrmori@uem.br.

Delineamos como objetivos do presente estudo: discorrer sobre ancoragem e objetivação a partir dos conceitos de Moscovici (2012); abordar vida e obra de Pablo Picasso como forma de explicitar ancoragens e objetivações; demonstrar, por meio da obra *Guernica*, como ações individuais emergem do social.

O estudo é teórico, abordando ancoragens e objetivações contidas na imagem de uma obra de arte a partir da Teoria das Representações Sociais (TRS) de Serge Moscovici (1928-2014), psicólogo social romeno radicalizado na França. Utilizamos como referência de estudo os apontamentos de Moscovici (2011; 2012); Simmel (2004); Jovchelovich (2011) explicitando o conceito de ancoragem e objetivação; Argan (1992); Arnheim (1976); Bernadac e Bouchet (1986); Ostrower (2003; 1998) e Strickland (2014), autores pelos quais discutimos o processo de construção de *Guernica*, por Pablo Picasso.

ANCORAGENS E OBJETIVAÇÕES

Os conceitos de ancoragem e objetivação proposto pela Teoria das Representações Sociais (TRS) formulados por Serge Moscovici tem seus princípios relatados no livro *A Psicanálise, sua imagem, seu público*. O livro traz a primeira formulação de como questões individuais emergem do social. A TRS apresenta uma abordagem psicossocial dos fenômenos, destacando uma unidade entre o sujeito (psico) e o mundo externo (social). Neste sentido, a construção das representações sociais é realizada na relação entre o eu, o outro e o objeto mundo.

Sob essa perspectiva, o desenvolvimento das habilidades do ser humano é um processo de expansão constante configurado em inúmeras maneiras de combinar uma ideia, o que permite a construção de várias representações. Edificamos nossas representações e as comunicamos aos outros, os quais também formulam suas representações e as comunicam. A expressão e a materialização dessas construções se organizam em diversas formas de linguagem, constituídas pelas diferentes formas de circular uma ideia: oral, corporal, gestual, artística, científica, religiosa, senso comum, entre outras. É por meio da linguagem que uma questão se materializa, objetiva-se. Assim, o processo de ancoragem constitui-se nas referências que buscamos para construção de conceitos, concepções, ideias, formas de agir para que possamos nos comunicar com o outro. (MOSCOVICI, 2012, p. 211).

As representações sociais, segundo Moscovici (2012), são produtos em termos de crenças, sonhos, ações a partir das relações entre os sujeitos e o meio. Tais relações provêm de um pano de fundo contendo formas e conteúdos que constituem o mundo em que vivemos. Nascemos querendo

fazer parte do mundo, dessa maneira, mais podemos nos individualizar. Em termos, quem nasce na vida rural, ou na vida urbana, ou em uma determinada cultura e em épocas distintas, tem impregnado em si uma forma diferenciada de agir, cada espaço produz uma forma de pensar e de se relacionar consigo mesmo e com os outros.

Para compreendermos uma determinada situação é preciso significá-la, para tanto, baseamos-nos no que já existe de acordo com experiências pessoais e sociais. Para Simmel (2004) e Moscovici (2012) a célula menor da sociedade é a relação entre o indivíduo e o outro, as representações são individuais, mas são fruto de interações passadas e presentes, formuladas ao longo da existência de cada sujeito. Nesse sentido, o processo de ancoragem é individual, mas o significado construído liga-se às representações sociais que abarcam a esfera individual e coletiva. Por exemplo, uma pessoa ao ganhar uma rosa vermelha pode relacioná-la a paixão. O significado da cor vermelha é uma construção social, socialmente o vermelho é relacionado à paixão. Dessa maneira, a representação individual leva à relação social.

Sobre o conceito de ancoragem, portanto, podemos afirmar que é a busca de referência naquilo que já é conhecido, em experiências já vividas. Sobre a objetivação, são os significados materializados. Algo objetivado pode ainda ser subjetivado, por exemplo, nas conversas. É nas relações entre os sujeitos que o subjetivo se objetiva e o objetivo se subjetiva. Na arte, por exemplo, o objetivo e o subjetivo não se separam, ou seja, a arte objetiva o subjetivo na construção da obra e subjetiva o objetivo na fruição. (MOSCOVICI, 2012, p. 91).

Mas como o individual emerge do social? Como é o processo de ancoragem? Quais experiências? Como objetiva? Como materializa? Como subjetiva? Como toma para si?

As representações sociais são formadas por ancoragem e objetivação; elas são formadas pela necessidade de comunicação com o outro. É a materialização de sentidos, de relações comuns e recíprocas de um grupo. Dessa forma, a identidade pode ser ampliada quando o sujeito pertence a vários grupos, mas existem fatores de risco e proteção, pois ao ampliar a pertença a vários grupos, o sujeito pode fragmentar-se, deixar de existir em sua individualidade. O movimento de considerar o outro pode levar ao enfraquecimento de si, tal dinâmica é contraditória, pois ao enfraquecer antigos posicionamentos, fortalecemos novos valores. (JOVCHELOVICH, 2011).

Neste contexto, ao ampliarmos o repertório de representações, expandimos o conhecimento. Novas representações provocam fissuras em ideias cristalizadas; quanto mais posicionamentos tomarmos, mais nos individualizamos. Destarte, ao considerarmos os diversos aspectos de uma situação podemos passar de uma ideia naturalizada que utiliza, por exemplo, o conectivo “ou”,

concebendo algo como bom ou mau, para uma ideia ampliada da situação, passando a considerar o conectivo “e” em que algo pode ser uma coisa e outra, considerando vários aspectos de uma situação, obtendo uma visão polissêmica. (SANTOS, 2000).

Nesse sentido, as representações sociais permitem interpretar o mundo, fornecer sentidos, distribuir, fazer circular ou comunicar tais sentidos, orientando as ações dos sujeitos. Tais ações são orientadas a partir das ações em comum, coletivas, pela existência do outro, que carrega em si diferentes formas de ser. Somos guiados pela diferença, o que nos diz quem somos é aquilo que diz quem não somos. Dessa forma, quanto maior o contato com as várias representações sociais, ou seja, com o outro, maior a ampliação do conhecimento para saber de si. Assim, ao objetivarmos/materializarmos uma representação social buscamos ancoragem em experiências vividas, por nós e pelos outros.

O conjunto da ancoragem e da objetivação forma a representação social, tal amálgama fornece, comunica, orienta as ações, permitindo uma determinada comunicação com o outro. Não há uma ordem entre ancoragem e objetivação: ancoramos pela objetivação, objetivamos pela ancoragem. São universos consensuais que ocorrem pela incorporação da linguagem, da memória coletiva, ou seja, pela circulação das informações, pelo campo de representações sociais e pelo posicionamento tomado. A ancoragem e a objetivação ocorrem de maneira concomitante, não há como separá-las, observamos o resultado na construção do novo.

Assim, é por meio das ações, que inferimos os sentidos em que uma representação foi ancorada. Mas é preciso considerar que as representações sociais são difíceis de captar, pois estão em processo, são ações constantes de força e movimento. Podemos ter uma ideia, identificando certa tendência de representação, mas não podemos fixá-la.

A conversa entre as pessoas, por exemplo, é uma ação, que no universo das representações sociais, formalizam a informalidade. As conversas são teorias, normas, padrões, modelos, que criam uma teoria da teoria. A leitura de uma teoria permite novas ancoragens, ao lermos e ao falarmos sobre um determinado autor, materializamos nossas próprias representações sociais. As ideias que já temos bifurcam-se, mas não limitam nossos conceitos, pois entramos em contato com ideias que não tínhamos, novas ideias são novos repertórios para novas ancoragens. As informações que recebemos tendem a ampliar coisas que já dominávamos levando a novos sentidos. Nesse contexto, a representação social tende a ampliar o repertório, reforçamos o que já sabemos e construímos novas ligações, novas sinapses. Tal processo é inconsciente e incontrolável, pois o conhecimento é constituído de ideias polissêmicas, a cada ideia não familiar apropriada pelo sujeito, novos conhecimentos são edificados.

Dessa maneira, podemos afirmar que a produção das representações sociais corresponde à familiarização dos objetos do conhecimento. Neste processo, nomeamos, construímos sentido, ou seja, ancoramos. Segundo Moscovici (2012, p. 45) as representações sociais se formam quando fazemos ancoragens, criando novos conhecimentos, objetivando relações novas em novas relações. Juntamos coisas não possíveis, à primeira vista, de juntar, tal ação deixa lacunas. As ancoragens podem ser percebidas por meio de tais fissuras, pelo não dito, também podem ser percebidas nas intenções, nas relações entre causa e efeito.

A representação social, portanto, é o processo que cria um amálgama entre o conceito e a percepção, ambos, são instâncias psíquicas: o conceito é de ordem intelectual, a percepção de ordem social. As ancoragens são realizadas de acordo com o contexto de cada grupo e de acordo com cada sujeito do grupo, sua função é tornar familiar o que é estranho. (MOSCOVICI, 2012, p. 55). Dessa maneira, podemos afirmar que a vida social depende das diferenças, o diferente traz o desequilíbrio, este faz com que a sociedade se organize de uma nova forma. (JOVCHELOVICH, 2011). Destarte, as representações sociais estão em constante construção pelas ancoragens e repertórios novos, ocasionado pelo que é que estranho e diferente.

Assim, como já pontuamos, a constituição do real não pode ser cristalizada, definida, constitui-se de uma dinâmica incontável. Cada um constrói o real a partir de seu entendimento e do posicionamento sobre a realidade. Caso tal ação seja passiva e conformista, tende-se a cristalizar as ideias, não saber de seus significados. A condição interna (psíquica) é o que pode colocar a pessoa em dúvida, admitindo o que não sabe, e, dessa forma, buscar novos conhecimentos. (JOVCHELOVICH, 2011).

Percebemos o mundo por diversas lentes, quanto maior o repertório de lentes, maiores as chances de nos comunicarmos com os outros, podendo visualizá-los de acordo com suas ópticas, mesclando-as as nossas. Assim, a representação social é uma síntese pessoal da realidade, caracterizada pelo objeto mundo, em que estabelecemos relações inter/objetivas e inter/subjetivas, pelas quais ancoramos e objetivamos o real constantemente.

SOBRE PABLO PICASSO: VIDA E OBRA

Pablo Ruiz Picasso nasceu em Málaga, sul da Espanha, em 1881. Teve uma vida intensa envolta em poderosa abertura à criação artística, morreu em 1973, aos 91 anos, deixando suas obras como tramas que lançam linhas e fragmentos infundáveis à tessitura da vida. Filho de um professor de pintura, a arte e os materiais artísticos eram-lhes familiares desde a mais tenra infância. Os

primeiros desenhos de Picasso são pombos, um dos motivos preferidos de seu pai que não se cansava de pintá-los. O pai costumava levá-lo às touradas, tornando-se um de seus espetáculos favoritos e tema constante de seus desenhos desde a infância. Entre pombos e touradas, representações de força e leveza, o jovem Picasso, apropriou-se de conhecimentos artísticos de tal forma, que seu pai, num gesto simbólico, entregou-lhe a palheta e os pincéis, dizendo-lhe que mais nada tinha a lhe ensinar. (OSTROWER, 2003, p.131).

Aos 14 anos, ingressa na Escola de Belas-artes *La Lonja*, Barcelona, em que seu pai lecionava. Apesar de ainda não ter idade suficiente para entrar na escola, é autorizado a realizar as provas, efetuando-as em apenas um dia, deixando a banca avaliadora impressionada com sua desenvoltura. Aos 16 anos vai para Madri e ingressa na *Academia Real*, repetindo o mesmo desempenho de *La Lonja*, em apenas um dia realiza os testes de admissão, que tinham o prazo de trinta dias para serem executados. (BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 22-23).

Em 1900, aos 19 anos, Picasso vai para Paris, centro efervescente das artes neste período. Visita todos os museus da cidade, entrando em contato com a obra de vários artistas, o que, de certa forma, fê-lo passar das pinturas e desenhos acadêmicos desenvolvidos nas escolas de arte à Fase Azul, irrompendo a Fase Rosa e o Cubismo, fruto de sua maturidade como artista.

No decorrer da Fase Azul (1901-1904), Picasso estava com 20 anos. O azul era para o artista, a cor que representava as cores, a dor e o sofrimento que sustentava a criação e a vida, sentimento vinculado à perda de um amigo que havia se suicidado por uma desilusão amorosa. Nesta fase, Picasso viveu uma vida miserável, dividia um quarto com um amigo, a única cama estava sempre ocupada, à noite o amigo dormia e ele trabalhava. Durante o dia o amigo trabalhava e ele dormia. Sem dinheiro, era difícil até encontrar alguma coisa para comer. Com um espírito inquieto e sem destino certo, Picasso instalou-se no movimento entre ir e vir de Barcelona a Paris, de 1900 a 1904 atravessou, a fronteira entre a França e a Espanha por aproximadamente oito vezes. (BERNADAC; BOUCHET, 1986).

Durante a Fase Rosa (1905-1906) a tristeza desapareceu, estava apaixonado. Passou a utilizar delicados tons de rosa e tons de terra em suas pinturas. O tema também era outro: personagens do circo como arlequins e acrobatas revelando um sentimento romântico de liberdade. (STRICKLAND, 2014, p. 144).

Em suas obras Picasso buscou traduzir emoções profundas que não podem ser explicadas apenas com palavras. Tal condição é potencializada pelo contato com a simplificação geométrica contida na obra do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906) e pelo contato com a arte negra que o

perturbou profundamente. A mensagem direta, sem rodeios das esculturas e máscaras negras estabelecem uma forte relação entre o ser humano e a natureza, desencadeando sensações ancestrais, que marcaram Picasso com ferro em brasa. (BERNADAC; BOUCHET, 1986); (OSTROWER, 1998).

Ao conhecer novas formas de arte, Picasso pode ampliar sua visão ao mesclar suas próprias experiências com algo novo e inusitado, levando-o a elaboração de uma nova forma de materializar a realidade ao seu redor, a que denominamos Cubismo (1908-1914), que se configurou de forma revolucionária. O Cubismo corresponde às pesquisas realizadas por Picasso e Georges Braque (1882-1963), pintor e escultor francês. O termo foi utilizado pela primeira vez por um crítico de arte sobre uma paisagem de Braque, em que os elementos eram representados em forma de cubos. (BERNADAC; BOUCHET, 1986).

O primeiro quadro cubista firmou suas raízes nas sensações imediatas da arte negra que implica na simplicidade das formas em linguagem codificada, utilizando uma imagem cilíndrica para os olhos, um furo para o nariz, um retângulo para a boca. Em 1907 o quadro ainda não tinha nome e Picasso ao apresentá-lo aos amigos provoca grande espanto e rejeição. A obra, mais tarde denominada *As donzelas de Avignon*, traz à tona um bordel inteiro, cinco personagens aterradoras com expressão de *Tá olhando o quê?* Em sua nudez, as donzelas expostas em linhas fragmentadas, desafiam as leis do universo pictórico e formal, à esquerda do quadro, três personagens estáticas estão em oposição às duas personagens da direita, estas, apresentam expressões raivosas como se fossem talhadas em buril.

A obra traz como marca a mudança de estilo de forma radical e violenta, rompendo drasticamente com a busca de harmonia, beleza, proporção e perspectiva. A realidade não é imitada em termos naturalistas, é reconstruída por uma ótica selvagem e avassaladora, uma reinterpretação da arte negra, uma vez que não se dispõe aos rituais e magias. Picasso faz uso do intelecto e da razão para decodificar o que é expresso pelo instinto ou pela intuição. A vitalidade expressiva da obra abre as portas para a Arte Moderna, para a destruição da forma até então composta, de maneira decisiva. (BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 47-48); (ARGAN, 1992); (STRICKLAND, 2014).

Em 1936 é instaurada a guerra civil na Espanha, uma luta entre republicanos e fascistas, estes liderados pelo general Franco, Francisco Franco Bahamonde (1892-1975), general chefe de Estado e ditador espanhol, integrante do golpe militar na Espanha em 1937. Picasso, amante de sua liberdade e da liberdade dos outros, simpatiza-se imediatamente com o lado republicano. Muitos amigos de Picasso partem para lutar na Espanha, este é convocado para pintar. O governo francês promove a Exposição universal no ano de 1937, Picasso é convidado pelo governo espanhol para

representar seu país no grande salão e a dizer claramente de que lado está. (BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 92, 94).

Em primeiro de maio de 1937, o vilarejo basco (norte da Espanha) de nome Guernica é cruelmente bombardeado por alemães aliados ao fascismo espanhol, no momento do ataque selvagem as ruas estavam cheias de civis, cerca de duas mil pessoas foram massacradas, muitos foram feridos, o vilarejo foi arrasado no bombardeio aéreo com duração de três horas e um quarto. (STRICKLAND, 2014). Um mês depois do ocorrido, Picasso representou a Espanha na Exposição Universal, criando uma das obras mais impressionantes e expressivas do século XX: *Guernica*.

Histórico Guernica: arte contra guerra

O século XX é marcado por vários conflitos, elevados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A primeira guerra instaura-se no momento em que o Cubismo está em pleno desenvolvimento, os amigos franceses de Picasso (Derain, Léger, Apollinaire, Braque) partem para a batalha e este, ao não ser convocado por ser espanhol, vive momentos de extrema solidão.

A obra *Guernica* de Picasso data de 1937, está situada no prenúncio da segunda grande guerra. O pequeno vilarejo de nome Guernica, berço da cultura espanhola é bombardeado cruelmente, Picasso soube do ocorrido pela notícia de primeira página do jornal *Times* de Londres. Estava na França, mas todo seu ser voltou-se à agonia de seu povo na Espanha.

Guernica é revelada aos olhos do público como uma das maiores obras trágicas do século XX. Picasso responde ao massacre de forma violenta e perturbadora. Conforme Bernadac e Bouchet (1986, p. 95) “Aos sanguinários bombardeios cegos do horror e da estupidez, Picasso responde de olhos arregalados com uma bomba de vitríolo”.

A obra é enciclopédica e repleta de símbolos, surpreendendo pela dimensão, um mural de aproximadamente 3,50m de altura por 8m de comprimento. Por meio da imagem podemos entrar em contato com a violência da guerra de forma ampliada, sem rodeios. Para observarmos as ancoragens realizadas pelo artista na objetivação da obra, apontamos cada um dos elementos da imagem de *Guernica* apresentada na Figura 1:



Figura 1. Pablo Picasso. Guernica, 1937. Óleo sobre tela (349 x 776,5 cm). Museu Nacional Centro de Arte da Rainha Sofia, Madri/Espanha.

Ao visualizarmos esta imagem é possível identificar as figuras da esquerda para a direita: uma mulher que chora com uma criança morta nos braços, um touro, um cavalo, a estátua de um guerreiro caído ao chão com os braços abertos, tendo uma espada quebrada e uma flor na mão direita, na palma de sua mão esquerda traços da linha da vida marcados. Na sequência, uma mulher fugitiva, à direita da imagem, uma mulher em chamas. No centro da obra, uma figura se lança por uma janela com o braço direito estendido, porta uma luz que se projeta de forma piramidal até a base da composição. No alto da imagem, uma lâmpada elétrica envolta em forma de olho e de sol, um pouco abaixo, um pássaro. (ARNHEIM, 1976, p. 31- 32).

Em relação aos sentimentos que podem ser despertados pelos personagens, destacamos, segundo Arnheim (1976, p. 42): Mãe: estabilidade; Criança morta: lamento, súplica; Touro: valor, orgulho; Cavalo: lamento, ascensão; Guerreiro: morte; Mulher fugitiva: inquietude, busca; Mulher em chamas: ansiedade, busca, pânico, súplica; Mulher portadora de luz: agonia; Pássaro: colapso.

Sobre o significado da composição envolvendo a relação entre os personagens, destacamos que não há na imagem, inimigos, bombas, pessoas em luta. Mas materializou-se a dor, o desespero, o sofrimento, a violência, o pânico, a morte. A maioria das figuras são mulheres e uma criança, os homens estavam na batalha, questão que reforça a barbárie do ataque a Guernica, configurando-o não como um ataque apenas, mas uma manifestação brutal contra pessoas inocentes, o que lhe confere um significado histórico e humano relevante à realidade. Os animais portam sentimentos humanos e também figuram dor, sofrimento, altivez.

Picasso não revela muito sobre a obra, apenas argumenta que o touro representa a brutalidade e a escuridão e o cavalo, o povo. (STRICKLAND, 2014, p. 145). Por outro lado, caso o

touro simbolizasse tal ideia deixaria triunfar a falta de esperança, pois é o único personagem que prevalece firme e intacto na composição. Os outros personagens da obra voltam-se para ele, menos a mulher em chamas do lado oposto da obra. O touro pode transparecer a brecha pela qual escapa a possibilidade de reconstrução da vida, representando o espírito indomável da Espanha. Outro fato, é que ao visualizarmos uma imagem, o movimento natural dos olhos vai da esquerda para a direita, Picasso ao voltar todos os olhares dos personagens da obra para o touro que está à esquerda, força um movimento dinâmico que conduz o olhar de volta ao início. (ARNHEIM, 1976).

Todo o processo de criação da obra foi registrado em esboços, fotografias e anotações do artista que anos antes da construção de *Guernica* manifestou o desejo de observar, por meio de registros do processo criativo, os caminhos que o cérebro percorre na materialização de um sonho. (ARNHEIM, 1976). O processo de criação de *Guernica* envolveu aproximadamente 45 esboços, dentre eles alguns se destacavam desde o início: o touro, o cavalo, a mulher que segura a luz. O material preparatório produzido para *Guernica* é vasto, o que permite acessar nuances do caminho percorrido pelo artista e, suas ancoragens no processo de objetivação da obra.

A obra, de início, constituiu-se de estudos modestos, mas que trouxeram expressão a uma forte criação, símbolo de revolta diante dos horrores da guerra. A paleta é limitada aos tons de preto, branco e cinza, são cores do luto, da tristeza e dos escombros de guerra, como uma notícia de jornal impresso em preto e branco. A cena se desenrola sob um fundo confuso apresentando paredes, telhados entrecortados e sombras triangulares, como um planeta sem atmosfera. (ARNHEIM, 1976). As formas projetadas em plano fragmentado são simples e densas, carregadas de significações, cada linha busca o essencial, traços violentos e diretos, contundentes e ferozes, sintetizando o massacre de seres inocentes no conjunto final da obra de estilo cubista, configurando o que Ostrower (1998) chama de uma visão dinâmica do espaço, uma constante relação entre forma e conteúdo.

As figuras esboçadas, selecionadas e organizadas pelo artista no plano pictórico articulam-se entre si em uma única composição mural, mas cada uma delas retém um universo próprio repleto de ancoragens a partir da tradição Ocidental e do artista, fundamentado em suas próprias produções, destacadas por Arnheim (1976), conforme segue:

– Gravura de 1935 intitulada *A Minotauromaquia*, Picasso faz a junção das touradas e do Minotauro, O Minotauro, na mitologia grega, é o filho da rainha Pasífae, de Creta, com um touro vindo do mar. Tal união gera um semideus com o corpo de homem e cabeça de touro. (BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 99). Nesta gravura, um Minotauro avança de forma ameaçadora sobre uma menina que tem em suas mãos uma vela acesa. No centro da imagem, um

cavalo destripado leva uma mulher toureira morta. A composição representa a luta entre as forças do mal incutidas pelas trevas e pela figura do Minotauro, e as do bem, representada pela menina que segura a vela acesa;

– Gravuras de 1937, projetadas por Picasso em menos de uma semana depois do bombardeio ao vilarejo de Guernica, intituladas *Sonho e mentira de Franco*. Nelas encontramos os primeiros esboços que seriam utilizados em *Guernica*;

- Murais decorativos das tumbas egípcias;
- Igrejas medievais;
- Obras de Francisco de Goya sobre a guerra napoleônica na Espanha;
- Mosaico helenístico sobre a batalha de Alexandre Magno;
- Obras históricas de Poussin, Velázquez, Rubens e Delacroix.

Tais referências estão à disposição de Picasso pelas quais realiza diversas ancoragens, objetivando *Guernica*. Elas permitiram a Picasso expressar em *Guernica* “um drama universal: o drama da guerra, das crianças mortas, das mães em prantos. Para dizer isto, ele também se vale de seu universo pessoal e retoma as figuras da tourada, o cavalo e o touro”. (BERNADAC; BOUCHET, 1986, p. 97).

Representações e transcendências

Discutimos, neste momento, as ancoragens e objetivações apresentadas por Picasso na obra *Guernica*. Afirmamos, de início, que em *Guernica*, Picasso não representa o real de forma naturalista e naturalizada, mas cria novas representações do real, expandindo repertórios que permitem novas ancoragens e objetivações. Mas como podemos sustentar tal afirmação?

A constituição de uma imagem, como *Guernica* torna-se algo novo, estranho aos padrões vigentes, lança sementes vindouras. Mesmo que a imagem volte-se sobre si mesma, não se encerra na falta de esperança pelo chocante grito de morte. Neste caso, a falta de esperança e a morte são um desequilíbrio necessário para a constituição do novo, um movimento dinâmico e contraditório, necessário para que haja vida.

Na obra, a representação social da vida é percebida nas lacunas, no silêncio ou em pequenas pistas objetivadas na singela flor que pende da mão do guerreiro, na efêmera chama que irradia luz a partir do centro da composição, na ave que pode simbolizar a paz e na figura indomável e altiva do touro.

Tomamos o processo de construção da obra a partir das edificações e registros de seu criador, mas os esboços são apenas reflexos parciais do que ocorreu no íntimo do artista. A criação não é algo acidental, um mero jogo de combinações, mas sim um envolvimento profundo com a finalidade de objetivação de uma ideia configurada na obra. Neste sentido, *Guernica* não pode ser resumida a um documento de reportagem bélica, pois o autor não parece ter ancorado suas representações sociais da guerra apenas em um massacre, mas em uma manifestação brutal e violenta contra pessoas inocentes.

As figuras de *Guernica* são do conhecimento público, construídas de forma direta e incisiva, o que permite ao autor a representação social da realidade por meio da deformação da forma e do espaço na obra de estilo cubista, objetiva o mundo tal como ele é no momento, envolto em um contexto de morte e destruição, mas deixando brechas antagônicas, indicadoras de resistência e a esperança.

Guernica é um complexo e intrincado tecido de pensamento, não se reduz a um mero lamento, ao grito de algumas pessoas, mas a objetivação de uma emoção universal. Para Arnheim (1976), os esboços apresentam uma impressionante opção de formas realistas, que gradativamente vão se limitando ao essencial, flutuando entre ancoragens antagônicas de destruição e resistência, fragilidade e força, morte e vida. Cada elemento reflete a composição total, formando uma unidade enredada, uma ação concêntrica como força motriz que acaba por representar o rigor da morte e a fragilidade da vida. É como se cada elemento objetivasse uma obra acabada, completa e incompleta ao mesmo tempo.

Objetivado por meio de pinceladas rápidas e traços incisivos, Picasso representa o espírito conturbado, fluído, liquefeito e contraditório do período vigente, revelando aspirações e contingências individuais e coletivas. A intenção de Picasso não é agradar aos olhos, a representação social da guerra por parte do autor é objetivada de forma dura e mordaz, não deixando espaço para justificativas em relação ao fato. Não há perdão para o que está a dizer, muito menos esperança anunciada de forma direta.

Durante o período de guerra, a ação de Picasso foi pintar. Seu trabalho ancorou-se na violência, em temas corriqueiros que deixam entrever a crueldade mórbida desse tempo. Com a destruição da guerra envolvendo todos os espaços, Picasso busca novas formas de representar a realidade. Após a libertação da França no decorrer da Segunda Guerra Mundial, ingressa no partido comunista e segundo Bernadac e Bouchet (1986. p. 166) anuncia: “tenho orgulho de dizer, nunca considerei a pintura uma arte meramente de enfeite, de distração; quis, através do desenho e da cor, já que essas eram as minhas armas, ir avançando cada vez mais no conhecimento do mundo e dos

homens”. Agora, segundo ele, estava disposto a lutar contra a opressão não apenas com sua arte, mas com todo seu ser.

A arte para Picasso é ancorada no princípio da contradição, que contesta valores sociais. Em Picasso, a realidade representada é também uma realidade criada por ele, fazendo-se presente a liberdade criadora do artista. Apresenta uma “dimensão atemporal, expressando um conteúdo mais geral, de valores da condição humana. Torna-se uma denúncia de toda violência e de todas as guerras”. (OSTROWER, 1989, p. 64).

EPÍLOGOS: ANCORADOUROS OBJETIVADOS

O artista percorre um longo e árduo caminho de aprendizagem que exige comprometimento e constante busca de comunicação com o mundo que o cerca. Picasso concebeu *Guernica*, em um mês, nela colocando a carga individual e social do seu tempo, o seu posicionamento diante da opressão. Para realizar sua obra ancora-se em referências históricas, significadas em seu trabalho de acordo com suas experiências e aprendizados. *Guernica*, como uma construção da Arte Moderna, vinculada ao Cubismo, é destituída de harmonia, equilíbrio, cor e formas naturalistas, ocorrendo uma violenta desconstrução de tal realidade, uma desorganização da estrutura que leva a uma nova ordem dos elementos.

De modo contraditório, ao mesmo tempo em que destrói a forma a obra objetiva-se em novas formas, novos conteúdos, os quais se firmam em ancoragens históricas: a mulher com a criança morta, o Minotauro, o cavalo, o touro, o guerreiro, a espada quebrada, a flor, a menina com a vela, a ave, os traços da linha da vida na mão do guerreiro, como os estigmas de Cristo. É uma representação que abandona as convenções da arte histórica, mas constitui-se a partir de referências históricas que são de conhecimento comum, ocorrendo uma nova construção a partir da destruição. As cinzas da guerra proporcionam uma nova visão da realidade, como o ressurgir da fênix, o que remete a um futuro possível, sem que as pessoas destruam umas às outras.

Picasso, em sua concepção individual, comunicou – objetivou – por meio de *Guernica* algo social e histórico, envolto em um processo em que cada personagem totalizou a essência do conteúdo destacado. Os personagens, cada um em sua totalidade, apresentam relações com os demais, de forma a configurar algo maior, de cunho universal. Ao finalizar a obra, o sofrimento objetivado não se restringiu ao sofrimento das pessoas de *Guernica* ao serem brutalmente bombardeadas, mas voltou-se à tragédia humana.

A concepção de *Guernica* não envolve acasos, também não se trata de uma obra que combine com a mobília das casas. Ao contrário, é instrumento de guerra contra a opressão, algo que se ancora e se objetiva a partir da condição humana diante da desumanidade, da dor e do sofrimento causados pelas relações de poder. Diante de tal realidade, é um símbolo de morte que permite a vida, pelo qual podemos estabelecer novas ancoragens e objetivações, ou seja, novas representações sociais do real.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: génesis de uma pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1976.
- BERNADAC, Marie-Laure; BOUCHET, Paule Du. *Picasso, o sábio e o louco*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1986.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *Os contextos do saber: representações, comunidade e cultura*. Tradução de Pedrinho Guareschi. 2. ed. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- MOSCOVICI, Serge. *A psicanálise, sua imagem, seu público*. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2012.
- OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- _____. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- SIMMEL, Georg. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Tradução de Maria João Costa Pereira e Michael Knoch. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno / Carol Strickland, John Boswell*. Tradução de Angela Lobo de Andrade. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RESUMO

Este estudo aborda o processo de ancoragem e objetivação centradas na Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici, utilizando a obra *Guernica* de Pablo Picasso. Para tanto, objetivamos: discutir sobre ancoragem e objetivação; abordar vida e obra de Pablo Picasso; demonstrar por meio da obra *Guernica* como ações individuais emergem do social. Por meio de pesquisa teórica explicitamos que, ao abandonar convenções da arte histórica, Picasso busca a construção a partir da destruição. As cinzas da guerra proporcionam uma nova visão da realidade, o que remete a um futuro possível, visando o respeito pela vida.

Palavras-chave: Teoria da Representação Social. Criação artística. Relações psicossociais.

GUERNICA: Anchors and objectivations

Abstract

This study approaches the process of anchoring and objectification centered on the Theory of Social Representations of Serge Moscovici, using the *Guernica* work of Pablo Picasso. Therefore, we aim: discuss anchoring and objectification; approach life and work of Pablo Picasso; demonstrate through *Guernica* work as individual actions emerge from the social. Through theoretical research, we made explicit that by abandoning the conventions of historical art, Picasso search the building from destruction. The ashes of war provide a new vision of reality, which refers to a possible future, targeting the respect for life.

Keywords: Theory of Social Representation. Artistic creation. Psychosocial relations.

Submetido em jun. 2015

Aprovado em nov. 2015