



ARTE INJUNTIVA E ARTE DE TRIBUNA – OLHARES SOBRE A GUERRA CIVIL ESPANHOLA (1936-1939)

ART INJUNCTIVE AND ART TRIBUNE – DISCUSSIONS REGARDING THE ON THE SPANISH CIVIL WAR (1936-1939)

Carla Dameane Pereira de Souza¹

RESUMO: Este artigo analisa manifestações de engajamento expressos na arte no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) a partir do pressuposto de que o evento propiciou manifestações de arte injuntiva e de tribuna. O tema será abordado tendo como base alguns exemplos de produções literárias, plásticas ou fotográficas, mas também com um tipo de literatura produzida na época e que buscou dialogar e manipular imagens a serviço de uma função intelectual, como é o caso do poeta peruano César Vallejo e do alemão Bertolt Brecht.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Imagem, História, Memória, Guerra Civil Espanhola

ABSTRACT: This paper analyses manifestations of commitment expressed in art in the context of the Spanish Civil War (1936-1939) from the assumption that the event provided demonstrations of art Injunctive and Tribune. The topic will be discussed based on examples of literary productions, plastic or photographic, but also with a kind of literature produced in that time and sought communicate and manipulate these images in the service of an intellectual function, such as the Peruvian poet César Vallejo and Bertolt Brecht.

KEYWORDS: Literature, Image, History, Memory, Spanish Civil War

Como se sabe a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) pôde ter sido consequência direta das falhas no processo de formação do Estado Espanhol ao fim do século XV, que entre outras medidas de proteção às tradições, manteve o regime monárquico e não aderiu, por exemplo, a um plano econômico que resultasse em seu desenvolvimento industrial. No século XX, a Espanha era ainda um território semifeudal com um grande contingente populacional que residia no interior do país, em áreas rurais. Além disso, as campanhas imperialistas na América e África não rendiam mais o suficiente para a garantia de riqueza para o Estado, uma vez que os territórios coloniais declararam, a partir do século XIX, suas independências e a Espanha havia perdido a grande mola propulsora de seu parque econômico. No século XX, o país estava pobre e decadente se comparado a outros do continente europeu.

O conflito em questão começou oficialmente entre os dias 17 e 18 de julho de 1936, mas suas razões foram semeadas quase uma década antes, em 1923, ocasião em que o governo apoiado por Afonso XIII foi derrubado por um golpe militar liderado pelo General Primo de Rivera. De 1932 até 1936 a República Espanhola, sob o governo de Alejandro Lerroux, foi palco

¹ Carla Dameane Pereira de Souza; carladameane@gmail.com



de grandes manifestações do proletariado. Por parte da população de Catalunha, ouviu-se o seu desejo de autonomia cultural e territorial. Escândalos, envolvendo a figura de Lerroux, tornaram-no cada vez menos popular entre os espanhóis, fator decisivo para que nas eleições de 16 de fevereiro a Frente Popular, cujas propostas eram continuar com as reformas iniciadas por Manuel Azaña, saísse vencedora. No entanto, mesmo com a vitória do partido liberal, o cenário político espanhol já se configurava fragmentado entre direita e esquerda.¹ Neste contexto, aproveitando o clima de instabilidade do governo de Azaña, os três generais Francisco Franco, José Sanjurjo e Emilio Mola, planejaram um golpe para a derrubada da II República.

Em julho do mesmo ano, um episódio culminaria com a declaração oficial da guerra: os assassinatos do Tenente José Castillos e do parlamentar Calvo Sotelo cometidos por milicianos socialistas e o de Indalecio Prieto, por rebeldes do partido nacionalista. Não obstante, esses confrontos ideológicos anteriores a guerra civil tornaram a Espanha um estado tomado pelo terror. Ambos os grupos rivais cometiam crimes contra a ordem, e dessa forma, centenas de igrejas eram incendiadas, jornais eram destruídos e os assassinatos políticos, estes, inevitavelmente requeriam respostas, o que decompôs a sociedade espanhola fazendo com o que os civis se direcionassem rumo à defesa ou à derrubada da República por meio da tomada de posição junto a um partido. Assumindo o lado dos Nacionalistas ou dos Republicanos os civis protagonizaram os quatro largos anos de conflitos internos que recebeu a adesão e dividiu a opinião da comunidade internacional, incluindo aí uma geração de artistas que viveu o momento de consolidação do conceito de intelectual e que se tornou personagem dessa história devido a sua intervenção direta no conflito.

O conceito de intelectual surge no fim do século XIX, inserido num contexto bastante

¹ Em “Las causas de la Guerra Civil” (2004, p. 23-49), capítulo do livro de *Gallo rojo, Gallo negro: Los intereses en juego en la guerra Civil Española* de Daniel Muchnik, após apresentar os resultados das eleições de fevereiro de 1936, o historiador nos explica o seguinte: “A estas alturas, direitas e esquerdas já haviam decidido quais movimentos centrifugariam as forças até o confronto armado. Em 25 de dezembro de 1935, dois meses antes que a Frente Popular ganhasse as eleições, José Antonio Primo de Rivera havia declarado à Revista “Branco e Preto”: “As esquerdas burguesas voltarão a governar, sustentadas em equilíbrio difícil entre a tolerância do centro e o descaso das massas subversivas. Se os governantes - Azaña, por exemplo - tivessem o imenso acerto de encontrar uma política nacional que lhes assegure a precária substituição desses precários apoios por outros mais fortes, Espanha gozará de horas fecundas. Se - como é provável - não tem esse acerto, a sorte de Espanha se decidirá entre a revolução marxista e a revolução nacional” (MUCHNIK, 2004, p.47). Por outro lado, Muchnick tem o cuidado de configurar também o mesmo prognóstico a partir da fala de outro personagem histórico: “De sua parte, o marxista Francisco Largo Caballero havia dito: “Se triunfam as direitas, não haverá mais remediação: teremos que ir forçosamente à guerra declarada. Não se iludam as direitas, nem digam que isto são ameaças; são advertências” (MUCHNIK, 2004, p.47-48).



polêmico, em torno do caso Dreyfus.² Neste caso, em forma de intercessão individual, alguns escritores que possuíam determinado grau de privilégio na arena pública decidem utilizar esse privilégio articulando e expondo opiniões sobre o assunto em pauta, atrelando assim seus interesses privados aos interesses coletivos não veiculados à sua prática artística. Para Pierre Bourdieu, (1996, p. 380) durante esse contexto a intervenção desses intelectuais na vida pública e política “enquanto tais” mantem-se relativamente “autônoma” ao seu fazer artístico. Entretanto, diante de rupturas históricas, como a Primeira Grande Guerra (1914-1919), e a Revolução Soviética de 1917, o conceito de intelectual excede a sua condição autônoma frente à prática artística. Após este segundo evento, principalmente, a palavra engajamento político e cultural devia de alguma forma se manifestar também no produto artístico.

Se a discussão em torno do assunto é complexa e já foi discutida à exaustão,³ no presente trabalho o objetivo é analisar manifestações de engajamento expressos na arte no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) a partir do pressuposto de que o evento propiciou manifestações de arte injuntivas e de tribuna. A Arte Injuntiva seria aquela que aborda o conflito ao que referencia por meio de elementos que expressam a orientação ideológica de seu criador. Através dessa produção o intelectual objetiva persuadir seu interlocutor a tomar posição, ou reafirmar sua crença. Já Arte de Tribuna considero um produto estético resultado da apropriação de outros materiais (artísticos ou não, mas necessariamente que tem a ver com o evento histórico) e sobre eles o intelectual executa uma reflexão de cunho analítico, manifestando um julgamento ético-moral sobre o que foi divulgado, como forma de opinar sobre o próprio evento histórico a que denota.

² Conferir em WINOCK, Michel. *O Século dos Intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. Neste livro fica evidente a importância do caso Dreyfus para o assentamento do conceito de intelectual no século XX. Este caso tornou-se importante porque inaugura a intervenção de escritores, neste caso o francês Émile Zola, na vida pública, por meio de uma opinião divulgada. A carta aberta escrita por Zola e direcionada ao Presidente da República Felix Faure, “J’accuse”, intercedeu pela pessoa de Alfred Dreyfus. Oficial judeu do exército francês, Dreyfus foi tomado como bode expiatório pelo governo, foi levado a julgamento e condenado a prisão perpétua por alta traição. A condenação de Dreyfus teria se baseado em provas falsas, a sociedade da época reclamou outro julgamento que repetiu a mesma condenação. A partir daí, pessoas de influência cultural, escritores além de Zola, e Theodor Herzl (fundador do movimento sionista) começam a mobilizar a opinião pública, em defesa de Dreyfus. No caso de Zola, sua carta “Eu acuso” possuía, pela necessidade da questão, um carácter mesmo de julgamento, isto é de apontar algo como incorreto.

³ Por exemplo, em Adorno, quem tentou em pelos três de suas principais obras pensar a questão do engajamento e da autonomia artística no começo de século XX, sobretudo, frente à popularização da obra de arte. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009; e *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985. Reimpressão 2006.



Letra, Imagem – Arte Injuntiva

Antes da revolução de 1917 a Rússia concebeu nos anos de 1912 o Futurismo como movimento de vanguarda artística no país. Este movimento harmonizava-se, concomitantemente, com a tímida modernização industrial e o espírito pré-revolucionário. Anterior ao Futurismo Russo, esse movimento deu-se como manifestação de arte na Itália, de onde apareceu o primeiro manifesto escrito e publicado pelo poeta Filippo Marinetti (1876-1944), no jornal francês “Le Figaro” em 1909.⁴ Tanto o Futurismo Italiano quanto o Russo propunham um modelo de beleza estética que exaltava os valores da sociedade industrial e chamavam a atenção para efeitos que enaltescessem a velocidade, e os novos instrumentos tecnológicos que passaram a fazer parte da vida moderna nos centros urbanos transformado rapidamente em cenário de uma nova classe, a operária.

O Futurismo Italiano, de acordo com Bernardini (1980, p.11), “foi o primeiro grande movimento intelectual que serviu de modelo para numerosas escolas artísticas em toda Europa”, mas, sofreu um processo de cristalização política quando passara a dialogar com a ideologia fascista. Esta identificação com o fascismo direcionou os manifestos seguintes e as experiências do grupo futurista de Marinetti à defesa direta da estética de guerra no estado fascista de Benito Mussolini. Já os Futuristas Russos que viveram um momento de instabilidade política na Rússia pré-revolucionária, no momento posterior a 1917 adequaram-se às diretrizes do novo estado proletário. A convulsão social exigia o uso de uma linguagem separada dos vínculos herdados do simbolismo, a poesia deveria ser a do comício, da exposição rápida e impactante, didática e objetiva. Neste caso, os poetas futuristas russos não postulavam uma estética em favor da guerra, mas uma estética pró-revolucionária, popular e fiel aos interesses da classe proletária.⁵

O teatro soviético, por exemplo, havia se transformado, (e aqui se referindo ao teatro enquanto espaço físico) num lugar de encontro entre as classes, e onde acontecia a verdadeira revolução, pois: “nadie ni nada desentona ni sobresale en la multitud. Ningún desnivel. Ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. Pas de vedettes. Todos se nivelan a la misma

⁴ Conferir em: BERNARDINI, Aurora Fornoni. IN: *O Futurismo Italiano Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

⁵ Ver: SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio da 1ª Edição.” In: *Poesia russa moderna*. Nova Antologia. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos. Revisão e Colaboração de Boris Schnaiderman. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 11-21. E também a GEORGETTE, Emília. *Os Futuristas Russos*. Organização e Tradução de Georgette Emília. Campo de Santa Clara: Editora Arcádia, 1973.



altura social”⁶ (VALLEJO, 1959, p.105). Diferente do que acontecia nos teatros burgueses, anteriores a revolução de 1917, no novo teatro soviético os trabalhadores podiam ocupar os mesmos lugares que antes eram monopolizados por seus patrões, aristocratas e estrangeiros.

O modelo de arte popular e proletária da Rússia produz ressonâncias que chegam à Espanha Republicana, mas estas adquirem, durante a Guerra Civil Espanhola outras matizes. Como se sabe, na experiência soviética alguns poetas se desencantaram com o próprio fazer. Comprometidos com o ideal proletário, que passara a seguir um modelo indicado pelo Kremlin, eram forçados a abrir mão do caráter experimental de suas produções. Abdicavam de sua função de criadores para assumir a de transmissores de mensagens políticas. Esse desencanto tem como conseqüência o suicídio de dois grandes poetas daquela geração, Serguei Iessienin (1895-1925) e Vladimir Maiakovsky (1893-1930).

Pelo contrario, na Segunda República e, posteriormente durante a guerra, o contexto cultural espanhol (abrigado num contexto político) dividido e sob o comando de mais de uma orientação ideológica, forneceu as bases para que toda manifestação artística, ainda que submetida a uma função, (neste caso a de tomar e orientar posicionamento) pudesse utilizar variados recursos estilísticos. João Cerqueira (2005), a respeito dos cartazes explica que neles havia “influências cubistas, surrealistas, expressionistas, futuristas, construtivistas, e da fotomontagem, conforme o conteúdo a ser transmitido” (CERQUEIRA, 2005, p. 72). O cartaz de fato, pode ser tratado aqui como a expressão mais objetiva no sentido de exposição das ideologias em questão, pois era feito para ser entendido de imediato pelas pessoas, porém utilizando um efeito visual persuasivo, e é neste sentido em que a originalidade dos artistas gráficos podia desfrutar da liberdade estética. Essa experiência faz com que, falando apenas dos cartazes, a Espanha em Guerra tenha sido cenário para uma verdadeira revolução político-artística, pois os idealizadores, geralmente anônimos:

Ao aplicarem os princípios da geometrização e da esquematização aos elementos do cartaz, transformam-no, além de arma política, numa exposição da vanguarda do século XX ao alcance de toda a população. Multidões semi-analfabetas são confrontadas com imagens inovadoras, associadas a mensagens revolucionárias, constituindo a sua primeira experiência com arte moderna. (CERQUEIRA, 2005, p.74).

A estatística que Cerqueira apresenta é que durante o conflito se produziu cerca de 2000

⁶ “nada nem ninguém se diferencia ou se destaca na multidão. Nenhum desnível. Nenhuma pessoa está acima ou abaixo de outra. Nenhum estrelismo. Todos se nivelam numa mesma altura social.”



cartazes, isto é, dois para cada dia dos 997 vividos em guerra. Pode-se afirmar que seu poder de transmissão imediata, porém ilustrada de modo sofisticado, foi o principal motivo pelo qual essa forma de expressão foi utilizada por todos os grupos envolvidos e cumpria a função de comunicar, independente da ideologia nele impressa: fossem temáticas (referentes à denúncia, aos apelos, à propaganda partidária), e aos variados tópicos (desde disciplina do trabalho, a prevenção de doenças venéreas). Fosse catalães, republicanos, nacionais, os cartazes vistos desde hoje remontam uma história de mentalidades e da atividade de promoção de ideologias condizentes ao cotidiano bélico.



FIGURA I – Cartaz Nacional de Sáenz Tejada⁷

Contudo, outras manifestações artísticas dinamizavam a atmosfera belicosa. Os cancioneros e as poesias assumiam um papel fundamental no combate ao fascismo, do lado republicano – embora também houvesse cancioneros do bando nacional. Feitas ali mesmo na frente de batalhas, ou despertando ali, a inspiração (como desejo de escrever estando nas batalhas) em escritores que se encontravam como espectadores mais ou menos próximos do conflito. Neste contexto, os poetas assumem a função de representantes do povo, porém atuando lado a lado com ele. Cai por terra o conceito de intelectual profético, de Julien Benda, (1867-

⁷ Consulta de Cartazes do bando Nacional disponíveis no eletrônico da *Hispanismo.org*. Disponíveis em: <http://hispanismo.org/cultura-general/924-carteles-de-la-guerra-civil-espanola.html>. Acesso em 20 de Agosto de 2010.



1956) que designava ao intelectual uma função quase religiosa quando os resultados de seu ativismo aplicam-se ao campo da imaterialidade.

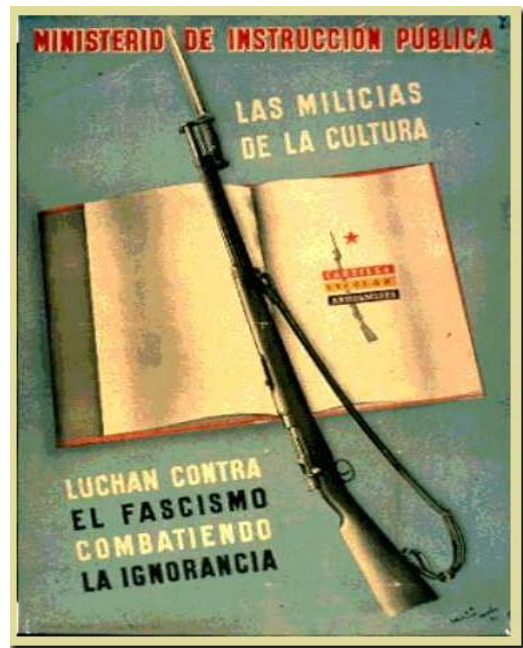


Figura II – Cartaz Republicano das Milícias da Cultura feito por Mauricio Amster (1937)⁸

Esse tipo de intelectual apresentado por Benda, segundo Said, parece dizer que: “Mi reino no es de este mundo” (SAID, 1996, p. 25).⁹ Entretanto, os intelectuais que foram às frentes de batalhas, seja para o combate, para a atividades de propagandas, ou nas campanhas de alfabetização do governo republicano adequavam-se a uma modelo de intelectual cujas preocupações relacionavam-se tanto ao mundo terreno quanto ao transcendental. César Vallejo, (1892-1938), poeta peruano rebate indiretamente a afirmação de Benda em seu discurso a que deu título “La responsabilidad del Escritor”¹⁰ lido durante o II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura de 1937.¹¹

⁸ Consulta de Cartazes Republicanos e Catalães no site eletrônico da Sociedad Benéfica de Historiadores Aficionados y Creadores. *Memoria Republicana*. Disponíveis em <<http://www.sbhac.net/Memoria.htm>>. Acesso em 25 de agosto de 2010.

⁹ “Meu reino não é deste mundo. Citação de Julien Benda em Said (2006, p. 25).

¹⁰ VALLEJO, César. “La responsabilidad del Escritor”. In: VALLEJO, César. *Escritos en Prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

¹¹ O II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura foi realizado em Madri no mês de julho de 1937. Um ano antes havia começado a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e o comitê internacional de escritores formado por André Gide, Thomas Mann, André Malraux, Romain Rolland, Aldous Huxley e Waldo Frank



Jesús decía: “Mi reino no es de este mundo”. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula diciendo “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”. (VALLEJO, 1994, p. 173).¹²

O interesse de César Vallejo pela Segunda República Espanhola foi acompanhado pelo entusiasmo do poeta diante das possibilidades de transformações políticas imediatas frente a situações nas quais o homem sofre algum tipo de exploração. O escritor tinha a certeza de que podia usar da arma que possuía – o verbo – para interferir no campo cultural. Viveu na Espanha durante a Segunda República, e lá publicou contos e traduziu poetas franceses para o espanhol. Volta à Espanha duas vezes, em 1936, para trabalhar em missão informativa para os escritórios de propaganda da Embaixada da Espanha na França nas frentes de Aragon e depois, em 1937 para participar do II Congresso. O escritor acompanhou de forma efetiva os eventos que transcorriam na Guerra, e se inspirou no modelo de poesia escrita pelos combatentes, para compor seu próprio poemário da guerra *España, aparta de mí este cáliz* (1939), que segundo a inscrição da edição príncipe: “Soldados de la Republica fabricaron el papel, compusieron el texto y movieran las maquinas” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.246).

Das características da poesia produzida nas frentes pelos combatentes, simplicidade e emoção, era muitas vezes frutos de primeiras letras escritas por homens que haviam sido recentemente alfabetizados pelos escritores revolucionários ou “obreros intelectuales”. Os combatentes escreviam a fim de expressar sua experiência, saudar aos amigos e à república, ou até mesmo liberar a tensão, segundo reitera João Cerqueira (2005, p.110). Em termos estilísticos, os combatentes serão escritores de uma poesia que recorre à tradição dos Romanceiros, mas em certa medida que aproveita de um linguajar que será inspirado pela estética radiofônica e

havam organizado o congresso para que os intelectuais interessados pudessem apresentar suas preocupações e impressões diante dos acontecimentos em torno da guerra. Pablo Picasso, em protesto contra os últimos eventos, já trabalhava em seu famoso mural *Guernica* apresentado no pavilhão da Espanha Republicana, na Feira Internacional de Paris. César Vallejo também já escrevia versos que traziam o conflito espanhol como tema. Além do comitê oficial estiveram presentes no Congresso escritores que representavam seus respectivos países: César Vallejo por Peru, Ludwig Renn, Gustav Regler e Willi Bredel pela Alemanha; Raúl González Tuñón pela Argentina. Darío Marion pela Bélgica; Erwin Kirsch pela Checoslováquia; Nicolás Guillén e Juan Marinello por Cuba; Andersen Nexø por Dinamarca; Malcom Cowley. Ernest Hemingway e John Dos Pasos pelos Estados Unidos; Louis Aragon, Tristan Tzara e Julien Benda pela França, Stephen Spender pela Inglaterra; José Mancisidor e Octavio Paz pelo México; Alexis Tostoy, Ilya Ehnrenbourg e Fedor Kelyin por União Soviética.

¹² “Jesus dizia: Meu reino não é deste mundo”. Creo que chegou o momento em que a consciência do escritor revolucionário possa concretizar-se em uma forma que substitua a esta dizendo “Meu reino é deste mundo, mas do outro também.”



jornalística. Esse procedimento naturalmente presente nas poesias populares, chega aos escritores da vanguarda como uma dica, a de que a poesia do momento precisava comunicar antes de tudo, comunicar com celebração musical, com a precisão de uma ordem, ou com um lamento de uma oração.¹³

Os escritores então se vêm no lugar de falar aos combatentes utilizando recursos semelhantes. De acordo com Cerqueira, “embora os poetas demonstrem grande liberdade de construção literária, a necessidade de satisfazer os leitores menos instruídos afasta as experiências vanguardistas” (CERQUEIRA, 2005, p.111) uma vez que retórica e emoção “são consideradas mais importantes que o estilo ou a inovação” (CERQUEIRA, 2005, p.111). Em se tratando de um poema que ambicione “representar” e comunicar sensações desta agitação pessoal forte, referente a um momento ou fato real, vejamos o poema III “Pedro Rojas” do livro *España, aparta de mí este cáliz*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
 ¡Viban (*sic*) los compañeros! <Pedro Rojas>
 de Miranda, de Ebro, padre y hombre,
 padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
 (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261).¹⁴

O poema é resultado de uma apropriação paradigmática com relação aos dois primeiros versos “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / ¡Viban (*sic*) los compañeros! <Pedro Rojas>”. César Vallejo conheceu a história do miliciano morto em batalha e em cujos bolsos foi encontrado um bilhete no qual estavam escritos os dizeres que ele utiliza para dar início ao seu poema. O bilhete havia sido publicado em diversos jornais que informavam sobre a guerra, de modo que é trazido à linguagem poética como referência a todo o linguajar específico do conflito, onde este miliciano, homem comum, no poema representado por Pedro Rojas, e cujos erros ortográficos – “¡Viban los compañeros!” – é capaz de trazer a referencialidade ao contexto histórico.

¹³ Além de Vallejo outros escritores escreveram e publicaram poemas sobre a Guerra Civil Espanhola: *Romancero de de los Voluntarios de la Libertad* (1938) de Esteban Calle Iturrino, *España* (1937), de Nicolás Gullén, *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra* (1936- 1937) de Pablo Neruda, *Versos de Agitación* (1933-1935) e *Capital de la Glória* (1936) de Rafael Alberti.

¹⁴ “Costumava escrever com seu dedo grande no ar: / Viva os companheiros! < Pedro Rojas >, / de Miranda de Ebro, pai e homem, / marido e homem, ferroviário y homem / pai e mais homem, Pedro e suas duas mortes.”



Outro recurso trata-se do uso de figuras de linguagem como anáforas, antíteses e aliterações que, em sua forma simplificada eram freqüentemente utilizadas nos cancioneros a fim de manifestar um efeito sonoplástico ao texto, por exemplo, no famoso cancionero republicano ¡Ay Carmela!. Também este recurso é utilizado por Vallejo no poema “Redoble Fúnebre a los escombros de Durango” o primeiro, dos poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* (1939), a ser mencionado:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.

Padre polvo que creces en palmas;
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,



Dios te salve, te guíe y te dé alas,
 padre polvo que vas al futuro.
 (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 283-284).¹⁵

“Redoble Fúnebre a los escombros de Durango”, é uma oração, ou, mais próxima do que seria um “redoble” trata-se de uma ladainha em referência diretamente a oração do Pai Nosso. O “Pai pó” vocativo se repete duas vezes em cada estrofe dialogando com o verso que a entremeia e faz alusão também à Ave Maria “Dios te salve.” Das referências importantes encontradas no poema quanto a esta pluralidade de leituras, a inicial faz menção direta ao bombardeio de Durango¹⁶ trazido desde uma concepção histórica de um episódio real, quando pó, poeira e fumaça são consequências da destruição causadas pelas bombas, o “pai pó escoltado por átomos”. Frente ao episódio envolvendo Durango, César Vallejo escreve o poema como oração em murmúrio a fim de trazer o bombardeio presentificado através dos efeitos sonoros.

Estes efeitos são resultados da musicalidade dos versos decassílabos caracterizados pelas sílabas tônicas que sugerem o barulho das bombas, barulho de explosões: na primeira estrofe “Padre polvo tu que subes de España” (grifo nosso) e nas demais, o efeito acontece por meio da tonicidade silábica, principalmente as dos primeiros e últimos versos em que a saudação é feita ao “Pai Pó”. Acreditamos que como se fosse uma onomatopéia mesmo de explosões “pá e pó” sugerem a encenação do bombardeio de Durango.

Se na poesia estes efeitos aos bombardeios eram realizados utilizando da matéria lingüística, pelo menos se referindo aqui a poesia de Vallejo,¹⁷ nas Artes Plásticas essa tentativa representativa foi utilizada por Pablo Picasso (1881-1973) em *Guernica* (1937). O quadro foi elaborado a fim de corresponder ao pedido do Governo Republicano que solicitou ao pintor uma

¹⁵ “Pai pó, tu que sobes da Espanha / Deus te salve, liberte e coroe, / pai pó, tu que te levantas da alma. / Pai pó, tu que sobes do fogo / Deus te salve, te calce e te dê trono, / padre pó, tu que estás no céu. / Pai pó, bisneto da fumaça, / Deus te salve e eleve ao infinito, / pai pó, bisneto da fumaça. / Pai pó, tu onde os justos se acabam, / Deus te salve e te devolva a terra, / pai pó, tu onde os justos se acabam. / Pai pó, tu que cresces nas palmas, / Deus te salve e te cubra de peito, / pai pó, terror do nada. / Pai pó, composto de ferro, Deus te salve y te dê forma de homem, / padre pó, tu que marchas ardendo. / Pai pó, sandália do paria, / Deus te salve e jamais te solte, / pai pó, sandália do paria. / Pai pó, tu ventilado pelos bárbaros, / Deus te salve e te cerque de deuses, / pai pó, tu que és escoltado por átomos. / Pai pó, sudário do povo, / Deus te salve do mal para sempre, / pai pó espanhol, pai nosso! / Pai pó, tu que vás ao futuro, / Deus te salve, te guíe e te dê asas, / pai pó tu que vás ao futuro.”

¹⁶ A Campanha de Viscaya foi organizada pelo exército nacionalista para a tomada da região norte da Espanha, onde se encontram as principais cidades bascas. Destas, Durango foi a primeira a ser impiedosamente bombardeada no contexto dos episódios decorrentes da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Segundo Hugh Thomas (1964, p. 107 vol. 2), que relata o episódio, durante o bombardeio que teve início ao dia 31 de março de 1937, dentre os locais bombardeados estavam a capela de Santa Susana – onde 14 freiras foram mortas – e a Igreja de Santa Maria – onde o padre foi morto no momento da elevação. Outras 13 feiras e dois padres também teriam morrido em decorrência dos vários bombardeios ocorridos em diversos pontos de Durango.

¹⁷ Outros escritores também escrevem e publicaram livros de poemas durante o conflito. Entre eles:



tela especialmente para a Exposição Internacional de Paris, no Pavilhão de Espanha que aconteceu em 1937. Picasso que vivia em Paris, havia se posicionado em favor da República desde o início foi nomeado Diretor do Museu do Prado. Porém sua militância, mais que defender os acervos artísticos, detinha-se em produzir trabalhos que pudessem captar fundos para os refugiados e para as campanhas republicanas. *Guernica* assume nesse contexto, a obra chave que Picasso apresenta contra os Nacionalistas. Inimigo assumido do General Franco, a quem retratou em forma de paródia em um panfleto, *Sonho e Mentira de Franco*, (I e II - 1937), segundo Cerqueira, em *Guernica* Picasso deixa a seguinte mensagem: “Franco é um assassino de mulheres e crianças, apoiado pelo exército, igreja e nobreza, que invoca uma suposta missão religiosa para justificar seus atos; contudo, o povo espanhol terá a força necessária para vencer” (CERQUEIRA, 2005, P.29). Também esse quadro, retomava a aspectos culturais da tradição hispânica.

O Bombardeio da cidade de Guernica é referenciado no quadro através de uma seqüência hermética, que faz jus ao instante em que os bombardeios aconteciam. Bem como uma prosa poética o pintor utiliza rimas ou paradigmas da anatomia humana e animal imersos no contraste da iluminação luz/fogo claro/escuro, compostas pelo uso das cores branco, preto e cinza. Embora não seja essa a proposta de nosso trabalho, informo apenas que o quadro é analisado em um número inesgotável de pesquisas sob perspectivas variadas. A maioria destas leva em consideração características formais e simbólicas do quadro referenciando, bem como faz João Cerqueira, a relação que Picasso estabelece entre a tauromaquia e a os mitos gregos, o que quase sempre desemboca numa análise da tradição hispânica alusiva, principalmente, ao aspecto religioso e profano da sociedade espanhola, partindo de duas premissas básicas que consistem em associar o fervor ao catolicismo ao entusiasmo pela barbárie designada às corridas de touro.

O impacto causado por *Guernica*, embora seja um impacto visual sensorial, e se moral esse acompanhado por um excesso de impotência diante do fato puro representado, permitiu com o que ele se tornasse não apenas uma propaganda que informa sobre a brutalidade dos bombardeios sofridos pela população civil espanhola, defensora da República, e contra a política de extermínio dos Nacionalistas, pode-se afirmar que se trata de uma arte injuntiva anti-guerra.

Letra Imagem – Arte Julgamento

Ao que chamo Arte de Tribuna refere-se a uma forma de elaboração de um produto estético a partir da técnica da montagem, onde um ou mais elementos são selecionados e



expostos de acordo com o que o artista quer, isto é, tem relação com um juízo de valor, ou de opinião que será exposta a respeito de um determinado assunto, porém evidenciando aspectos que circulam sobre este, o que significa que o artista não queira inferir uma análise de cunho moral, mas desconcertar qualquer pensamento que a ela se prenda. Neste caso refiro-me, especialmente, a dois intelectuais específicos quando, no contexto da Guerra Civil Espanhola, encontram-se em exílio, assistem o conflito via terceirizada, isto é, por meio dos jornais e do rádio. No entanto a partir dessa impressão inferem uma opinião e a expressam a partir de um material artístico cujo “conteúdo” sobre o evento é manipulado, estando subvertido o seu sentido original.

O poemário que César Vallejo produziu referenciando a Guerra Civil Espanhola, e ao que fiz referência na primeira parte do texto, possui um corpo cronológico que segue os eventos ocorridos, por volta de outubro de 1936 até novembro de 1937, em março do ano seguinte o poeta viria a falecer em Paris. Uma curiosidade a respeito de um poema escrito por Vallejo, “Cortejo tras la toma de Bilbao” torna-se ponto de partida para minha reflexão sobre uma das formas de Arte de Tribuna. Esse poema traz a seguinte descrição sobre a notícia da morte de um soldado:

Herido y muerto, hermano,
criatura veraz, republicana, están andando en tu
trono,
desde que tu espinazo cayó famosamente;
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,
laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,
siéntate a oír, acuéstate al pie de tu palo súbito,
inmediato de tu trono;
voltea;
están las nuevas sábanas, extrañas;
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: “¡Cómo! ¡Dónde!...” expresándose
en trozos de paloma,
y los niños suben sin llorar a tu polvo.
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,



camarada caballo entre hombre y fiera,
 tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
 forman pompa española,
 laureada de finísimos andrajos!

Siéntate, pues, Ernesto
 oye que están andando, aquí, en tu trono,
 desde que tu tobillo tiene canas.

¿Qué trono?

¡Tú zapato derecho! ¡Tu zapato!

(13 de septiembre 1937)

(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 269-270)¹⁸

O fato curioso que gira em torno deste poema trata-se de que Vallejo teria regressado a Paris após o II Congresso de Escritores Antifascistas no dia 12 de junho de 1937, levando consigo uma pasta cheia de fotografias de vítimas da guerra, em sua maioria fotografias que haviam sido tiradas por Gerda Taro e Robert Capa. Mas a curiosidade maior é o fato de que Vallejo viajava no mesmo trem que levava os restos mortais da fotógrafa Gerda Taro, que havia sido atropelada por um tanque soviético em Brunete,¹⁹ e em torno da qual se assenta um debate polêmico que referencia uma das fotos de guerra mais famosas da história, “O Soldado Tombando”.

Embora tenha estado sob autoria de Robert Capa, a foto citada é alvo da suspeita de ser ou não uma montagem, isto é: de ter retratado um fato inverossímil e, além disso, debate-se sobre a verdadeira autoria da mesma. Fruto da ousadia de um casal de namorados, o húngaro André Friedmann e a alemã Gerda Taro, os dois forjam uma identidade, e por trás dela, a de Robert Capa, alcançam fama após publicarem por primeira vez a fotografia “O Soldado Tombando” na revista francesa “*Vu*” em 1936. São eles que apresentam ao mundo uma imagem supostamente “real” capturada segundo Capa (que se identificava como autor da foto) em Cerro Muriano no

¹⁸ “Ferido e morto, irmão / criatura verdadeira, republicana, estão andando em teu trono, / desde que tua espinha caiu famosamente; / estão andando, pálido, em tua idade fraca e anual, / trabalhosamente imerso no vento. / Guerreiro em ambas as dores / Sente-se a ouvir, deite-se ao pé de teu súbito e imediato trono / vire / estão os novos lençóis estranhos; estão andando irmão, estão andando. / Disseram: Como? Onde? expressando-se / em pedaços de pomba, / e as crianças sobem sem chorar teu pó. Ernesto Zúñiga, dorme com a mão posta / com o conceito posto / em descanso tua paz, em paz tua guerra. / Ferido mortalmente de vida, camarada, / camarada cavaleiro, / camarada cavalo entre homem e fera / teus pequenos ossos de alto e melancólica figura / formam pompa espanhola, / laureada de finísimos farrapos! / Sente-se, pois, Ernesto, ouça que estão andando, aqui, / em teu trono, / desde que teu tornozelo tem amarras. / Que trono? / Teu sapato direito! Teu sapato!”

¹⁹ Informação divulgada em VÉLEZ, 2000, p. 285, em nota ao pé de página referente ao poema *España, aparta de mí este cáliz*. Segundo Vélez, foi Georgette Vallejo, viúva do escritor, que relatou o fato.



front de Córdoba em 1936.²⁰ Além de ter dado fama internacional a Capa, cuja identidade integral assumiu Friedmann após a morte de Taro, a foto tornou-se referência obrigatória nos livros de história que abordam o assunto. Na imagem, o miliciano tomba para trás com os braços abertos para os lados, deixando seu fuzil cair e parece estar ferido de morte:



FIGURA III – Soldado Tombando de Robert Capa

Considerando o poema de Vallejo, percebe-se que as duas imagens, a poética e a fotográfica, equivalem-se quanto à sugestão deixada sobre o ato de morrer, através da apresentação pictórica do drama vivido pelos soldados que são feridos e mortos em combate. Podem ser os dois exemplos de “lembranças-imagens” que re-encenam e atualizam um ato passado. Ainda que, a fotografia de Capa seja uma “lembrança-imagem” de apresentação do “real”, tal como, o “tenha sido do passado lembrado” (RICCEUR, 2007, p. 64), enquanto que a “lembrança-imagem” ficcional do poema de Vallejo situa-se fora da apresentação, não passando diretamente pelo que Paul Ricœur chama de “lembrança pura” (RICCEUR, 2007, p. 67). A “lembrança pura” seria aquela que antecipa a transposição de um estado de potência do recordar, para a “lembrança-imagem”. Nesse caso, a última é possível a partir da fabulação de uma “lembrança pura” que não pertence exatamente àquele que a projeta enquanto “lembrança-imagem”.

²⁰ As duas fotografias que serão utilizadas foram encontradas em: CAPA, Robert. 1936. 1 foto. “Robert Capa (1913-1954) y sus mejores fotos en la línea del frente.” *Grupo de Historia. José Berrueto*. <www.jberrueto.cjb.net> Disponível em: <<http://members.fortunecity.es/jberrueto3/fotos5.htm>> Acesso em 15 abr. 2009.



Supõe-se nesta leitura que a foto feita por Taro e Friedmann em 1936, chegou ao conhecimento de Vallejo, que escreveu o poema em 1937. Pode-se deduzir que o soldado da foto de Capa é aquele que no poema de Vallejo cai ferido de morte, e que relendo a morte do soldado remete em igual sentido a morte da fotógrafa Gerda Taro. O eu lírico anuncia, narra as ações desencadeadas na morte de Ernesto Zúñiga, a personagem fictícia do poema, que lutava na guerra e cuja morte noticiada causa curiosidade.

Importa dizer que a fotografia “O Soldado Tombando” quando divulgada trazia a identificação “verdadeira” do miliciano. Momento antes de ser atingido em combate ele havia sido fotografado junto a outros de seus companheiros. O soldado chamava-se Federico Borrel, fazia parte da Milícia de Alcoy e não se sabe, de fato, se o seu tombo foi mortal. Muitos menos se se pode afirmar sobre a veracidade da foto considerando as últimas pesquisas realizadas desde 2009 e apresentadas durante a Exposição “Això és la guerra! Robert Capa en acció y Gerda Taro” promovida pelo Museu de Arte da Catalunha, em 2009. Historiadores e fotógrafos jornalistas alegam a não autenticidade da fotografia considerando que era impossível a foto ter sido feita em Cerro Muriano, Córdoba, uma vez que na data apontada como o dia em que Federico Borrel foi fotografado, não houve qualquer confronto no local.²¹ Mesmo assim, o soldado imortalizado na foto de Capa, converteu-se em imagem de coragem e sacrifício diante da empreitada do jovens campesinos, ou milicianos estrangeiros que militaram e lutaram na Guerra Civil Espanhola.

A tentativa de confrontar duas “lembranças-imagens” das memórias da Guerra Civil Espanhola faz-se conduzida pelo tema da morte e nos dois exemplos, para chegar ao fato conclusivo – a morte do soldado – passa-se pela anterior narração de outras lembranças nas quais o soldado figura-se como aquele cuja trajetória de vida deve ser reconhecida. A fotografia de Capa, supomos que tenha sido vista por César Vallejo, e por isto assume função de uma “lembrança pura” posta numa tribuna capaz de levantar indagações relevantes a um personagem real morto em combate que fora conhecido e celebrado, e a milhares de outros, anônimos. Posteriormente, esta lembrança foi posta em imagem através da ficcionalização da trama e do enredo que traz Ernesto Zúñiga como seu protagonista. O soldado fictício de Vallejo pode ser o mesmo soldado “real” (ou não, mediante as recentes acusações), cujo drama é apresentado na

²¹ Ver por exemplo: Richard Whelan “Robert Capa In Love and War.” *American Masters*. Disponível em <<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-capa/in-love-and-war/47/>> . Acesso em 20 de agosto de 2010. Ou em APERTURE Magazine, Nº 166, Spring 2002 >.



fotografia. Abaixo, outra fotografia de Capa apresenta o soldado fotografado ainda vivo. Federico é o primeiro, da direita para a esquerda:



FIGURA IV – Federico Borrel e seus companheiros de Robert Capa

Na fotografia de Capa, Federico aparece como soldado que exhibe orgulhoso o seu fuzil. É um miliciano que pode ser descrito da mesma maneira como o eu lírico de “Cortejo tras la toma de Bilbao” descreve o seu personagem na quarta estrofe do poema. Na figura, o soldado, que também é um “cavaleiro”, forma uma bela aparição. Mesmo mal vestidos “forman pompa española / laureada de finísimos andrajos” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 270). Pela descrição do eu lírico, sabe-se que não se trata de um soldado. Conforme apresenta a fotografia de Capa, são apenas jovens, cavaleiros vestidos de farrapos, e desempenham a mesma função que as “personagens” de César Vallejo.

As “lembranças-imagens” da morte de um soldado – seja ele Ernesto Zúñiga, Federico Borrel ou, um anônimo – trazem uma série de implicações, por isso não é possível resumir o confronto entre as duas imagens apresentadas afirmando que a diferença se manifesta nas fotografias de Capa por estas serem “reais”, porém as duas podem presentificar a memória passada consagrada no instante em que se efetiva a sua preservação. César Vallejo quando se



apropriada da imagem o faz para expor sua opinião frente ao conflito, exigindo através da foto o reconhecimento da gente anônima pobre que protagonizou a relação de vítimas do Fascismo.

Esse apelo ao reconhecimento e ao mesmo tempo à chamada para tomada de posição realizou Bertolt Brecht, (1898-1956) que produziu o drama *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937), sobre o qual afirma ter sido uma carta escrita em nome dos alemães para o povo espanhol, para que este se unisse contra as forças ameaçadoras do fascismo.²² A peça teria sido inspirada pelas fotos que os jornais divulgavam durante a guerra, sobretudo fotos de mulheres, “mães” que lamentavam a morte de seus filhos e familiares em geral. Estas fotos chegaram até Brecht, exilado na Dinamarca. Além de guiar o autor em seu processo de elaboração, elas mesmas passaram a constituir parte do projeto *Kriegsfibel*, (ABC da Guerra), (1955), livro que traz em suas primeiras páginas, a construção de um julgamento sobre a Guerra Civil Espanhola.

Segundo o crítico de arte francês, Georges Didi-Huberman, a *Kriegsfibel*, é um livro que nos permite ver e saber sobre a guerra, mas, sobretudo *antecipar* ou prever o que é deixado pela guerra, e essa antecipação sucede uma vez que “el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en una arte de la memoria”²³ (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 43). Desse modo, percebe-se que no exercício imaginativo, Brecht, e nesta ocasião vale assinalar, César Vallejo, utilizam as fotografias como alicerces para a formulação de seu próprio saber e forma de compreender a Guerra Civil Espanhola orientada pelo materialismo histórico como único método capaz de elaborar e analisar a história, considerando as contradições internas do processo. Ambos os escritores selecionam imagens a fim de montar sua própria versão da Guerra Civil Espanhola, pois só dispendo à maneira deles, fazem com que a montagem revele “las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico”²⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 43).

César Vallejo parte da fotografia “O Soldado Tombando” para construir uma visão e um saber sobre a morte de milhares de jovens durante o conflito, que se “ponían rojo” em circunstancias onde a politização se colocava à parte diante das condições de vida destes jovens. Ir a guerra em favor dos republicanos era uma escolha pela sobrevivência (o que não deixa de ser irônico) mesmo quando não se sabia, detalhadamente, os reais motivos ideológicos que a

²² Ver em: DERS. “Über Frau Carrar und das Leiden (Kunst oder Politik?)” In: BOHNEN, Klaus (Hg.). Brechts Gewehre der Frau Carrar. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982, 95-96. Citado em: Rocha, Denise. “Brecht e a Guerra Civil Espanhola.” Versão eletrônica disponível em: <www.abrapa.org.br/cd/pdfs/Rocha-Denise-Brecht.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2010. Além fazer alusão a participação no II Congresso de Escritores para a Defesa da Cultura, realizado em Paris, a autora do artigo informa que a peça de Brecht foi encenada em 16 de outubro de 1937 em Paris.

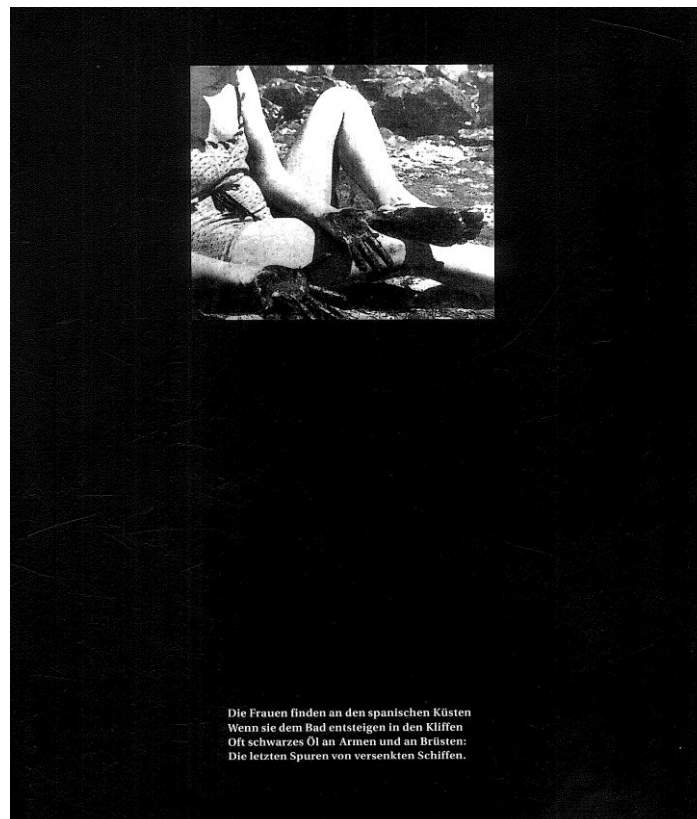
²³ “a montagem das imagens constitui-se eficaz numa arte de memória.”

²⁴ “as discontinuidades que operam dentro de todo acontecimento histórico.”



desencadearam. Brecht parte de fotografias onde aparecem mãos enludadas, para emaranhar o enredo de *Die Gewehre der Frau Carrar*, e na *Kriegsfiabel* emite inferências poéticas sobre o estatuto fotográfico, tratando-o como espécie de real manipulável, através do qual é possível tomar posição. A *Kriegsfiabel* é uma obra que se apresenta “como una empresa, un designio (una divisa) moderno destinado a que se reconozca quién está en a pelea, quién es bueno, y quién no sabe que es malo, quién es el precuntuoso, y quién el verdadero valiente”²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 191).

A fala final que encerra o único ato da peça *Die Gewehre der Frau Carrar*, enunciada por Teresa Carrar: “Vou por Juan” (BRECHT, 1991, p. 50) reconstitui a imagem da mulher, às margens do litoral espanhol, que como Carrar teria o filho abatido na Costa da Andaluzia, pela marinha mercante, “a chalupa de pesca” da guarda nacional. É esta a mulher anônima que sentada na areia com as mãos sujas de óleo, desesperada, inspira em Brecht os dizeres:

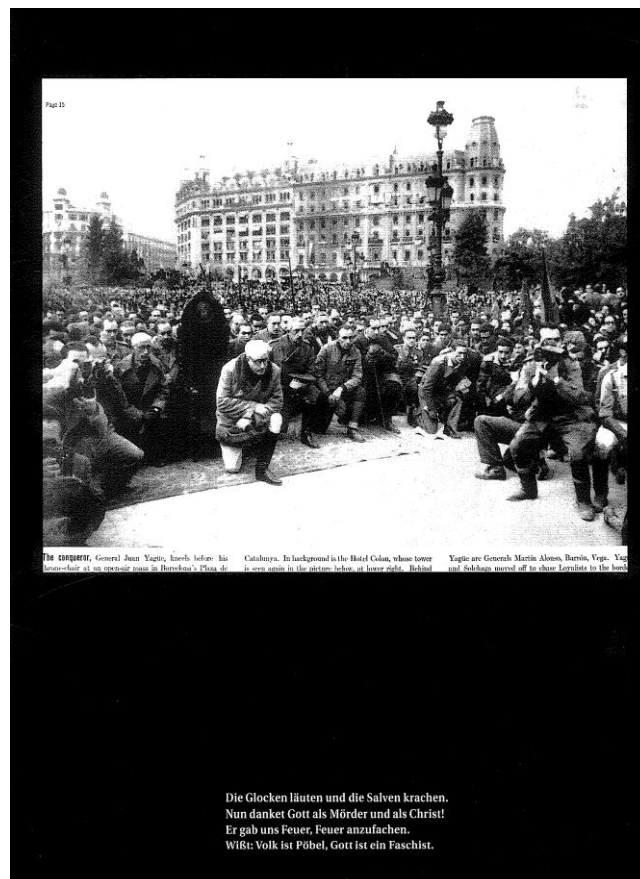


²⁵ “como um empreendimento, um designio, (uma legenda) moderno destinado a reconhecer quem está na luta, quem é bom, e quem não sabe que é mal, quem é o presunçoso, y quem é o verdadeiro valente.”



Figura V – *Kriegsfibel* (BRECHT, *Kriegsfibel*, 1994, p. 04)²⁶

Além dessa placa poética da coleção de Brecht, a Praça da Catalunha em Barcelona é o cenário onde se encontram curvados sobre os joelhos, frente à Igreja, e a espera da missa, uma tropa de generais nacionalistas liderados por Juan Yaguë Blanco, principal responsável pelo rompimento do Bloqueio de Madrid, e apelidado de “el carnicero de Badajoz” por sua infalível capacidade de criar estratégias e assegurar com requinte de crueldade a vitória de seu bando.²⁷ Como na poesia “Redoble Fúnebre a los Escombros de Durango,” de César Vallejo, que parafraseia a oração do pai nosso, subvertendo a ação de abençoar pela de bombardear, Brecht retoma o tema da religião e julga Deus, fascista. É como se ambos quisessem aproximar, através da referencia a religião, que a sínteses daquele conflito se antecipa quando se sabe por quem soam os sinos.



²⁶ “As mulheres no litoral espanhol / quando nos penhascos saem do banho / frequentemente em seus braços e seios; / encontram o óleo negro dos navios afundados” (As traduções do alemão para o português foram feitas pela autora, sob a supervisão de Sven Korzilius – Ph.D. em Direito (Historia) Universität Trier.

²⁷ Para mais informações conferir em: TOGORES, Luis, E. Yaguë: *El General Falangista de Franco*. La Madrid: Esfera de los Libros, 2010.



Figura VI – *Kriegsfibel* (BRECHT, *Kriegsfibel*, 1994, p.05)²⁸

Como expressões de arte através das quais se propunha emitir um julgamento, o poemário de César Vallejo, o drama, de Brecht e o que encerra sua *Kriegsfibel* (aqui mencionados), extensiva constituem-se por esse situar-se frente à história. Como produtos que trazem palavra e imagem sobreviventes, a poesia de ambos é resultado do manipular imagens divulgadas pelas mídias de comunicação, fazendo-as adquirir outras denotações e as tornando pulsantes a partir de um devir documento de História. Dessa forma, tanto Brecht quanto Vallejo, atribuem às imagens utilizadas por eles a função de arte de contra-informação, pois, com o “se apropriar da imagem fotográfica” desejam chamar atenção de um interlocutor para o fato puro e não pela representação do fato exposto na foto. São deste modo “imagens-quema”²⁹ aquelas a que Didi-Huberman designa como efigies de um presente remanescente, “quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta”³⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.51).

São estas imagens que tomam posição, via atuação de um artista, e as que Didi-Huberman, afirma serem tão raras em nossa contemporaneidade. Fazendo alusão a uma sociedade espetacular que vive sob a mira de grandes refletores, o crítico afirma que carecemos de imagens que nos mostrem, sem espetacularização, acontecimentos que interessam a sociedade civil de modo geral: a quilômetros de distância do campo de refugiados da Cruz Vermelha, localizado em Sangatte na França, Laura Waddington filma *Bodel* (2004). Um documentário que tenta retratar as tentativas de fuga dos prisioneiros iraquianos, cujo objetivo é atravessar o Canal da Mancha rumo a Inglaterra. O filme, cujas tomadas foram realizadas à longa distância apresenta cenas escuras e personagens desfocados. Este é o exemplo que Didi-Huberman apresenta relacionando-o ao conceito de *images-lucioles*³¹. O termo utilizado faz referência à metáfora do vaga-lume, empregada por Pier Paolo Pasolini, para referir-se a extinção dos vaga-lumes diante da modernidade iluminada por refletores, no estado fascista. Didi-Huberman (2009) vale-se da mesma palavra para referir-se a um tipo de imagem midiática que funciona como “un opérateur temporal de survivances – porteuse à ce titre d’une puissance politique relative à notre passe comme a notre

²⁸ “Soam os sinos e salvam os tiros. /Agradececi a Deus, assassino e cristão! / Ele nos deu fogo, fogo em incêndio / Saiba: o povo é a massa, e Deus é um Fascista.”

²⁹ “imagens-queima”.

³⁰ “queima com o desejo que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, e inclusive com a urgência que manifesta”.

³¹ “imagens vaga-lumes.”



“actualité intégrale” donc à notre futur”³² (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 102), porém são imagens que estão “au bord de la disparition”³³ (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 135).

Após comemorados 70 anos da Guerra Civil Espanhola, é importante reconhecer que ela se torna um evento histórico que consegue promover debates em torno de várias disciplinas. Pensar a arte produzida neste contexto é trazer a baila questões que são caras às ciências humanas. Acredito que a estratégia de engajamento estético e pessoal atribui as expressões artísticas produzidas durante a Guerra aspectos relevantes para entender nossa contemporaneidade como tal, e aquela contemporaneidade em especial, considerando o evento a partir de um presente do passado. Só com esse distanciar, com vista a promover a historicização, é possível rever que sobre política e sobre relações que envolvem jogos de poderes, reconhecem-se muitos erros, talvez quase nenhum acerto. Porém reconheçamos que poucas vezes são demonstradas, como foram por Brecht, Vallejo, Picasso, um reclame do agora que exceda momentos infames.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACEREDA, Alberto. “Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista.” *La Ilustración Liberal*. Madrid, n. 19-20, jul. 2004. Disponível em: <http://www.libertaddifital.com/ilustración_liberal/articulo.php.512>. Acessado em: 08 fev. 2009.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*. Organização de Werner Hecht. Volume I – 1938-1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Kriegsfiibel*. Berlin. Eulenspiegel Verlag, 1994.

_____. “Os Fuzis da Senhora Carrar.” In: *Bertolt Brecht Teatro Completo*. Volume 6. Tradução de Antonio Bulhões. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Miguel Cerras Pereira. Lisboa: Editora Presença, 1996.

CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas*. Memoria, sujetos, e crítica intelectual. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des Lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

³² “um operador temporal de sobrevivência – transportadora titular de um poder político relativo ao nosso passado como a nossa atualidade integral, e portanto, ao nosso futuro.”

³³ “a beira do desaparecimento.”



_____. La emoción no dice “yo.” Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: Valdés, Adriana. *La política de las imágenes*. Tradução do francês: Alejandro Madrid. Tradução do Inglês: Adriana Valdés. Santiago: Ed. Metales Pesados, 2008.

_____. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Tradução do Francês para o Espanhol por Inês Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

MUCHNIK, Daniel. *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*. 1ª ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Memórias. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Tradução de Isidoro Arias. Buenos Aires – Barcelona: Paidós, 1996

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

THOMAS. Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Polvora. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

THOMAS. Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Polvora. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VÉLEZ. Julio. *César Vallejo: Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 2000.

Sites Eletrônicos:

CAPA, Robert. 1936. 1 foto. “Robert Capa (1913-1954) y sus mejores fotos en la línea del frente.” *Grupo de Historia*. José Berruexo. <www.jberruexo.cjb.net> Disponível em: <<http://members.fortunecity.es/jberruexo3/fotos5.htm>> Acesso em 26 agosto, 2010.

Robert Capa: Pesquisadores espanhóis questionam veracidade de foto. In: *Observatório da Imprensa*: Divulgada no dia 28 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=548MON002>> Acesso em 20 de agosto de 2010.

Se disipan las dudas sobre la famosa foto de Robert Capa. In: *Fórum de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*. Notícia divulgada em 11 de Abril de 2009. Disponível em: <<http://guerracivil.forumup.es/about4865-15-guerracivil.html>>. Acesso em 20 de Agosto de 2010.

Consulta de Cartazes Republicanos e Catalães no site eletrônico da Sociedad Benéfica de Historiadores Aficionados y Creadores. *Memoria Republicana*. Disponíveis em <<http://www.sbhac.net/Memoria.htm>>. Acesso em 25 de agosto de 2010.



Consulta de Cartazes do bando Nacional disponíveis no eletrônico da *Hispanismo.org*. Disponíveis em: <<http://hispanismo.org/cultura-general/924-carteles-de-la-guerra-civil-espanola.html>> . Acesso em 20 de Agosto de 2010.