

Modos de referência na arte e o processo comunicacional: Um estudo com traduções de Guernica¹

Marta Maria Beraldo dos SANTOS²
Luciana Coutinho Pagliarini de SOUZA³

Universidade de Sorocaba, SP

Resumo

Este artigo tem como propósito refletir sobre os processos comunicacionais estabelecidos em processos de criação na Arte. O objeto de estudo são algumas obras constantes do catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de nascimento de Pablo Picasso - “Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica” e nosso intuito é avaliar os modos de referência dessas releituras/traduções de Guernica, buscando explicitar que aspectos são nelas proeminentes: se o traço de semelhança ou analogia com a obra/objeto, se a relação que aponta para existentes contidos na obra original ou se é a convenção ou lei que pesa nesse diálogo. Respectivamente, cada um desses aspectos descritos corresponde à tipologia da tradução intersemiótica proposta por Plaza, a partir da semiótica peirceana: a transcrição (icônica), a transposição (indicial) e a transcodificação (simbólica). A relevância desse trabalho está na possibilidade de abrir brechas para outras reflexões sobre a interferência da Arte no processo comunicacional.

Palavras-chave: comunicação; arte; modos de referência; intersemiose.

1. Considerações iniciais

Esse artigo tem como objeto de estudo produções constantes do catálogo da exposição “Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica”, que homenageava os cem anos do nascimento de Picasso. Essa exposição realizada em 1981, em algumas capitais do Brasil, contou com a participação de vinte artistas brasileiros, convidados para realizar a leitura desta obra de Pablo Picasso contextualizada no período da ditadura militar.

É de nosso conhecimento que toda a obra de arte se inscreve num espaço-tempo histórico e político. Quarenta e quatro anos distanciam Guernica (1937) da mostra “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica” (1981), contudo os tempos sombrios de

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestra do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba/SP, email: martabaleia@gmail.com

³ Professora Titular do Programa de Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba/SP. email: luciana.souza@prof.uniso.br

ditadura, tortura, mortes; tempos geradores de desespero, angústia e resistência as une. Entrecruzam-se, portanto, o tempo histórico de Guernica e o tempo contido nas traduções desta obra.

Interessa-nos, na análise desse material, conhecer o potencial comunicativo e a produção de sentidos dessas obras da exposição que, tendo Guernica como linguagem-objeto, desvelam modos de referência na Arte e no processo comunicacional. A autorreferencialidade, bem como as referências icônicas, indiciais e simbólicas são a estratégia de desenredar os modos de relação signos/objeto. Daí a semiótica peirceana, enquanto mapa orientador das leituras, ser metodologicamente relevante. Dela se originou o percurso do olhar proposto por Santaella (2008), vincado nas categorias fenomenológicas: o olhar contemplativo, o observacional e o generalizante. Para verificarmos os modos de referência das produções, nos valem da tradução intersemiótica de Plaza (2010) que se estrutura na relação entre signo e objeto: a dominância da analogia, da relação que aponta para existentes contidos na obra original ou da convenção ou lei nesse diálogo com a obra/objeto.

Buscamos aqui apresentar, em linhas gerais, fundamentos de que lançamos mão no tratamento teórico das imagens, *corpus* desse artigo para, em seguida, apresentarmos análises de algumas peças da exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”.

2. Modos de referência/tradução: signos autorreferenciais, icônicos, indiciais, simbólicos

As imagens podem referir-se a elas mesmas ou a um objeto que está fora delas. No primeiro caso, temos metaimagens e/ou imagens autorreferenciais; no segundo caso, temos representações em cuja natureza predominam aspectos qualitativos, existenciais ou aspectos de lei. São esses aspectos, no tocante à elaboração da mensagem e nas maneiras como podem ser apreendidas, fundamentais no processo comunicativo.

São autorreferenciais as imagens que se referem a si próprias, ou seja, “elas possuem os seus objetos de referência dentro e não fora de seu quadro imagético próprio” (NÖTH, 2006, p. 307). Segundo Nöth, imagens autorreferenciais são frequentemente metaimagens, isto é, imagens a respeito de imagens.

Tomamos Guernica como exemplo. Ao se utilizar de várias imagens da sequência de seus estudos, Picasso compõe uma metaimagem, isto é, seus objetos de referência,

conforme Nöth (2006, p. 315), vêm de imagens anteriores. Mas este procedimento vai além. No processo de criação dessa obra, registrado em várias fases, Guernica se auto revê, se reelabora, passa a limpo algumas facetas, ou seja, as imagens passam a referir a si próprias e se constituem, então, como autorreferenciais. Assim, Guernica se caracteriza como metaimagem autorreferencial.

Figura 1: Estudio de Composición para Guernica (I). mayo de 1937.



Figura 2: Estudio para la cabeza del 1 de caballo (II), 2 de mayo de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”. España.

Figura 3- Estudio de composición para Guernica (VII), 09 de mayo de 1937.



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”. España.

Figura 4 – Guernica (versión definitiva), 4 de Junio de 1937



Fonte: Catálogo da Exposição “GUERNICA. Legado Picasso”, España

Voltando ao segundo caso, o das representações em cuja natureza predominam aspectos qualitativos, existenciais ou aspectos de lei, esbarramos em conceitos da semiótica peirceana. Começamos pelo conceito de signo.

Um signo, ou representamen, é um Primeiro que se coloca numa relação genuína tal com um Segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE, 2003, p. 63).

Signo, objeto e interpretante, componentes indissociáveis do signo, permitem o entendimento da tradução que ora anunciamos. O signo ocupa o lugar de um objeto e tem o poder de provocar numa mente um efeito (interpretante) que pode ser da ordem de uma emoção, uma ação/reação ou uma reflexão. Há dois tipos de objeto: o que está fora do signo (dinâmico) e o que está dentro do signo e se confunde com ele (imediato).

Essa visão triádica de signo é de grande amplitude. Basta ser uma qualidade, um existente ou uma lei (fundamentos do signo) para que qualquer coisa seja signo. Um complexo de relações triádicas caracteriza o processo sîgnico como continuidade. Assim, a definição peirceana de signo constitui um meio lógico para explicar o processo de ação dos signos ou semiose como transformação de signos em signos. A semiose é, desta forma, “uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (PLAZA, 2010, p.17).

Essa ação sîgnica que caracteriza a essência da linguagem também caracteriza o pensamento, afinal, “o único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos” (PEIRCE, 2003, p. 272). O caráter de transmutação do signo em signo faz do pensamento tradução. “Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos” (PLAZA, 2010, p. 18).

O pensamento existe na mente como signo “em estado de formulação”, mas para ser conhecido, precisa se materializar em um suporte, por meio da linguagem. Só dessa maneira ele pode ser socializado.

Transpondo esses conceitos para nosso objeto de estudo – imagens que releem Guernica, de Picasso –, podemos considerar cada uma delas, enquanto pensamentos materializados ou extrojutados por meio da linguagem visual, como uma tradução desta obra de Picasso. Contudo, é o modo como se referem à obra original o que nos interessa de perto.

Tais modos de representação ou de referência fundados nos aspectos qualitativos, existenciais e simbólicos, são apresentados na esteira de Plaza (2010) que propõe uma tipologia de tradução: a transcrição (icônica), a transposição (indicial) e a transcodificação (simbólica). O autor avisa que tal tipologia pode contribuir como uma espécie de mapa orientador para verificar as nuances diferenciais dos processos criadores, descartando assim o caráter inflexível de uma tipologia como grade classificatória. Enfatiza que “são tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (PLAZA, 2010, p. 79).

A transcrição ou tradução icônica caracteriza-se pela similaridade ou semelhança não de conteúdo, mas de estrutura. A analogia se estabelece entre objetos imediatos – o objeto tal qual o signo o apresenta. A tradução icônica está apta a produzir sentidos sob a forma de qualidades e aparências, sempre similares ao objeto de origem, ou seja, ela traz à tona qualidades materiais do signo original. Trata-se da mais estética delas, da mais imprevisível, complexa e original. Nas palavras de Plaza (2010, p. 71)

Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.

A transposição ou tradução indicial notabiliza-se pela conexão com o original, de tal forma que entre eles haja uma continuidade. O objeto imediato do signo original é transportado para o novo signo, de modo a haver uma correspondência ponto a ponto entre eles. Outra forma dessa conexão ou continuidade que se estabelece entre original e tradução se dá pelo deslocamento de metonímias. Para distinguir as duas traduções apresentadas, Plaza (2010, p. 92) explicita:

Do ponto de vista da semiótica da montagem, essas traduções se caracterizam em montagem sintática (como referência de meios) e em montagem semântica, como referências por contiguidade, isto é, ela indicia a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção.

Estando determinada pelo signo antecedente ou original, numa relação de causa-efeito, a tradução indicial será interpretada por meio da experiência concreta.

Por fim, a tradução simbólica “opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 2010, p. 93). A tradução neste nível será uma transcodificação.

Finalmente, a tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como ‘um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo é uma lei ou regularidade de futuro indefinido’, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, isto é, será uma forma significante (PLAZA, 2010, p. 94).

3. Transcrição, transposição, transcodificação: traduções intersemióticas de Guernica

O contexto em que se dá a exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica” é a ditadura militar, tempo “sombrio” que, em comum com a Guerra Civil Espanhola, tem a desfaçatez de um regime violento e opressor. Da exposição, foram selecionadas três obras referentes a cada um dos modos de representação da obra original.

Figura 5 – Guernica Tropical, látex e acrílico sobre tela, 2,50 x 1,70m



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

“Guernica Tropical”, látex e acrílico sobre tela, com dimensão de 2,50 x 1,70 m, foi criada por José Roberto Aguilar, em 1981. Ao lançarmos sobre ela o olhar contemplativo, o que colhe qualidades (qualissignos), chama-nos atenção, inicialmente exuberância, a de cores puras: vermelho, amarelo, verde, azul e branco, similares a cacos de tamanhos diferenciados, tais como os utilizados em mosaicos. Sugerindo um redemoinho confuso,

caótico, esses cacos dispõem-se sobre um fundo negro que surge nos pequenos espaços. Outros elementos que contribuem para a sugestão do caos são garatujas de figuras humanas, predominantemente circulares, justapostas a palavras que remetem à Guernica: Espanha, Pablo... São, respectivamente, sinsignos e legissignos que concorrem para compor o caos. Ainda sobreposta a essa montagem, sobressai-se a lâmpada amarela – metonímia da obra original, carregada de simbologia, luz irradiante que observa a cena como testemunha muda, representativa do olho de Deus. Metáfora do sol, do divino, da verdade.

Todos esses elementos saltam aos olhos, mas são as formas coloridas dispostas de modo desordenado que nos atraem, por estabelecerem, com a obra original, uma semelhança não de conteúdo, mas de estrutura: é o caos instaurado pela mistura de cores e formas que lembra/sugere o caos característico da obra original. É justamente o que caracteriza a tradução icônica: a analogia se estabelece entre os objetos imediatos de ambas as obras e produz sentidos sob a forma de qualidades de aparências, sempre similares ao objeto de origem. A tradução icônica ou a transcrição, segundo Plaza (2010, p. 91), “opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura de qualidade”.

Passemos, agora, para a tradução que tem como predomínio os aspectos indiciais.

Figura 6: Claudius Sylvius Petrus Ceccon, sem título, crayon sobre papel, 0,50 x 0,25cm



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! – uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Neste trabalho de Claudius, Guernica contextualiza-se na grande tragédia cotidiana das cidades grandes. Predominam na imagem linhas retas perpendiculares, oblíquas, quer justapostas ou sobrepostas; formas retangulares, triangulares.

A palheta do artista é econômica. Não há muitas cores e as tonalidades são suaves. Os cantos das figuras geométricas são sombreados, predominantemente, de marrom. O cinza, o vermelho, o azul-marinho e o roxo são utilizados para dar destaque a algumas das formas geométricas.

Nesse aparente caos de figuras geométricas, surgem formas que já apontam para referentes reconhecíveis do mundo exterior. Ainda que não haja a preocupação de delinear com perfeição os traços de pessoas, animal ou coisas do mundo visível é possível distingui-los mais nitidamente que na obra anteriormente analisada. São existentes, logo, sinais que se apresentam ao segundo olhar: o observacional.

Percorrendo o olhar da esquerda para a direita, vislumbramos a presença da mãe com a criança morta no colo; logo abaixo, parte do homem/guerreiro que se estende ao chão e, acima dele, a cabeça deformada do touro. Surgindo do retângulo central da pintura e arrastando-se como se rompesse a moldura inferior da obra de Claudius, uma figura humana parece dirigir-se para o letreiro pintado com finas linhas vermelhas onde se lê: “Massacre Urbano”, na cor preta. Esta figura humana ocupa estrategicamente o centro inferior da pintura.

Mais fragmentos humanos irrompem do interior das formas geométricas: a cabeça fortemente impelida para o centro da figura, dirige-se, também, ao quadrado com a inscrição “Massacre Urbano”; no canto direito, a cabeça voltada para o alto e os braços estendidos na direção da elipse branca, entre as cores roxa e azul. Na parte superior da pintura, quase que imperceptível, o braço que segura a lamparina e, finalmente, a lâmpada ressurge no canto superior direito, carregando a simbologia do olhar onipresente do Divino. São esses elementos figurativos tirados de Guernica e postos nesse novo cenário. Contudo, enquanto em Guernica os olhares se voltavam para o touro, nesta imagem, eles se dirigem para o letreiro que anuncia o filme em cartaz e dá o tom a esse cenário: a violência urbana.

Ainda que aspectos icônicos e simbólicos estejam presentes, é o indicial como marca da tradução que, a nosso ver, prepondera. Observamos nesta obra de Claudius uma transposição do objeto imediato da obra original de modo a haver uma correspondência ponto a ponto entre elas. Há desta maneira uma continuidade entre elas que se estabelece,

sobretudo, pela intensificação das metonímias que se presentificam, agora, num novo massacre.

A terceira imagem a ser apresentada caracteriza-se por operar a tradução por meio de símbolos, metáforas, ou seja, por signos de caráter convencional. Segundo Plaza (2010, p. 93), “ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define *a priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis.”

O próximo artista participante dessa exposição a ser revisitado é Elifas Andreato em sua obra “25 de Outubro”.

Figura 7: Figura 31 – Elifas Andreato. “25 de Outubro” – óleo sobre tela, 0,90 x 0,90m



Fonte: Catálogo da Exposição “Pablo, Pablo! uma interpretação brasileira de Guernica”, 1981

Em busca dos aspectos qualitativos inerentes a essa imagem (olhar contemplativo), vislumbramos um triângulo, cujo vértice nasce do ponto mais central do espaço-formato e divide a cena a partir da textura: uma parte esfumada ou meio nebulosa distingue-se de

outra parte mais nítida, pois iluminada. Revela-se, nessa área de luz, uma forma que atravessa quase toda a largura do quadro, estendida na horizontal.

O segundo passo da análise centra-se na “[...] experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são particulares” (SANTAELLA, 2008, p. 86). O olhar observacional, que captura aspectos singulares-indiciais, distingue um ambiente interno de um externo. Lá fora, vista através da janela gradeada, boia a lua minguante sobre um céu escuro. O ambiente interno, iluminado pela lâmpada central, tem dimensão pouco maior que a janela. Trata-se de um espaço apertado no qual um corpo seminu e sem vida, recostado sobre cadeiras, está envolto, na altura do peito, do pulso, da coxa e da perna por faixas ou tiras laminadas. As pernas estão dobradas. Um dos pés toca o chão, enrolado por uma corda, e traz fincado um cravo bastante grosso; o outro pé parece ser suspenso por uma corda. Acima dele, uma peça de engrenagem, na cor azul. O rosto, levemente avermelhado, pende para trás. Olhos e boca cerrados. O braço direito pende ao lado do corpo; o esquerdo, suspenso também por uma corda cujas pontas parecem se fixar, de um lado, na altura do teto, próximo à lâmpada; de outro, num prego na parede onde se vê um paletó vermelho dependurado. Mais uma vez, o conhecimento sobre a obra do pintor brasileiro, a familiaridade com a história da Ditadura Militar durante os anos 60 e 70, no Brasil, ampliam o cenário dos possíveis interpretantes. A pintura se faz legíssimo simbólico e o olhar interpretativo é posto em movimento. É nessa instância que há a apreensão intelectual do signo: são as regras interpretativas, os hábitos associativos que o intérprete acionará, dependendo das experiências colaterais que ele já teve com o campo contextual do signo, como conhecimentos históricos e culturais internalizados. Essa é a razão pela qual o conhecimento da obra de Elifas Andreato, de seu envolvimento com o meio intelectual resistente ao regime militar, bem como as relações com a obra de Picasso tomam lugar nesse momento da análise. Importa generalizar e apreender aspectos simbólicos.

A noite lá fora, a timidez da lua, corrobora a “escuridão” – metáfora que tão bem representou o contexto da ditadura militar no Brasil. O ambiente interno se faz cela, dada a grade que cobre a janela. O corpo que jaz sobre as cadeiras certamente sofreu torturas. Índices dessa constatação são as cordas que suspendem pés e braço, a engrenagem que deve permitir sua sustentação, o cravo fincado no pé, as faixas metálicas que envolvem partes do corpo e parecem prendê-lo nas cadeiras.

A impressão que dá a proximidade do paletó vermelho à ponta da corda que se fixa à parede é a de que se trata de uma bandeira que o corpo sem vida desfralda. A cor

vermelha, em sua simbologia, delata a razão do desfecho: o preso político era comunista. Comunista era, na época, adjetivo dado a qualquer um que discordasse do governo. A ironia que nos faz lembrar a inscrição “Rei dos judeus” na cruz de Cristo se faz presente na cena, já que também a bandeira do comunismo adorna o leito de morte do preso político. A analogia com Jesus Cristo é reforçada pela presença do prego no peito do pé e mais, a posição em que se encontra o corpo inerte, remete-nos ao corpo de Jesus martirizado e morto, deitado no colo de Nossa Senhora, esculpido por Michelângelo, “A Pietá”.

É possível considerar que a vermelhidão do rosto que pende possa ser decorrente de enforcamento ou estrangulamento. Constatada essa hipótese, esta cena nos remete à morte do jornalista Vladimir Herzog, considerado símbolo da luta pela democracia. Mas é o título que garante essa comparação: “25 de outubro” é a data da morte do jornalista por “enforcamento”, interpretado pelos militares como suicídio nos porões do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército brasileiro) e, coincidentemente, data de nascimento de Picasso. Nascimento e morte, cruzamento que essa obra materializa.

Importa lembrar que a morte de Vladimir Herzog aconteceu num momento de alta tensão na vida política brasileira, quando houve um acirramento da luta interna de duas facções militares: de um lado, os generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, que estavam no poder e prometiam distensão; de outro, os representantes da repressão, tendo à frente Sílvio Frota, totalmente contrários à ideia da abertura.

A luz que ilumina e delata a violência da cena é a mesma de Guernica. Da mesma forma, o triângulo que se forma com o facho de luz – figura geométrica que dá equilíbrio estático à cena original – volta para demarcar a área a ser vista. A forma que abriga a lâmpada, tal como em Guernica, novamente sugere o olho que tudo vê. Dele nasce o triângulo, cuja simbologia corrobora a divindade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 904), o triângulo equilátero simboliza Deus na tradição judaica. A ambiência de nebulosidade que se instala ao redor do triângulo, remete ao céu, ao etéreo, a um lugar fora da “Terra” – também simbologia do triângulo equilátero –, local onde a alma do prisioneiro pode ter se alojado.

Também a imagem do guerreiro, que toma grande parte do espaço do painel de Picasso, retorna nessa metaimagem sob nova roupagem. Enquanto aos olhos de Plaza, no original, o guerreiro caído no chão simbolizava a derrota militar e a da história; na obra de Andreato, ele inverte esse sentido inicial e se investe da paródia para representar a vitória

militar. Essa inversão carrega o choque que é marca da estrutura de Guernica. A junção das obras se intensifica, bem como o caráter de imagem que se volta sobre si mesma.

Assim, apropriando-se de signos que apontam para a obra de Picasso – índices, portanto –, a tela de Andreato se impregna dos sentidos que toda a simbologia de Guernica carrega, operando, assim, a transcodificação da obra original. A referência simbólica se esquiva dos caracteres do objeto imediato; ela define, arbitrariamente, significados mais intelectuais, abstratos que sensíveis.

Para finalizar a análise desta obra, importa acrescentar que “25 de Outubro” foi capa da revista Retrato do Brasil nº 17. A obra original foi executada em óleo sobre tela e suas cópias em serigrafia constituíram a premiação do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, em 1981. O original encontra-se no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo.

4. Considerações Finais

Tendo em vista o propósito de refletir sobre os processos comunicacionais estabelecidos em processos de criação na Arte, fomos em busca de imagens que dialogassem com uma obra primeira/original e propiciassem diferentes modos de traduzi-la. Daí eleger como objeto de estudo obras constantes do catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de nascimento de Pablo Picasso - “Pablo, Pablo! - uma interpretação brasileira de Guernica” que ‘reliam’ esse painel monumental do artista espanhol. A própria Guernica já se revelava metaimagem autorreferencial, à medida que seus objetos de referência vêm de imagens anteriores, da mesma forma que a obra se reelabora e as imagens passam a referir a si próprias.

Como outras formas de referência, considerando as releituras como semiose ou processo de tradução de signos – um signo traduz-se em outro... e assim, indefinidamente –, lançamos mão das ideias de Plaza que têm na semiótica peirceana, sobretudo no que diz respeito à relação entre signo e objeto dinâmico, seu fundamento.

Transcrição, transposição e transcodificação, respectivamente, estão associadas às relações de semelhança ou analogia que caracterizam o ícone; às relações de indexicalidade próprias do índice e às relações de convencionalidade que impregnam o símbolo.

Tendo essa classificação como farol, pudemos analisar o potencial significativo das obras de José Roberto Aguilar, Claudius Sylvius Petrus Ceccon e Elifas Andreato naquilo

que trazia aspectos estruturais e/ou semânticos de Guernica para a produção de sentidos num novo tempo, num novo contexto.

A primeira – “Guernica Tropical” – revelou-se sob a dominância da analogia sintática com a obra de Picasso: as formas justapostas, coloridas e dispostas de forma confusa são isomórficas ao caos que a fragmentação de corpos/figuras cria na Guernica original. A transcrição ou tradução icônica distingue, nos aspectos qualitativos, o potencial de sentidos dessa representação visual. Diante disso, essa obra está potencialmente determinada a produzir numa mente, sobretudo, qualidades de sentimento.

A segunda, traduz a obra de Picasso fazendo corresponder, ponto a ponto, elementos do objeto imediato – de dentro do signo. Essa forma de traduzir indicialmente, torna proeminente o sentido de apontar para o original de tal forma que aciona o processo de contiguidade. Essa obra enreda a comunicação a partir da constatação: essa lâmpada/luz é a de Guernica, essas figuras estão lá. São os existentes reconhecíveis que sustentam o processo relacional.

Elifas Andreato, finalmente, compõe sua obra “transcodificando” Guernica, isto é, dela transpõe o conteúdo simbólico da obra de Picasso. Direcionada para um novo cenário, um novo contexto histórico, o peso da convenção se instala na visão do corpo morto de Vladimir Herzog em torno do qual, também, pesam símbolos ideológicos, símbolos de tortura, símbolos da ditadura metaforizados na noite escura. Pelo viés da metáfora, uma nova história carregada do peso da velha história é contada. Amparadas pelo símbolo, essas obras estão determinadas a produzir numa mente interpretante, reflexões mais aprofundadas que levarão adiante o conhecimento.

Assim, vimos a obra Guernica, de Picasso, em contínuo desdobramento de sentido, resultar numa semiose: um pensamento se traduz em outro pensamento, disseminando sentidos, impregnando de arte/vida processos comunicacionais.

Nossa expectativa é, com este trabalho, despertar novos modos de olhar, bem como novas propostas de releituras, de traduções e de interferências na produção de sentidos de processos comunicacionais que têm na arte sua essência.

Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 12^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

NÖTH, W. **Metaimagens e imagens auto-referenciais** in ARAUJO, D. *Imagem (Ir) Realidade: Comunicação e Cibernídia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: CENGAGE LEARNING, 2008.

Catálogos

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DEL CUADRO, COM SUS BOCETOS Y OBRAS PREPARATORIAS. 1987-1991, Exposición itinerante por Iberoamérica. **GUERNICA. Legado Picasso**. 1987-1991.

PABLO, PABLO! - UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA, Guia de Exposição, Rio de Janeiro, RJ, 1981.