

***Guernica* ou a identidade como um acto de espera¹**

João Canha Hespanhol
Universidade de Aveiro

1. Âmbito

Reflectir filosoficamente sobre a identidade de uma obra equivale a interrogarmo-nos acerca do que uma dada obra é, ou seja, a sua natureza ou modo de ser. Questionamento que nos permite reconhecer de imediato a presença da dimensão ontológica, pois aquilo que se exige é uma reflexão acerca do modo de ser de uma obra. Todavia, não se trata aqui de uma obra qualquer, e sim de uma composição sobejamente conhecida e interpretada, um objecto artístico emblemático: *Guernica* (Picasso, 1937).

Mas o que é *Guernica*?

Seja como “Património visual” do colectivo espanhol (Bozal, 1991: 252), seja como “memorial de todos os crimes perpetrados contra a humanidade no século XX” (Hartt, 1993: 980), ou então, segundo Barr, como “o quadro mais notável do século XX” (Weitz, 1950: 81), a verdade é que a identidade de *Guernica* encontra-se já determinada. Não porque alguns críticos de arte digam e pensem o mesmo, mas porque procedem de modo idêntico na atribuição de sentido identitário, ao orientarem as suas interpretações a partir dos mesmos pressupostos metafísicos. Ora, isto indica que qualquer interpretação actual da obra de Picasso tem de forçosamente confrontar-se com o passado, isto é, com a história, pelo que será necessário realizar uma breve incursão à teoria de efabulação poética proposta por Aristóteles na sua *Poética*.

Por outro lado, particularizar o conflito com a história na abordagem crítica empreendida por Juan Antonio Ramírez², no livro *Guernica – La Historia y el Mito*, en

¹ Este artigo resulta de um trabalho inicial de investigação no âmbito do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro, sob a orientação científica da Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e conta com o apoio de uma Bolsa de Investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Proceso (Ramírez, 1999), não denota qualquer intenção de diminuir a importância desta última, tão-pouco de a destruir. Somente expressa o objectivo de avaliar a presença da história na crítica de arte realizada pelo autor. Para cumprirmos com este propósito, assumiremos como central a perspectiva ontológica de Andrew Benjamin³, a qual, para além de nos ajudar a compreender filosoficamente o conceito de história, permitir-nos-á reconsiderar, no seio da própria actividade interpretativa, o modo de ser de *Guernica*, ou melhor, da figura pictórica do cavalo presente no quadro, a fim de entendermos se uma outra forma de atribuir identidade é possível.

2. Ontologia da História

Se atentarmos no título do livro de Ramírez, percebemos imediatamente a presença de três elementos importantes: *história*, *mito* e *processo*. Compreender cada um deles e a relação que entre os mesmos se estabelece, ajudar-nos-á a clarificar a perspectiva interpretativa desenvolvida pelo autor sobre a obra de Picasso. Começemos, pois, com a história, relacionando-a com o conceito de processo.

Para A. Benjamin, pensar filosoficamente a história não equivale a considerá-la sob o ponto de vista do conteúdo histórico ou factual, como se, em termos conceptuais, a história representasse a acumulação dos vários actos interpretativos ocorridos no passado, tendo em conta o teor, a relação, a evolução e o retrocesso dos mesmos. O que importa é reflectir sobre a presença determinante da história, o seu modo de ser, na actividade interpretativa (cf. Benjamin, 1994a: 14), e, neste contexto, não tanto o *que* se interpretou, mas *como* se interpretou e se continua a interpretar. O mesmo é dizer que somente ontologicamente, e não historicamente, se dá a ocasião de pensar a história enquanto problema no interior da prática interpretativa (cf. Benjamin, 1993a: 77).

Então, o que é a história? Qual o seu modo de ser no seio da interpretação?

A história é o processo de sequência, ao apresentar-se como a continuação de uma ordem predeterminada. Tal acção ou procedimento é, por isso, uma forma de entender o modo de ser da história no acto interpretativo.

² Juan Antonio Ramírez (1948-2009) era professor catedrático de História de Arte da Universidade Autónoma de Madrid.

³ Filósofo australiano e professor de Teoria Crítica e Estética Filosófica no Centro de Literatura Comparada e Estudos Culturais da Universidade de Monash, Melbourne, Austrália.

O enfoque situa-se, pois, na história em si mesma, como processo e não como conteúdo factual. Distinção conceptual que possibilita a análise da maneira como a história, enquanto processo de sequência, actua, ainda hoje, no interior da prática interpretativa. Todavia, ao contrário do que se poderia supor, esta perspectiva da história não anula a evidência e a importância dos acontecimentos históricos, nem, por exemplo, a utilidade do contexto histórico na interpretação de uma obra, o que seria absurdo (cf. Benjamin, 1993a: 84, nota 3). Ao invés, enfatiza a existência de uma ordem predeterminada que insiste em apresentar-se no seio da própria actividade interpretativa, regulando-a. Isto significa que, por exemplo, quando os factos históricos figuram como parte integrante de um quadro ou são considerados relevantes para a análise de um dado objecto artístico, o que igualmente está presente, em termos da interpretação, é uma forma específica de os conceber e de os apresentar, a qual faz com que sejam abordados via processo sequencial predefinido.

Em suma, em vez de ser considerada do ponto de vista historicista como uma narrativa crítica e pormenorizada dos factos passados, a história deve ser perspectivada ontologicamente como a “narrativa de continuidade” (Benjamin, 1993a: 81), isto é, enquanto ordem ou unidade que domina continuamente a prática interpretativa, exigindo a conformação a uma continuidade sequencial já determinada.

3. A Poética e a Narrativa Original

Onde podemos, pois, situar a origem da “narrativa de continuidade”? E que tipo de sequência se encontra previamente determinado?

Segundo A. Benjamin, as raízes históricas de um tal processo localizam-se em Platão (cf. Benjamin, 1994b: 119-120). Sem embargo, aqui, a ênfase recairá em Aristóteles e na sua *Poética*. Em primeiro lugar, porque, apesar das divergências com o seu mestre, o Estagirita permanece devedor do mesmo processo de sequência. Em segundo lugar, pois o texto aristotélico, enquanto tratado de teoria crítica, determina, como teremos ocasião de demonstrar, quais os princípios metafísicos que devem regular a criação de obras e, conseqüentemente, a interpretação das mesmas. Em terceiro lugar, porque a *Poética* conduz-nos igualmente para o elemento que ainda nos falta examinar, a saber, o mito, relacionando-o com a tragédia, o que se revelará útil para a compreensão da perspectiva crítica de Ramírez sobre a obra *Guernica*.

E é com a poesia e com o mito que Aristóteles dá início ao seu texto: “Falemos de poesia – dela mesma e das suas espécies, da efectividade de cada uma delas, da *composição* que se deve dar aos *mitos*, se quisermos que o poema resulte *perfeito* [...].”(Aristóteles, 1998: I, 1447 *a*, sublinhado nosso) Finalidade e completude abrem o texto e determinam previamente a possibilidade de uma composição poética perfeita. Ora, é esta ideia que nos interessa explorar, mais do que a essência da poesia enquanto actividade imitativa ou as diferenças e semelhanças que existem entre as várias espécies de poesia. De qualquer maneira, convém esclarecer que, destas últimas, é a tragédia que, por razões que se prendem com o quadro de *Guernica*, nos interessa aqui aprofundar, nomeadamente o modo de ser da tragédia enquanto “acção completa”.

Como afirma Aristóteles, “[...] a tragédia [é, *nosso*] imitação de uma *acção* [...] *completa* [...], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (Aristóteles, 1998: VI, 1449 *b* 24, sublinhado nosso) Ao contrário, por exemplo, da epopeia, cujo modo de imitar se realiza através da narrativa, a tragédia imita, pois, mediante actores, “representando as personagens a acção e agindo elas mesmas” (Sousa, 1998: 36). Ou seja, a tragédia é drama (*drân*), é *fazer* (cf. Aristóteles, 1998: III, 1448 *b*), é *acção*, a qual, por ser trágica, sucede-se *funesta* ou *desgraçada* (*tragodia*). Numa palavra, a tragédia é *acção trágica ou dramática*.

Todavia, de que forma se deve entender esta significação de tragédia?

A partir do sentido de mito. Até porque este, a par dos distintos elementos essenciais ou partes qualitativas que constituem a tragédia (mito, carácter, elocução, pensamento, espectáculo e melopeia), é “o elemento mais importante” (Aristóteles, 1998: VI, 1450 *a* 16), “a alma da tragédia” (Aristóteles, 1998: VI, 1450 *a* 34), ou o modo de ser, por excelência, da tragédia.

A palavra grega *mythos* pode traduzir-se por *mito* ou *fábula*, remetendo igualmente para a actividade de *inventar fábulas* ou de *compor ficções poéticas* (*mytho-poieo*). Isto permite-nos descobrir um duplo sentido no vocábulo utilizado por Aristóteles no texto grego da *Poética*, como nos alerta Eudoro de Sousa (cf. Sousa, 1998: 87). Semanticamente, podemos, pois, considerar que, no sentido estrito de *fábula*, a palavra *mythos* expressa o enredo, a intriga ou a trama, que constitui a matéria fabulosa do poema. Matéria essa que foi criada pelo poeta a partir do *mythos* em sentido lato, ou

seja, da narrativa fabulosa de origem popular. Daí ser a “tragédia imitação de uma acção”, já que a matéria fabulosa que a sustenta reproduz, via drama, as acções do “mito tradicional”⁴.

No entanto, sobre a passagem, ou transformação, do “mito tradicional” ao “mito trágico”, esclarece Aristóteles:

[...] não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídas as nossas tragédias; [...] Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais *fabulador* que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas (Aristóteles, 1998: IX, 1451 b 27, sublinhado nosso)

Sem nos prendermos à questão da imitação, e excluindo igualmente do presente exame a relação que Aristóteles realiza entre a “história” (particular) e a “poesia” (universal), ou a relação entre o que “aconteceu” e o que “poderia acontecer” (cf. Aristóteles, 1998: IX), podemos, mesmo assim, entender a relevância que o sentido estrito de *mythos* tem para a tragédia. De facto, enquanto *fábula*, o mito é o que proporciona a trama à tragédia, sem a qual esta não existiria (cf. Aristóteles, 1998: VI, 1450 a 23). Ou seja, sem as acções fabuladas (*mythos*), não haveria tragédia, pois não haveria drama (*drân*). Daí se poder concluir que a identidade da tragédia é suportada pelo mito, uma vez que é este que lhe concede a possibilidade de se definir como *acção trágica ou dramática*.

Trama ou intriga fabulada que, segundo o filósofo grego, deve ser bem urdida, de modo a que o conjunto de acontecimentos ou actos que formam o fio condutor da tragédia componham um “todo” perfeito (completo), o qual não é mais do que “aquilo que tem princípio, meio e fim” (Aristóteles, 1998: VII, 1450 b 26). Isto significa que a *fábula*, enquanto acção trágica ou dramática, para ser *bem composta*, tem de obedecer a uma estrutura assente na lei da sequência, a qual determina a necessidade de uma origem (*arché*), de um ponto médio entre dois extremos (*mésos*) e de um fim (*télos*). Somente desta maneira o mito é “uno” (Aristóteles, 1998: VIII, 1451 a 16), isto é, quando as suas várias partes compõem um todo organizado, em que “os acontecimentos se devem

⁴ Assim se estabelece a relação entre a tragédia como “imitação de uma acção” e o mito como “imitação de acções” (cf. Aristóteles, 1998: VI).

sucedem em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunde ou muda a ordem do todo.” (Aristóteles, 1998: VIII, 1451 *a* 29) Por conseguinte, o modo de ser do mito não se encontra nos actos ou partes, mas, essencialmente, na “composição dos actos” (Aristóteles, 1998: VI, 1450 *a*), ou seja, na unidade. Esclarecimento que tem implicações directas na natureza da tragédia, a qual passa agora a ser devidamente identificada como *acção trágica ou dramática completa*.

Tendo em conta o exposto, e à semelhança do que propõe A. Benjamin para Platão (cf. Benjamin, 1994b: 120), podemos alegar que, se abstrairmos da *Poética* de Aristóteles aquilo que é o seu conteúdo específico, isto é, a defesa da tragédia como *acção dramática completa*, e nos concentrarmos unicamente na estrutura sequencial aristotélica (origem, meio e fim), compreendemos que o “problema formal” que o Estagirita nos legou é o de parecer impossível pensar a pluralidade (as distintas partes) sem a conformação prévia a uma unidade outorgadora de identidade. Formalização que pode ser abstraída da seguinte passagem sobre a composição ou a unidade sequencial: “É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios [origem, meio e fim, *nosso*].” (Aristóteles, 1998: VII, 1450 *b* 32)

Por conseguinte, compreender ontologicamente a história é perspectivá-la, na sua valência metafísica, como “narrativa de continuidade” ou como *narrativa original*, ou seja, enquanto ordem sequencial que provém da *origem* com vista a um *fim*. Princípios metafísicos que, como iremos provar, continuam a regular o acto interpretativo, ao subjugar as obras a analisar a uma ordem ou unidade já determinada.

4. Guernica e a Narrativa Original

Apresentando-a num livro de divulgação de arte, destinado ao grande público, a interpretação de Ramírez continua a influenciar o modo como, ainda hoje, *Guernica* é lida. Assim o quadro se *contemporiza* com a leitura crítica que dele fazem. Leitura metafísica, cuja *origem, meio e fim* estão claramente identificados em termos narrativos.

Segundo o próprio autor (cf. Ramírez, 2008), o livro contém três abordagens originais da obra de Picasso. A identificação surrealista do quadro (cf. Ramírez, 1999: 11), a relação deste com a *Fonte de Mercúrio* de Alexander Calder (cf. Ramírez, 1999: 56), e a inclusão de *Guernica* (1937) na sequência narrativa que se inicia com a água-forte *Sonho e Mentira de Franco* (1937), a qual, segundo o crítico espanhol, pode ser

caracterizada como uma espécie de banda desenhada, em que ao longo de duas estampas, de nove vinhetas cada uma, são narrados alguns dos efeitos devastadores da sublevação militar franquista contra o povo espanhol (cf. Ramírez, 1999: 27). Ora, é precisamente esta perspectiva sequencial que será objecto de análise, da qual destacaremos como central a atribuição de identidade à figura pictórica do cavalo de *Guernica*.⁵

Em termos cronológicos, ambos os objectos artísticos têm uma data. Mesmo não tendo Picasso datado e assinado o quadro *Guernica*, ao contrário do que era habitual (cf. Ramírez, 1999: 32), sabemos que a criação deste se situa no intervalo que vai de Maio a Junho de 1937. Provam-no os inúmeros estudos de composição datados e as fotografias que Dora Maar tirou no atelier da rua Grands-Augustins, as quais documentam as sete fases por que a pintura de *Guernica* passou. Quadro monumental que é também a resposta de Picasso ao convite formalizado em Janeiro de 1937 pelo governo oficial republicano de Espanha. Este desejava que o pintor pudesse contribuir com uma grande composição para o pavilhão espanhol da Exposição Internacional das Artes e das Técnicas de Paris, a qual se realizaria durante o verão. Quanto ao *Sonho e Mentira de Franco*, as vinhetas da primeira estampa datam de inícios de Janeiro de 1937, assim como as cinco primeiras vinhetas da segunda estampa (ainda que subsistam dúvidas quanto à segunda e terceira vinhetas). Estas encontravam-se acabadas, quando o convite do governo espanhol ocorreu. As quatro restantes vinhetas da segunda estampa foram terminadas em Junho do mesmo ano, mas só depois de Picasso ter finalizado *Guernica* (cf. Ramírez, 1999: 31-33).

Isto é o suficiente para Ramírez inferir a seguinte conclusão:

O grande quadro *Guernica* poderia ser considerado como a sequência culminante [neste caso, e em termos cinematográficos, como um conjunto de planos de acção que se desenrolam no mesmo local, *nosso*] de uma espécie de guião cinematográfico de carácter visual (um *storyboard*), cujo desenvolvimento prossegue, depois, nas outras vinhetas [...] (Ramírez, 1999: 32, tradução nossa)

⁵ Além disso, mais do que nos preocuparmos com o aspecto iconográfico (relação entre o cavalo e Pégaso, por exemplo) do mito em *Guernica* (cf. Ramírez, 1999: 38-39), salientaremos o sentido de mito inferido da análise realizada à *Poética* de Aristóteles, ou seja, enquanto *acção dramática completa*.

Dado que o quadro dá continuidade à água-forte, e que esta, a partir das últimas vinhetas da segunda estampa, dá igualmente seguimento ao quadro, então é possível, segundo Ramírez, falar em “sequência narrativa” (Ramírez, 1999: 46), ou seja, de uma sucessão de eventos que compõem a mesma acção dramática, a qual se desenvolve de modo contínuo ao longo dos dois objectos artísticos. Isto significa que cada cena ou parte, para além de patentear um acontecimento particular (a sublevação ou o bombardeamento, por exemplo) da acção dramática, mostra, igualmente, a conformação a uma unidade que se pretende completa (*origem, meio e fim*). Esta é a “coerência argumentativa” (Ramírez, 1999: 32) a que o autor se refere, cuja cena trágica central é *Guernica*.

Coerência metafísica que permite combinar e uniformizar os acontecimentos representados pela água-forte e pelo quadro da seguinte forma:

[...] o monstro fascista [...] entra em Espanha a sangue e fogo; mas o povo espanhol defende-se com bravura e faz nascer da sua entranha mais profunda um anelo elevado e indomável de liberdade; o curso da sua inexorável vitória sobre o monstro do mal é interrompido, sem embargo, pela brutalidade cega desse bombardeamento aéreo [...] provocado pela maquinaria militar estrangeira; o relato acabaria com as respectivas consequências imediatas e com um apelo desesperado à acção internacional (Ramírez, 1999: 33, tradução nossa)

Contudo, de que modo a “sequência narrativa” determina a identidade da figura pictórica do cavalo de *Guernica*?

Para respondermos a esta questão, é necessário remontarmos à análise empreendida por Ramírez da obra *Sonho e Mentira de Franco* (cf. Ramírez, 1999: 29-30). Se, como o próprio alega, nas vinhetas iniciais da água-forte, o cavalo é um dos elementos negativos da sublevação franquista, na sexta vinheta da primeira estampa, porém, o cavalo sofre uma metamorfose. Transfiguração simbolizada pela ferida que o cavalo exhibe no corpo e pela asa que brota daquela. Assim se produz a descoberta de um duplo sentido interpretativo, já que o cavalo, para além de ser perspectivado como agressor franquista, deve ser igualmente entendido como vítima, sendo que este último estatuto engloba a ideia positiva de esperança na/da resistência espanhola. De facto, se a ferida representa a passagem do cavalo-agressor ao cavalo-vítima, a asa representa a transição da opressão à liberdade (entendida esta também como libertação). O mesmo é dizer que

ambas possibilitam o sentido ambíguo da identidade do cavalo, o qual terá aqui a designação de par agressor/vítima (esperança). E a propósito do cavalo-vítima da sexta vinheta, acrescenta Ramírez: “[...] [da ferida do cavalo, *nosso*] parece sair a asa que fará voar este animal, tão parecido, aliás, com esse outro equino, vítima do fascismo, que Picasso pintará, pouco depois, no centro de *Guernica*.” (Ramírez, 1999: 30, tradução nossa)

A presença do cavalo-vítima na sexta vinheta serve, então, para relacionar o *Sonho e Mentira de Franco* com *Guernica*. Ou melhor, só quando o cavalo da água-forte adota aquela forma (desenho da ferida e da asa), como uma espécie de finalidade ou fim aguardado, é que uma conexão com o quadro se pode efectivamente estabelecer, a qual determina a ambiguidade do significado agressor/vítima (esperança) das figuras criadas (cf. Ramírez, 1999: 33).

Continuidade que aparentemente parece ter sido interrompida com a figura pictórica do cavalo de *Guernica*, pois, se o cavalo da água-forte representa, em termos de significado, uma oposição identitária, o cavalo pintado em *Guernica* apenas parece evidenciar uma das alternativas, a saber, a da vitimização. Além disso, apesar da ferida que formalmente também apresenta no quadro, a figura pictórica do cavalo encontra-se desprovida de asas. Todavia, segundo Ramírez, a forma assumida pelo cavalo em *Guernica* não corta os laços com a oposição do par agressor/vítima (esperança). Isto porque, mesmo no quadro, a figura pictórica do cavalo não deixa de poder ser igualmente identificada como agressor, conservando a natureza contraditória que lhe é peculiar. Julgamento que se apoia na sequência narrativa estabelecida, a qual impossibilita uma leitura redutora da figura do cavalo baseada no significado unívoco (cf. Ramírez, 1999: 24-25). Assim sendo, a ferida continua a evidenciar um claro sinal de esperança. Aliás, e quanto a este último ponto, é determinante a análise de Ramírez sobre os estudos de composição prévios de *Guernica* e as versões da pintura na tela. Processo individual de criação do quadro que serve para reforçar a ideia de que há uma relação estreita entre a ferida e a esperança. Por exemplo, no estudo de composição número IV, em que já aparecem muitos dos elementos da versão final do quadro, um cavalo alado rompe da ferida do cavalo-vítima (cf. Ramírez, 1999: 38-39). Acontecimento formal que não se repete no processo ulterior das sete versões desenvolvidas na tela, onde o cavalo mantém apenas a ferida aberta no seu costado, sem que dela brotem asas. No entanto, o próprio progresso criativo da figura do cavalo nos

estudos de composição assegura a continuidade da relação entre a ferida e a esperança nas várias fases da pintura, pois comprova que, explícita ou implicitamente, o cavalo-vítima guarda em todo o tempo a conexão que a metamorfose da água-forte originou (cf. Ramírez, 1999: 36).

Em síntese, Ramírez é devedor dos pressupostos metafísicos da *narrativa original*, uma vez que, para atribuir sentido identitário à figura pictórica do cavalo de *Guernica*, procurou estabelecer, previamente, uma unidade completa das obras. Ou seja, somente após a determinação do todo da acção dramática, via sequência narrativa entre a água-forte e o quadro, é que as partes, assim como as figuras que as compõem, têm a possibilidade de ser avaliadas. Trata-se, portanto, da repetição do mesmo processo sequencial metafísico, em que a pluralidade só garante a sua autêntica identidade se se conformar à unidade, estando obrigada a manifestar esta última em cada acontecimento. Continuidade que, segundo o crítico espanhol (cf. Ramírez, 1999: 36), se prolonga em objectos artísticos posteriores (o *Ossário* de 1944/45, ou a *Natureza Morta com Crânio de Touro* de 1942, entre outros).⁶ Por isso é que *Guernica* é um quadro “em processo” (Ramírez, 1999: 32), já que implica, como *mésos*, a continuidade do processo sequencial completo.

5. *Guernica* e a Narrativa Anoriginal

Mas será possível, no decurso da própria actividade interpretativa, reconhecer um outro modo de ser da figura pictórica do cavalo de *Guernica*?

Para entrevermos tal possibilidade, e tendo em conta a perspectiva ontológica de A. Benjamin, é necessário confrontar-nos com aquilo que está presente na obra. Partamos, pois, da peculiaridade (cf. Benjamin, 1994c: 7) da figura do cavalo de *Guernica*, sobretudo dos elementos pictóricos que constituem a ferida no dorso do cavalo.

Ao contrário da água-forte, a maior parte do corpo do cavalo é preenchido por pequenos traços. Traços que nos remetem para os periódicos da época, a partir dos quais o pintor teve acesso às fotografias a preto e branco da destruição da pequena vila basca. A questão é que os traços, aparentando no conjunto a *textura* de um jornal, podem facilmente ser interpretados como indicadores de narratividade, simbolizando, assim, o relato sequencial dos factos ocorridos. Além disso, os traços relembram que Picasso, no

⁶ Nestes objectos, a luta contra o fascismo adopta um sentido mais amplo, já que também inclui o nazismo alemão e a Segunda Guerra Mundial.

processo das sete fases da pintura, experimentou colar alguns pedaços de papel estampado na tela. Finalmente, recordam a época em que Picasso colava folhas de jornal nos seus quadros, os seus famosos *papiers collés* (como, por exemplo, no quadro *Guitarra* de 1913).

Quanto à ferida aberta no dorso do animal, e como já vimos, não obstante a inexistência daqueles elementos que a ela sempre se associam (asas ou um cavalo alado), pode, mesmo assim, funcionar como fenda reminescente, permitindo o restabelecimento da sequência narrativa que remonta à água-forte.

Seja como for, com os traços ou com a ferida, é o processo sequencial que parece de novo dominar. No entanto, resiste-lhe um outro tipo de narrativa (cf. Benjamin, 1994d: 105-106), em que a figura do cavalo proclama a sua própria particularidade.

Sobre os traços que preenchem o corpo do cavalo, desenhou Picasso uma ferida, a qual se desdobra em duas cores: branco e negro. Diferentes entre si, mas reunidas ou ordenadas no mesmo lugar, como se fossem partes constituintes da mesma identidade (neste caso, a duplicidade identitária da ferida). Sem embargo, na parte branca, podemos ver as marcas negras deixadas pelo golpe que provocou a ferida, quebrando a harmonia que as cores parecem compor e evidenciando a presença de um confronto entre as mesmas. O arranhão assinala, assim, um momento crítico distinto, em que as cores não estão em repouso, conformadas a uma unidade, e sim em movimento. Através deste, a realidade da pele rasgada e sua conseqüente separação do corpo de traços são sublinhadas. Pictoricamente diferentes, a ferida, apesar da relação com o corpo de traços, distancia-se deste, rompendo com o suposto relato sequencial dos factos e deixando entrevista uma ausência no negro aberto. Acção que, pictórica e ontologicamente, sempre ocorrerá, em cada interpretação da figura em causa.

Como diria A. Benjamin, a ferida abre o espaço de uma distinta oposição: um conflito entre o Mesmo e o diferente, entre a *narrativa original* e um outro tipo de narrativa ou ordem, em que as partes, ao não se subordinarem a uma unidade, relacionam-se entre si e não com uma suposta anterioridade previamente determinada (cf. Benjamin, 1993b: 47). Portanto, se a ferida é uma totalidade, esta deve ser entendida como a copresença de uma “pluralidade anoriginal” (Benjamin, 1994a: 19), dado que aquilo que se apresenta é a heterogeneidade diversa em si própria, não havendo nenhum antecedente de natureza superior (cf. Benjamin, 1993c: 8-13). Daí a origem ser não original, uma

vez que tudo começa nas partes em conflito, isto é, na natureza ontologicamente plural da figura pictórica do cavalo.

Co-presença que, neste caso, manifesta-se como o conflito entre o Mesmo (processo sequencial metafísico) e o diferente (arranhão). Natureza heterológica da figura que, impugnando a unidade interpretativa que a conforma a um processo sequencial completo, reivindica a complexidade de um conflito que opõe a *narrativa anoriginal* à *narrativa original*. Espaço plural e paradoxal de co-presença, em que o Mesmo, desprovido do seu poder, situa-se no interior da própria pluralidade, reconhecendo-se a impossível possibilidade do seu domínio (cf. Benjamin, 1993c: 28). Sendo que o outro que lhe é diferente, a alteridade que com ele se relaciona e que dele se distancia, passa a ser compreendido como a possibilidade que esteve sempre presente no modo de ser da figura pictórica do cavalo de *Guernica*, mas que a *narrativa original* ostracizou.

Com o arranhão, a continuidade que tinha a possibilidade de ser representada e de ser lida, é quebrada. Aquilo que já não domina é a representação da figura pictórica do cavalo a partir do par agressor/vítima (esperança). Por outras palavras, a figura do cavalo não se conforma ao papel que tem de representar na acção dramática para que esta resulte completa, perfeita. Simultaneamente, a natureza ontologicamente plural da figura possibilita um outro significado, a saber, o do cavalo-exposto.

Sujeito ao perigo e exibindo uma ferida, sem qualquer intenção de a curar ou fechar, a figura do cavalo abre o espaço de uma ausência que espalha a sombra no corpo de traços, produzindo o assombro da reinterpretação. Desta maneira, o cavalo-exposto invalida a perspectiva interpretativa que toma a ferida por aquilo que ela pictoricamente não apresenta (asas ou um cavalo alado), ao mesmo tempo que insiste na manifestação da sua natureza heterogénea, a qual não procura a resolução do conflito, mas a exposição deste último, onde a identidade é compreendida como uma trama em aberto.

Gerando a expectativa, a figura interrompe a repetição incessante do processo sequencial completo, ao manter, *descontinuamente* (cf. Benjamin, 1996: 49-50), a sua identidade em/como questão. Espera que não indicia nenhum fim, apenas a presença de um conflito irresolúvel do Mesmo e do diferente, em permanente devir. Por isso é que a figura pictórica do cavalo de *Guernica*, recusando a *história*, o *mito* e o *processo*, produz o sentido de esperança, ou seja, a possibilidade da reinterpretação via confronto entre o Mesmo e o diferente (cf. Benjamin, 1997: 158).

De facto, mais do que fazer parte de um ato esperável ou expectável, a figura pictórica do cavalo patenteia um ato de espera. Face ao risco, a figura do cavalo demora-se. Apesar de estar situada no quadro, a figura não é estática. O seu deter-se retarda a queda, isto é, a sua imediata redução ao fatalismo do acontecimento trágico que o quadro representa e à consequente sequência narrativa. E é nesse tempo que a figura leva, que ela própria se aventura, exibindo a ferida que se destaca do seu corpo, a qual revela o movimento de um conflito. Nesta *ação incompleta*, a figura do cavalo espera que a sua identidade, por implicações ontológicas da sua natureza particular, não se reduza ao esquema agressor/vítima, mas que, pelo contrário, se liberte deste. Simultaneamente, a figura do cavalo *dramatiza* (faz acontecer) o problema da identidade enquanto questão geral, chamando a atenção para sua manutenção, apesar da ocorrência de qualquer tipo de identificação (homológica ou heterológica). E esta é a esperança que está presente na ferida, a esperança de um ato e de uma identidade anoriginais.

Referências Bibliográficas

- Andrew, Benjamin (1993a): “Present Remembrance: Anselm Kiefer's *Iconoclastic Controversy*” in Andrew, Benjamin (2ª edição): *Art, Mimesis and the Avant-Garde: aspects of a philosophy of difference*. London: Routledge, 75-84
- ___ (1993b): “Spacing and Distancing” in Andrew, Benjamin (2ª edição): *Art, Mimesis and the Avant-Garde: aspects of a philosophy of difference*. London: Routledge, 43-59
- ___ (1993c): “Interpreting Reflections: Painting Mirrors” in Andrew, Benjamin (2ª edição): *Art, Mimesis and the Avant-Garde: aspects of a philosophy of difference*. London: Routledge, 7-41
- ___ (1994a): “Objects and Questions” in Andrew, Benjamin: *Object Painting*. London: Academy Editions, 13-26
- ___ (1994b): “Placing History: Anselm Kiefer” in Andrew, Benjamin: *Object Painting*. London: Academy Editions, 109-123
- ___ (1994c): “Introduction” in Andrew, Benjamin: *Object Painting*. London: Academy Editions, 7-11
- ___ (1994d): “Timed Surfaces: Jackson Pollock” in Andrew, Benjamin: *Object Painting*. London: Academy Editions, 95-107
- ___ (1996): *What is Abstraction?* London. Academy Editions
- ___ (1997): “Conclusion: The Renewal of Hope” in Andrew, Benjamin: *Present Hope: Philosophy, Architecture, Judaism*. London: Routledge, 154-161
- Aristóteles (1998, [5ª edição]): *Poética*. Maia. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Eudoro de, Sousa (1998): “Introdução” in Aristóteles (5ª edição): *Poética*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 13-101
- F. E., Peters (1983, [2ª edição]): *Termos Filosóficos Gregos – um léxico histórico*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian
- Frederick, Hartt (1993, [4ª edição]): *Art: a History of Painting, Sculpture, Architecture*. New York. Harry N. Abrams Inc. Publishers
- Isidro, Pereira (1969, [4ª edição]): *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto. Livraria Apostolado da Imprensa

Juan Antonio, Ramírez (1999): *Guernica - La Historia y el Mito, en Proceso*. Madrid. Sociedad Editorial Electa España, S.A.

___ (2008): Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual). Boletín de Arte, nº 29. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Url: <http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>, último acceso a: 09/03/2011

Morris, Weitz (1950): *Philosophy of the Arts*. Cambridge-Massachusetts. Harvard University Press

Valeriano, Bozal (1991): *Summa Artis – Historia General del Arte: Pintura y Escultura Españolas del siglo XX (1900-1939)*, vol. XXXVI. Madrid. Editorial Espasa-Calpe, S.A.