

**PABLO NERUDA E PABLO PICASSO: *ESPAÑA EN EL CORAZÓN E GUERNICA*  
COMO REPRESENTAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS HUMANAS<sup>1</sup>**

**Valéria Daiane Soares Rodrigues**  

Doutoranda do Programa de Pós graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Pró-reitora Adjunta de Extensão na Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Montes Claros, Minas Gerais - Brasil.

*E-mail:* [daiane.rodrigues@unimontes.br](mailto:daiane.rodrigues@unimontes.br)

**RESUMO:** Quais são os limites entre as artes na representação das relações humanas? Tal indagação constitui elemento motivador para a escrita deste texto. Busca-se, a partir da crítica especializada e da obra *Guernica*, de Pablo Picasso e *España en el Corazón*, de Pablo Neruda, refletir sobre a relação entre literatura e pintura, a fim de entender os seus limites e possibilidades. Vale salientar que essa discussão é fruto de uma pesquisa de doutoramento e que a metodologia que orienta a escrita do texto é a pesquisa bibliográfica a partir da qual foi possível entender questões importantes relacionadas ao questionamento inicial. A contribuição de Guimarães (2018), Gonçalves (1997) e Ribeiro (1993) foram essenciais nesse processo de pesquisa e, conseqüentemente, descoberta. Por fim, torna-se importante ressaltar que todas as artes detêm o poder de representar as experiências humanas, contudo, a partir de distintos suportes e das possibilidades que lhe são inerentes.

**PALAVRAS CHAVE:** *España en el Corazón*, *Guernica*, Guerra Civil Espanhola, Poesia, Pintura.

**RESUMEN:** ¿Cuales son los límites entre las artes en la representación de las relaciones humanas? Esa indagación constituye elemento motivador para escrita de ese texto. A partir de la crítica experta y de las obras *Guernica*, del pintor Pablo Picasso y *España en el Corazón*, del poeta Pablo Neruda, se busca reflexionar sobre la relación entre literatura y pintura, con intuito de entender sus límites y posibilidades. Importante destacar que esa discusión es resultado de una pesquisa de doctorado y que la metodología que guía la escrita de ese texto es la pesquisa bibliográfica a partir de la cual fue posible entender cuestiones importantes relacionados al cuestionamiento inicial. La contribución de Guimarães (2018), Gonçalves (1997) y Ribeiro (1993) fueron esenciales en ese proceso de escritura y conseqüente aprendizaje. Al final se muestra importante resaltar que todas las artes detienen el poder de representar las experiencias humanas, sin embargo, a partir de diferentes soportes y de las posibilidades que son inherentes a cada uno.

**PALABRAS CLAVE:** *España en el Corazón*, *Guernica*, Guerra Civil Española, Poesía, Pintura.

---

<sup>1</sup> Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG

## Introdução

Pablo Neruda, durante sua trajetória pessoal e literária, deu voz às atribuições dos homens do seu tempo. Além de ser reconhecido por seus versos de amor, o poeta chileno notabilizou-se por registrar, em seus escritos, a ocorrência de fatos históricos que compuseram o cenário de sua vida, dentro e fora dos limites da América Latina. Entre as obras literárias que fazem referência a fatos históricos que compõe a contextualização de sua obra, destaca-se a série de poemas *España en el Corazón*, elaborados em 1937, por ocasião da Guerra Civil Espanhola. Também em 1937, o espanhol Pablo Picasso produziu uma tela pintada a óleo, intitulada *Guernica* que, assim como *España en el Corazón*, retratou os horrores da guerra civil espanhola. Neste contexto e, utilizando como referência as obras supramencionadas, este texto busca analisar a representação da guerra a partir de dois distintos suportes: literatura e pintura, buscando compreender os possíveis pontos de encontro e desencontro que configuram essa relação.

Nesse contexto, torna-se importante ressaltar que os artistas não apenas se conheceram pessoalmente, como desfrutaram de uma intensa amizade ao longo da vida, conforme assegura Enrique Robertson, por meio do texto *Picasso y Neruda. Hechos y conjeturas en torno a una amistad*, publicado em 2004. De maneira cautelosa, o estudioso afirma que o primeiro encontro entre ambos se deu, provavelmente, em 21 de janeiro de 1937, em Paris, por ocasião de uma conferência na qual Neruda homenageou seu grande amigo Federico Garcia Lorca, morto durante confrontos da Guerra Civil Espanhola. Tal amizade teria se intensificado devido à estadia de Neruda na França, após ser destituído do cargo de consul chileno em Madri, após eclosão da guerra. No texto mencionado, Robertson afirma, também, que o ataque à cidade de Guernica, que impulsionou a produção da obra de Picasso, ocorreu três meses depois de os poetas se conhecerem pessoalmente, período no qual ambos já se mostravam com discursos mais afirmativos em termos de comprometimento político. Nesse sentido, o estudioso cita o fato de Neruda estar à frente da organização de um evento em Valencia, enquanto Picasso se comprometia com a criação de *Guernica*:

La realización del gran mural para el pabellón español de la Exposición Mundial en París que Picasso bautizó "Guernica", y el trabajo de Neruda en la comisión organizadora del II Congreso Internacional de Escritores que se realizaría en Valencia –dos enormes tareas que culminaron en julio de 1937 y denunciaron al

mundo ese crimen horrendo— ocuparon al pintor y al poeta a tiempo completo.  
(ROBERTSON, 2004, s/p.)

Fica evidente, a partir das colocações do autor acima referido, que houve uma espécie de irmandade entre Neruda e Picasso, tanto em termos ideológicos quanto na troca de ideias acerca da produção artística de ambos, já que se liam mutuamente. Picasso, inclusive, foi responsável pela ilustração de poemas de Neruda<sup>2</sup>. A partir dessas informações, este texto busca analisar a obra *Guernica* e o poema *Bombardeo*, constante da série de Poemas *España en el corazón*.

Metodologicamente, o texto está organizado em tópicos. Inicialmente serão tecidas algumas considerações sobre a tela *Guernica*, do espanhol Pablo Picasso, seguido da análise do poema *Bombardeo*, do chileno Pablo Neruda. No terceiro tópico as obras serão analisadas a partir da contribuição de teóricos que discutem as relações entre literatura e pintura.

### *Guernica*



Figura 1. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela (349 x 776,5 cm).

Conhecida mundialmente por *Guernica*, a obra monocromática acima disposta, foi produzida pelo pintor espanhol Pablo Picasso, no ano de 1937 e encontra-se exposta no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, na cidade de Madri/Espanha. As imagens que a compõe já evidenciam um contexto caótico no qual cenas reais e ficcionais se unem no intuito

<sup>2</sup> Edição ilustrada do poema *Toros* (1960).

de oferecer um panorama do horror que caracteriza o tempo de guerra. Essa obra retrata especialmente a Guerra Civil Espanhola, ocorrida na Espanha, entre os anos de 1936 e 1939, retratando, de forma mais acentuada, um bombardeio empreendido contra a cidade de Guernica, em 26 de abril de 1936, conforme assegura Luiz Nazário, em *Os imaginários da Guerra Civil Espanhola*:

[...] episódio mais lembrado da guerra é outra experiência militar, a do primeiro tapete de bombas sobre uma cidade, que ocorreu a 26 de abril de 1937, quando 26 bombardeiros da Legião Condor, escoltados por 16 caças, despejaram 45 toneladas de bombas sobre Guernica. Após três horas de uma tempestade de fogo e aço, a aldeia basca encontrou-se destruída (NAZÁRIO, 2009, p.69).

No trecho acima, o estudioso narra a dimensão dos ataques direcionados à cidade de Guernica, acentuando o poder de destruição desses ataques. Nesse mesmo texto, Nazário assegura que Pablo Picasso produziu a obra sob encomenda do Governo Republicano para ser exibida durante a Exposição Universal de Paris, em 1937. Nesse contexto, impactado pela violência sofrida pela cidade, optou por nomear a obra como *Guernica*.

Importa destacar que a obra foi produzida a partir de imagens veiculadas nos jornais da época. Para sua composição, Picasso lançou mão da técnica óleo sobre tela, oferecendo ao espectador, sem rodeios, contato com o cenário da guerra. Ao ler a imagem, é possível visualizar o choro de uma criança nos braços de sua mãe; as figuras de um touro e de um cavalo; a estátua de um guerreiro, na qual se pode observar o paradoxo entre uma espada quebrada e uma flor, em comparação com as linhas da mão esquerda que demarcam as experiências vivenciadas; uma mulher em chamas; a figura de uma lâmpada, um pássaro, entre outros aspectos, conforme sinalizam Rossetto e Mori (2016). Na concepção das estudiosas:

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 (ROSSETTO; MORI, 2016, p. 214).

As autoras empreendem uma abordagem interessante sobre as figuras utilizadas para composição da obra evidenciando o quanto podem ser lidas pelo espectador, independente e, principalmente, a partir do aspecto de deformação. Além disso, indicam a existência de imagens que acenam para a possibilidade de resistência a aquele momento de dor e morte,

como, por exemplo, a utilização da imagem da flor em meio ao cenário de horror e destruição. Não se pode negar, ao empreender uma leitura do quadro de Picasso que há uma narrativa que diz da relação entre os homens, sob influência de um tempo de guerra, conforme se observam nas palavras de Rebello e Rodrigues, dispostas a seguir:

No universo quase monocromático do quadro de Pablo Picasso, a morte e a dissolução fazem morada. No entanto, as formas fragmentárias descontínuas nos dizem algo mais: dizem de uma arte que renega sua capacidade de narrar continuamente, dizem dos retratos multifacetados de uma subjetividade atordoada, dizem do efeito devastador da guerra e da impotência que devora o olho do artista. (REBELLO; RODRIGUES, 2019, p. 78).

A ideia da fragmentação dos homens e animais em meio aos escombros da guerra, e a forma como se evidenciam dizem de uma narrativa, conforme apresentado pelas autoras, o que nos conduz a uma reflexão sobre os limites da pintura, enquanto veículo de narrativas e, conseqüentemente de linguagem, conforme será discutido no terceiro tópico deste texto.

### ***España en el Corazón***

A obra *España en el Corazón* é fruto de um período em que Pablo Neruda afasta-se de uma poesia marcadamente lírica para escrever versos engajados. A série de poemas foi produzida em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, tendo sido posteriormente incorporada à obra Terceira Residência, publicada em 1947. De maneira geral, os poemas demonstram a percepção de Neruda em relação aos horrores na guerra. Assim, o poeta descreve, ao longo dos poemas, fatos sobre sua estadia na cidade, o dia a dia das feiras, sua amizade com os poetas da Geração de 27, especialmente, Federico García Lorca, a casa na qual residia, entre outros aspectos, evidenciando, em contrapartida, como tudo isso ruiu a partir da guerra.

O processo de escrita dos poemas é tão sem rodeios que quase é possível, ao leitor, ouvir o barulho das bombas, o choro das mulheres e crianças, a revolta do poeta diante daquele cenário de horror, acentuando a musicalidade que marca as descrições. Observa-se ainda, o quanto Neruda mostra seu engajamento político ao demonstrar sua preferência pela causa republicana e ao perceber o quanto este desfere ímpérios contra os adversários e algozes dos civis mortos na guerra. Sobre o envolvimento político de Neruda é importante salientar:

Os versos engajados de Pablo Neruda são o reflexo de uma vida com participação efetiva nos processos políticos e sociais chilenos, latino-americanos e até mesmo



mundiais. Como figura representativa da esquerda e do Partido Comunista, Neruda foi um incansável defensor do povo, um dedicado militante que usou seus versos como instrumento e arma de combate contra as injustiças sociais. (FERNANDES, 2011, P. 2)

A citação acima demonstra que o engajamento político de Neruda, em muitos momentos exaltado e incontido, reflete uma poética profundamente comprometida com os fatos históricos e políticos, mas da qual não se pode elidir a forte conotação lírica. Nesse contexto, Neruda “privilegia os contatos humanos, acreditando que não há poesia sem eles, e destaca ainda que a sociedade humana e seu destino são matéria sagrada e obrigação original para o poeta”. (SIQUEIRA; FONSECA; OLIVEIRA, 2002, p. 204).

Lisana Bertussi, no texto *O Pablo Neruda, surrealista/modernista e inovador na poesia*, tece importantes considerações sobre a poética do chileno apontando-o como um poeta lírico de excelente qualidade, mencionando as inovações na linguagem poética, seu envolvimento com a estética surrealista, além de destacar o que conceitua como uma “imagística inusitada e modernista”. A estudiosa assinala ainda, a produção de poemas, citando como exemplo alguns trechos da obra *Canto General*, em que se observa pouca preocupação com uma elaboração estética mais requintada, beirando ao prosaico. No texto supramencionado, elege como corpus para análise alguns livros que compõem a obra de Neruda situando-os no tempo e assinalando o que conceitua como evolução e/ou mudança de rumos na poética do chileno. Neste contexto, cita o livro *Crepusculario* (1923), associando-o a uma tendência simbolista; *Vinte Poemas de Amor e uma canção desesperada* (1924), versos de amor que já apresentam uma elaboração estética mais consciente; a trilogia *Residência na Terra I* (1933), *Residência na Terra II* (1937) e *Terceira Residência* (1947), caracterizados por apresentar uma linguagem associada às tendências da vanguarda surrealista e uma poesia mais engajada em termos políticos; *Canto Geral* (1950), que versa sobre a luta por poder entre os homens e a busca por libertação e *Memorial de Isla Negra*, que, em sua concepção, acumula discussões sobre lirismo amoroso, luta social, biografismo, entre outros aspectos.

Para composição deste texto, importa as considerações da autora em relação ao traço surrealista na expressão poética de Neruda e o engajamento político que fica perceptível na série de Poemas *España en el Corazón*. Nesse contexto, convém salientar que o surrealismo se configura como um movimento artístico e literário que teve origem em Paris, na França, na

década de 1920. O fato de o movimento ter nascido no período entre guerras já assinala o contexto que lhe é inerente: revolução tecnológica, industrial, urbana e cultural. Este contexto foi marcado pela efervescência de movimentos vanguardistas que buscavam explicar a vida social em meio a todas as transformações políticas, econômicas e sociais pelas quais o mundo passava no século XX. Entre esses movimentos vanguardistas, destaca-se o surrealismo, que teve em André Breton um dos seus principais representantes, a partir da publicação do Manifesto Surrealista, publicado em 1924. O movimento propõe uma nova postura diante do mundo e diante da vida. Para tanto, propõe a utilização de uma linguagem automática, buscando externar, de forma inconsciente, o que se passa no interior do poeta.

De acordo com Raymond Marcel “no sentido mais restrito, o surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou o que foi), uma poética, e uma política” (RAYMOND, 1997, p. 246). Depreende-se a partir da citação que o movimento surrealista além de assinalar mudanças no processo artístico e na escrita literária, sinalizou uma mudança nos paradigmas comportamentais da sociedade que vivenciou suas reflexões e pretensas transformações no campo da arte, da política e, conseqüentemente, no campo social da época. A obra de Neruda, especialmente, a trilogia *Residência na Terra I* (1933), *Residência na Terra II* (1937) e *Terceira Residência* (1947) sofre acentuada influência desse movimento vanguardista, tanto em termos estéticos quando ideológicos.

Considerando os objetivos propostos para este texto, será empreendida análise do poema *Bombardeo*, descrito na continuação:

¿Quién?, por caminos, quién,  
quién, quién? en sombra, en sangre, quién?  
en destello, quién,  
quién, Cae  
ceniza, cae  
hierro  
y piedra y muerte y llanto y llamas,  
quién, quién, madre mía, quién, ¿ a dónde?



(NERUDA, 1937)

Os versos acima ditam o tom de um relato de guerra: um desespero que transparece na forma poética, em cada verso, em cada palavra, em cada pausa, em cada ritmo, fazendo o estado de desorientação transparecer aos olhos do leitor. O título do poema: “bombardeio”, já anuncia a lógica dos movimentos e orienta a leitura dos versos, trazendo o leitor para a cena de guerra e conduzindo-o a identificar cada movimento de incredulidade e desespero do poeta em face à cena “presenciada”. A recorrência na utilização do vocábulo “*quién*” e a expressão “*a dónde?*” acena para a fragilidade do homem face à experiência da guerra, em que o ser humano é analisado em termos quantitativos, em contrapartida, para o poeta, a nomeação é importante nunca tendência à valorização humana e identificação de vítimas e algozes. Logo, ele clama pela nomeação e/ou personificação desse alguém, que tanto pode ser quem sofre com os horrores da guerra quanto em desfavor dos que a provocaram. A utilização dos vocábulos *sombra*, *sangre*, *destello*, *ceniza*, *murte* e *llanto* são importantes por descrever, na lógica do poeta, o ritmo da guerra e as consequências quase que cronológicas para quem vivencia os acontecimentos. A expressão “*madre mia*”, acentua a tônica do desespero contido na voz poética.

### **Relações entre literatura e pintura**

Oliveira (1993) oferece uma espécie de linha do tempo que oportuniza compreender as relações entre literatura e pintura ao longo dos anos, mencionando Horácio e uma série de reflexões denominadas *Ars Poetica*, entendidos como uma tentativa de definir os atributos poéticos e o que ela conceitua como uma inocente aproximação entre literatura e pintura. A expressão, segundo a estudiosa, foi retomada em anos posteriores para se pensar nessa relação. Na Renascença, há uma inversão, a poesia torna-se o termo referencial e a pintura deveria imitá-la. Assim, a pintura passa a ser mais valorizada. De acordo com Oliveira (1993), “para a grande maioria dos críticos do século XVIII, entretanto, as semelhanças pareciam superar as divergências entre as artes, especialmente, talvez, pela separação que então se fazia entre forma e conteúdo” (OLIVEIRA, 1993, p. 15). Nesse sentido, menciona duas orientações: Diderot, na França e Lessing, na Alemanha.

Diderot traz, na concepção da estudiosa, traz outras possibilidades para a leitura da obra de arte, tais como a noção de sujeito, a questão do julgamento de gosto, um convite a

fixar os olhos na tela e a possibilidade de penetrar na imagem, prenunciando assim “o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que admite vários ângulos de visão, todos igualmente válidos” (OLIVEIRA, 1993, p.17), ou seja, há um processo interativo entre obra e espectador. Nesse processo, são várias e imprevisíveis as potenciais leituras de um quadro, e o elemento temporal tem influência nessa possibilidade de variação de sentidos.

Sobre a contribuição de Lessing, convém mencionar que este insiste nas diferenças entre as artes, mencionando como exemplo o fato de que o pintor “deve escolher, para representar o objeto, um determinado momento, correspondendo, por exemplo, a posição do corpo no meio de uma série de gestos expressivos” (OLIVEIRA, 1993, p.17), enquanto que o poeta “pode representar uma série interminável de gestos ou atos, gozando, portanto, de maior liberdade. A ele, poeta, é possível representar o invisível, privilégio negado ao artista plástico”. (OLIVEIRA, 1993, p.17). Observa-se que há mudanças entre os críticos que tratam da relação entre literatura e pintura, ora situando-as em uma relação hierárquica, ora tratando-as no mesmo patamar, ora focando nas semelhanças e/ou diferenças, inclusive, a estudiosa menciona a contribuição de outros críticos que merecem ser mais bem explorados em outras oportunidades.

Guimarães (2018), no texto “Sobre pintura e poesia”, recupera a contribuição de Jacqueline Lichtenstein<sup>3</sup> para mencionar a controvérsia que marca, desde o início, a comparação entre as artes a partir da ideia de superioridade da linguagem ou da imagem. A autora menciona críticos e/ou artistas que, de certa forma, alimentam a possibilidade de uma relação hierárquica entre poesia e pintura, mencionando, por exemplo, Delacroix (2005)<sup>4</sup>o qual tece considerações a fim de reafirmar a superioridade da pintura sobre a poesia, enquanto Jean-Baptiste Du Bos (2005)<sup>5</sup> considera que as artes possuem o mesmo valor, ainda que com suportes distintos. Guimarães (2018) retomando a fala de Du Bos (2005), afirma, também, que cada um dos gêneros lança mão de técnicas de expressão e criação adequadas à própria

<sup>3</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O paralelo das artes”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). A pintura - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 9-16.

<sup>4</sup> DELACROIX, Eugène. “Diário (1822, 1853, 1854)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 93-101.

<sup>5</sup> BOS, Jean-Baptiste Du. “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura - vol. 07: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 60-73.

natureza, mas, possuem o mesmo objetivo: “encenar artisticamente a realidade, mostrando aquilo que está além do senso comum” (GUIMARÃES, 2018, p. 600). Nesse processo, mais que estabelecer as semelhanças entre as artes, é importante se ater às suas diferenças, pois:

[...] a comparação entre poesia e pintura não deve ser pautada apenas nas semelhanças supostamente existentes entre ambas, mas também, principalmente, na diferença entre elas, pois só assim poderemos ter uma noção do grau de criação e de invenção inerente a cada uma delas. (GUIMARÃES, 2018, p. 600).

Considerando as colocações da autora supramencionada é possível traçar um paralelo entre as obras literárias escolhidas para análise: *Guernica* e o poema *Bombardeo*, constante em *España em el Corazón*. Observa-se que ambas tendem a um mesmo fim: relatar os horrores da guerra civil espanhola, contudo, utilizando suportes expressivos distintos. Enquanto no poema, o poeta conta com o suporte da linguagem para oferecer um panorama dos acontecimentos, que são externados pela voz poética, na pintura, temos o despertar de emoções semelhantes a partir de imagens construídas para representar o que no poema fica subentendido. A utilização do vocábulo “quién”, presente no poema, assinala a presença de pessoas, que na pintura estão evidenciadas. Na expressão “y piedra y muerte y llanto y llamas”, o uso do recurso anafórico evidenciado pela reiterada utilização do “y” interliga vocábulo que juntos oportunizam entender que o ambiente é tão caótico quanto o que se observa na imagem. Nos versos finais “quién, quién, madre mía, quién, ¿ a dónde?”, a utilização de “quem” e a utilização do advérbio “onde” também oportuniza entender que na cena estão presentes pessoas fragmentadas e lugares destituídos de ordem. Assim, parece que há um entrecruzamento na produção de sentidos, pois ao ler o poema, é possível visualizar as imagens e ao observar a imagem é possível construir uma representação textual para os acontecimentos.

Gonçalves (1997), por meio do texto “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas”, também, apresenta importantes questões sobre a abordagem crítica das relações entre artes, permitindo refletir sobre a questão estrutural de cada sistema artístico, os procedimentos metodológicos convergentes ou não entre as artes, os distintos recursos oferecidos pelos diferentes meios de expressão, entre outros. Entre os aspectos tratados ao longo do texto, importa mencionar o fato de que o autor recupera a contribuição de Northrop

Frye<sup>6</sup> para falar sobre a questão temporal e espacial e sua relação com os distintos meios de expressão. Se por vezes já se considerou que o espaço estaria para a pintura, enquanto o tempo estaria para a literatura, em Gonçalves (1997) percebe-se um movimento de discussão entre diversos estudiosos em que se observa a superação dessa ideia.

Nesse sentido, o pesquisador afirma que “a continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar imagem, rompendo com a fria divisão entre as categorias”. (GONÇALVES, 1997, p. 62). De acordo com o autor, isso valeria para todas as artes e todo artista que tem consciência sobre sua arte é capaz de alcançar tal resultado. No que se refere à poesia, afirma:

Já não é possível imaginarmos uma leitura legítima de um grande poema lírico de nosso século sem adentrarmos sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturações de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infra-estrutura do texto; enfim a materialidade do discurso poético. (GONÇALVES, 1997, p. 62)

Neste contexto, o poema *Bombardeo* serve para exemplificar essa materialidade do discurso poético, na medida em que sua forma fica em evidência tanto quanto os caracteres escolhidos pelo eu poético para externar suas apreensões. Observa-se que a distribuição espacial do poema assemelha-se a um “E”, que poderíamos atribuir à Espanha, devido ao seu contexto de produção. Nota-se uma irregularidade ou um estado de desordem, típico do tempo de guerra, ao qual o poeta busca retratar imagisticamente, a partir da disposição espacial dos signos linguísticos.

Gonçalves (1997) menciona, também, o quanto de linguagem há na pintura. Para tanto, utiliza a contribuição de Proust que, segundo ele, “adentra a esfera do trabalho de arte para resgatar, por meio do tempo espacializado e do espaço temporalizado, o signo da arte posto em crise numa situação dialética” (GONÇALVES, 1997, p.66). Para o crítico, movimento é a palavra que define o bloco verbal da teoria Proustiana. Assim, atribui à linguagem da pintura uma linguagem do olhar a partir da manifestação espacial. Ainda segundo o crítico, a pintura se move na linguagem de Proust da seguinte forma: “a pintura não existiria como forma de linguagem se não fosse linguagem na mente do observador. E a

---

<sup>6</sup> Crítico literário canadense considerado um dos mais notáveis do século XX, que ficou conhecido internacionalmente a partir da publicação do livro *Fearful Symmetry* (1947).

mensagem que se articula na mente do observador, é verbal”. (GONÇALVES, 1997, p.67). Essa afirmação serve à nossa empreitada de analisar o efeito de sentidos que se tem ao observar a tela *Guernica*, que é similar às emoções despertadas pela leitura do poema *Bombardeo*. Em ambos, a linguagem verbal se faz presente, ainda que os suportes artísticos e a interação com o “leitor” sejam distintos.

### **Considerações finais**

Independente do suporte utilizado – tinta na tela ou o traço da letra no papel – a leitura do poema *Bombardeo* e da tela *Guernica* são de estarrecer qualquer leitor e/ou observador, desde o contexto de produção até os dias atuais. Os códigos distintos não se constituem em empecilhos para se chegar a denominadores comuns, tanto para os artistas quanto para o espectador: crise, caos, fragmentação dos homens e dos animais, angústia, medo, revolta, e tantos outros sentimentos que são peculiares ao tempo de guerra e estão presentes em ambos.

Assim, os textos literários escolhidos para análise se entrecruzam na produção de sentidos, na medida em que é possível para o leitor criar uma história, que passa pela linguagem verbal, ao visualizar o quadro de Picasso, assim como é possível visualizar imagisticamente, o cenário de guerra presente na cena que embasa o poema de Neruda.

### **REFERÊNCIAS**

FERNANDES, Clarice Cerqueira. Darandina Revisteletrônica - <http://www.ufjf.br/darandina/>. *Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, 2(2), 56-68. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>, 1997.

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. *Sobre Pintura e Poesia*. Revista Letras Escreve Macapá, v. 8, n. 1, 1º sem., 2018. Disponível em <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>. Acesso em 08 de julho de 2021.



NAZÁRIO, Luiz. *Os imaginários da Guerra Civil Espanhola*. Revista Aletria, n 2, vol 19, 2009.

Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18267>. Acesso em 06 de julho de 2021.

NERUDA, Pablo. *España en el corazón*. Himno a las Glórias del Pueblo en la Guerra. 1937.

Disponível em <https://www.biblioteca.org.ar/libros/142404.pdf>. Acesso em 26 de junho de 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e Artes Plásticas. *O Kunstlerroman na Ficção Contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto, Guaciara Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

REBELLO, Ivana Ferrante; RODRIGUES, Valéria Daiane Soares. *Colagens Poéticas: Guerra e fragmentação em Pablo Picasso e Carlos Drummond de Andrade*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 77-89, jul./dez. 2014.

ROBERTSON, Enrique. *Picasso y Neruda. Hechos y conjeturas en torno a una amistad*.

Atenea (Concepc.) n.489 Concepción 2004. Disponível em <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid>. Acesso em 10 de julho de 2021.

ROSSETTO, Tânia Regina; MORI, Nerli Nonato Ribeiro. *GUERNICA: Ancoragens e objetivações*. Revista Teias. Vol 17, N 45, 2016. Disponível em

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24604/17584>. Acesso em 06 de julho de 2021.

SIQUEIRA, Ismael Pereira de; FONSECA, Rodrigo Otávio; OLIVEIRA, Sandra Maria da

Silva Sales. *A obra poética de Pablo Neruda: um estudo psicanalítico*. Psico-USF, v. 7, n. 2, p. 201-209, Jul./Dez. 2002.

