



## Sobre des-realização e cor em alguns trabalhos de Antonio Berni

### *Adalgiso Júnior “Coruja”*

*Professor de Artes e produtor cultural, mestre em Artes Visuais (UERJ).*

#### **Resumo**

Antonio Berni, pintor argentino consagrado, foi mais conhecido por suas obras que remontam ao Nuevo Realismo dos anos 1930, com emblemáticos trabalhos como “Manifestação” e, especialmente, pelas séries de pinturas e gravações que convocam genealogias de modernidades precarizadas, nas personagens de Juanito Laguna e Ramona Montiel. Em 2016, todavia, uma série de desenhos e aquarelas encontrados em uma coleção anônima de Buenos Aires trouxe, entre outras, obras que chamam a atenção por uma frontalidade política mais acentuada. Nas diversas cenas derivadas de fatos históricos dos anos 1950-70, coloca-se uma questão de cores e de sobrevivências de gestos em meio a levantes mundo afora, bem como resistências locais a autoritarismos e ditaduras. Em jogo, uma possibilidade de percepções e reflexões críticas sobre a violência, caracterizada por uma dimensão cromática que nos parece dialogar com o conceito de des-realização em Paul Virilio.

Palavras-chave: Antonio Berni; Cor; Des-realização; Paul Virilio.

#### **Abstract**

Antonio Berni, a renowned Argentine painter, was best known for his works that date back to the Nuevo Realismo of the 1930s, with emblematic works such as “Manifestation” and, especially, for the series of paintings and engravings that summon genealogies of precarious modernities, in the characters of Juanito Laguna and Ramona Montiel. In 2016, however, a series of drawings and watercolors found in an anonymous collection in Buenos Aires brought forth, among others, works that draw attention for their more pronounced political frontality. In the various scenes derived from historical events of the 1950s-70s, a question of colors and the survival of gestures is raised in the midst of uprisings around the world, as well as local resistance to authoritarianism and dictatorships. At stake, a possibility of perceptions and critical reflections on violence, characterized by a chromatic dimension that seems to us to dialogue with the concept of de-realization in Paul Virilio.

**Keywords:** Antonio Berni; Color; De-realization; Paul Virilio.

Os anos 1960 e 70 foram marcados por convulsões mundiais cujos sintomas se refletem de maneira localizada e específica, de acordo com a intrincada geopolítica: lutas anticoloniais na África, luta antibelicista, direitos civis e luta antirracista estadunidense, o movimento estudantil e, o que interessa mais frontalmente às presentes linhas, a revolução cubana, golpes militares que se espalham pela América Latina e os levantes que se dão em resposta a estes. Havia, por toda a extensão do território sul-americano, um sentimento de utopia possível, gestado desde uma complexa rede tecida a partir de La Habana, onde uma arte local ocuparia posição estratégica, entendida como desdobramento necessário de uma tentativa de emancipação em termos continentais.

É em meio a tal contexto que Antonio Berni, pintor então já consagrado por suas séries de Ramona Montiel e Juanito Laguna, além das experiências novo-realistas dos anos 1930, irá elaborar uma série de desenhos e aquarelas que chamam a atenção por um atravessamento de fatos históricos recentes: Guerras Civil Espanhola, da Coréia e Vietnã; a Primavera de 68 e seus desdobramentos no cenário latino-americano; ditaduras e resistências políticas no Cone Sul. Em uma exposição ocorrida em 2017, curada pelo crítico portenho Marcelo L. Pacheco, 222 obras localizadas um ano antes em uma coleção anônima em Buenos Aires apresentam um Berni ainda mais politizado, que realiza uma espécie de apanhado das lutas ideológicas e da violência que caracterizam aquele período.

Antes que se passe às obras em si, e considerando tanto o conceito de *vitesse* (velocidade) quanto o de des-realização, que se pretende usar para dialogar com as obras, parece importante que se introduza, ao menos brevemente, parâmetros pelos quais tais intertextualidades possam ser produzidas. Paul Virilio, filósofo e urbanista francês, pensou – desde a tática *blitzkrieg* que assolou Polônia e França na Segunda Grande Guerra – uma velocidade como sintoma cada vez mais agudo de certa modernidade, na qual um “tempo de longa duração dos anais” e um “tempo-acontecimento” se converteriam em um “tempo-real-acidental”. “Propaganda do progresso à velocidade da luz”, que se acirra no pós-guerra imediato e no contexto específico de Guerra Fria e levantes mais pertinentes aos trabalhos em análise.

Da série “Guerra da Coréia”, *Matança de Daejeon* (1965)<sup>1</sup> chama a atenção, antes de tudo, por uma têmpera, lápis e nanquim que se colocam sobre papel milimetrado. Aqui, parece ter lugar certo binômio entre esboço e obra “conclusa”, considerando o material. Ainda que não tenha sido possível apontar uma escolha consciente do artista sobre tal suporte, resulta interessante observar um tipo

**1**

Dentro de um contexto de execuções conhecidas como “Massacre das Ligas Bodo”, a Matança de Daejeon, ocorrida em julho de 1950, teve lugar quando oficiais do Vietnã do Sul, com leniência estadunidense e britânica, passaram a perseguir e assassinar suspeitos de “comunismo” por aquele regime.

de papel destinado a gráficos em geral e ao desenho industrial que dialoga com uma cena de barbárie do século XX, cujo caráter das personagens parece sobredeterminado ou realçado por cores análogas como verde e azul, delimitando tanto árvores quanto certa ambiência que se coloca sobre corpos de executados. Talvez em um arranjo um pouco mais complexo em comparação aos trabalhos que se analisará adiante, prisioneiros de pé se colocam em uma transição que vai de um nanquim preto a uma têmpera em azul. Parecem, ainda assim, bastante contrapostas aos soldados que aparecem na parte mediana direita, em um gesto de arrasto dos cadáveres ao chão. Ou seja – e isto já se dá como uma recorrência em todos os trabalhos eleitos – não pode restar dúvida sobre a identidade dos executores e executados [Cf. Figura 1].



### Imagem 1

Antonio Berni, Sem título  
(A matança de Daejeon).  
Da série “Guerra da Coreia”,  
circa 1965. Grafite, nanquim  
e têmpera sobre papel mili-  
metrado. 17 x 27 cm. Buenos  
Aires.

O que parece se colocar, considerando que o trabalho é realizado anos após o final daquele conflito em 1953, é que este “delay” entre fato e obra oportuniza, talvez, possibilidades de pensar uma imagem e uma barbárie que não se esgotam em sua própria época – e que podem ser realocadas/relidas em arte – pouco depois. Ou seja, se a velocidade se coloca, por um lado, como certo imperativo, não seria exagerado pensar, sem inocência, uma “cultura material através de imagens” (Cf. Burke, 2017) nestes desenhos e pinturas que possa, no olhar atento de Berni, colocar-se como dimensão reflexiva.

Ainda no esteio de um “tempo-acontecimento”, outro interessante trabalho que se coloca é *Sin Título* [Figura 3]. Que

chama a atenção pelo fato de ter ficado inconcluso por mais uma década, sendo reativado e concluído somente a partir de fotos de grande circulação na mídia. Iniciado em 1959, é uma técnica mista de têmpera e hidrocor que parece guardar semelhanças gestuais com a antológica imagem de Eddie Adams para a Associated Press [Figura 2]. Na foto de 1968, aparece Nguyen Ngoc Loan – então general e chefe de polícia sul-vietnamita – em pleno ato de execução de outro Nguyen (Van Lem), guerrilheiro vietcongue. Imagem determinante para uma luta antibelicista, dentro e fora dos EUA, e que mobilizaria a opinião internacional contra a influência estadunidense no Sudeste Asiático.

**Imagem 2**

Eddie Adams, Nguyen Ngoc Loan executando sumariamente Nguyen Van Lem, 1968. Associated Press.



**Imagem 3**

Antonio Berni, Sem Título, circa. 1959/1975. Hidrocor e têmpera sobre papel, 24 x 31 cm. Coleção privada, Buenos Aires.



Obra esquecida no ateliê do artista? Obra inconclusa por outros motivos? Especulação que se possa fazer talvez menos à luz de um fato específico que como dado inegável e pictórico de violências que não se poderia – nem deveria! – banalizar. Imagem estruturada formalmente por uma linha que evoca, com traços econômicos, uma memória como esboço.

Aquilo que uma objetiva captura, o esboço aqui sugere. Resta a um inconsciente ótico (Benjamin, 2012, p. 101) a tarefa de recalcar ou ampliar uma barbárie que é, antes de tudo, difícil de admitir. A postura do executado, vendado e resignado perante o tiro que lhe tomará a vida, trai uma ambiguidade que não parece se dar em seu rosto, resistente talvez até o último momento. As massas de cor – vermelho-grená para o executor, azul para o sentenciado à morte, verde para o fundo – não apenas diferenciam os papéis, como talvez tragam uma vivacidade pouco esperada em um tema, afinal, tão cru.

Uma relação parece, ainda, válida, quando se pensa o complexo de olhares entre ato/fato (a execução do guerrilheiro), seu registro fotográfico e o atravessamento que opera no trabalho do artista portenho. Se, em nossa época, “uma reprodução da imagem passa a ser mais significativa que a própria imagem” (Geraldo, 2009, p. 106), sua reativação que envolve uma artesanaria em aquarela representaria, talvez, uma nova capacidade reflexiva? Recuperando, não a barbárie ou um fato – “originais”? – mas uma possibilidade de indignação que deveria, para todos os fins, questionar uma reificação e que encontra em imagens “*des-realizadas*” (Virilio, 1993, p. 32) seu momento mais sintomático?



#### Imagem 4

Francisco de Goya, *3 de Maio de 1808 em Madri*, 1814, óleo sobre tela, 268 x 347 cm, Museu do Prado, Madri.

Cenas de execuções em artes visuais são algo que se pode, por exemplo, remontar a Goya, em pinturas como o *3 de Maio de 1808*. Sem desconsiderar especificidades entre a época do pintor espanhol e o século XX de Berni, pode-se pensar na sobrevivência de gestos de executados/sublevados. No caso específico do artista portenho, considerando os cruzamentos entre inspiração provável de um evento de fins dos anos 1950 e sua conclusão pictórica dezesseis anos depois, será que se está olhando para uma reminiscência, premonição ou constatação? Será, talvez, que certa perenidade desta mesma barbárie acaba se manifestando como algo que atravessa os contornos de um passado, provisoriamente arquivado em um escaninho ou ateliê, reativado pela imagem fotográfica que, por assim dizer, o recupera? Fatos históricos que se tornam plásticos, amalgamados em obra? Sintoma – ou antídoto – de um tempo “inabitável”, nos termos de Virilio (1993)?

Mais atravessamentos se dão em trabalhos que evocam imagens do Massacre de Tlatelolco, no México de 1968. A despeito de não viverem uma ditadura propriamente – ainda que o presidente Ordaz Bollaños tivesse estreito contato com setores autoritários naquele país –, um movimento estudantil local altamente articulado protestava contra atos realizados pelo governo que tiveram lugar na UNAM meses antes. Em um momento bastante sangrento de certa história latino-americana, de 200 a 300 pessoas teriam sido alvejadas na Plaza de Las Tres Culturas (Andrade, 2008, p.11).



#### Imagem 5

Antonio Berni, Sem título.  
Da série “México 68”, circa  
1968. Colagem, hidrocor  
e guache sobre papel, 38 x  
40 cm, Galeria Cosmocosa,  
Buenos Aires.

A questão de uma autonomia da cor que organiza, graficamente, os papéis de um agredido e de um agressor se repetirá em dois trabalhos desta série – desenvolvidos, todavia, de maneiras diversas. No primeiro, uma técnica mista [figura 5], grandes massas em sépia/ocre na parte inferior, onde posicionam-se os soldados resolvidos em traços de azul; ao passo que uma massa de pessoas amontoadas em um vagão de “*subte*” (metrô, em espanhol) insere-se acima, em linhas amarronzadas e vermelhas. O fundo, que progride de um verde escuro ao negrume dos túneis, estabelece uma zona de maior densidade, contraposta aos esboços deste exército no guache pintado com correntes. Fica, então, sugerido, seu papel na manutenção estrita de forças, no sentido de um aprisionamento e controle.

O segundo [figura 6], que estabelece grandes contrastes entre azul, marrom, bege e cinza na estruturação de um fundo, abre-se ao olhar em uma maior nitidez no primeiro plano, nas paredes à esquerda de um grupo de agressores da polícia mexicana. Seus trajes operam uma progressão que vai de uma sutileza creme/azul à densidade de um verde/vermelho e finalmente preto no último soldado, que golpeia com um porrete um manifestante, vestido em amarelo e banhado em sangue que se espalha sob seu corpo – e pés do agressor principal.



**Imagem 6**

Antonio Berni, Sem Título,  
1968. Aquarela sobre papel,  
50 x 73 cm, coleção privada.

Parece sintomático que Berni confira definição ao rosto deste último, apenas. À vítima, que parece tentar proteger com as mãos sua face – já possivelmente desfigurada pela arma do oponente em maioria –, não reste talvez uma consciência ou memória capazes de reconstituir os traços ou identificá-lo (caso sobreviva!). Interessa a estados autoritários, no geral, que o agressor não tenha uma expressão, ou mesmo rosto, definidos. Berni parece nos lembrar, aqui, de uma face ou mão invisível do regime de exceção, revelada para além do mero denunciamento, e que o artista arranca com pictórica força neste trabalho.

Um desdobramento – talvez mais cru – em termos de cenas de torturas praticadas pela última ditadura argentina se coloca na figura 7. Neste uso de roxo, cor cuja frieza talvez contraste com uma cena, afinal, violenta; agressor, agredido e mandante se unem de maneira curiosa em sombra roxa (oficial, soldado) e pincelada (agredido, soldado). Outro fato parece evidenciar uma relação de jogo, na figura do oficial/mandante nitidamente mais definida que das demais personagens. A complementaridade do amarelo, cuja luminosidade em nada alivia esta autêntica gráfica do horror, talvez reforce ainda mais a carga dramática, tanto mais por seu contraste com o marrom/cinza/preto das paredes e chão.



#### Imagem 7

Antonio Berni, Sem título.  
Da série “Ditaduras do Cone Sul, Terrorismo de Estado na Argentina”, circa 1977.  
Guache sobre papel, 30,5 x 36,5 cm. Buenos Aires, Galeria Cosmocosa.



Um último trabalho coloca em termos mais alegóricos [figura 8] o arranjo de forças econômicas e militares que asseguram, local como internacionalmente, uma inserção portenha no capitalismo daquela época. Uma forma humana supliciada, em vermelho, que se vai fragmentando em uma progressão rumo aos membros inferiores esquerdos, delimita uma extremidade oeste de um mapa da Argentina. O azul, como um mar que banhasse o território, pode ser intuído como uma espécie de cartografia da tortura. Uma análise breve dessas cores, que compreendem os padrões da Celeste (bandeira argentina), revela uma inversão: o sol, que no pavilhão de guerra sugerido pelo ourives peruano “El Inca”, simbolizava a soberania e proteção aos povos originários, aqui se transmuta em uma bocarra que devora seus filhos e o próprio território.

**Imagem 8**

Antonio Berni, Sem título, circa 1973/1974. Tinta, hidrocor e aquarela sobre papel, 40 x 30 cm. Coleção privada, Buenos Aires.

Dois contornos: um, do tipo mapa, formado pelo supliciado, sacas de trigo e uma imensa rés que lhe surge onde seria uma “costa leste”. O segundo, de ordem simbólica, nos elementos de um sistema que se nutre de maneira violenta das commodities historicamente relevantes na economia portenha. Quanto às pessoas, estas se apresentam, aqui, draconianamente assujeitadas. O esquema final, tétrico e altamente hierarquizado, não resulta difícil de imaginar.

As tentativas de constelar tais trabalhos de arte ao pensamento de Virilio, que se construiu desde os anos 30 do século passado, talvez não possam se dar de maneiras tão diretas. À luz de um pós-guerra imediato, não se pensaria num mundo tão interligado e multipolarizado de fins dos anos 1990 até o presente momento. Uma ideia de “tempo real”, que parece nas palavras do filósofo francês se colocar como prejuízo da capacidade reflexiva e de uma necessária prudência face à morte – que não cessa de se apresentar como imperativo –, talvez possa ser reelaborada em contato com tais obras, frutos de uma época onde uma “aceleração da História” e “propaganda do progresso” ainda não se colocassem, de forma tão veemente. Resta curioso, para o recorte pretendido, que a mostra tenha se denominado *Revelaciones sobre Papel*. Em latim, “*revelare*” denota aquilo que “se abre para velar de novo”. Na sessão da exposição consagrada às “Guerras, manifestaciones y ditaduras”, talvez se possa pensar – a despeito da especulação mercadológica que encarcera, por assim dizer, obras em uma coleção que talvez jamais viesse a público – possibilidades outras de elaboração de uma memória e um olhar construído às margens dos grandes epicentros da Guerra Fria. O que não parece reduzir, de forma alguma, seu potencial para uma crítica.

### Referências

- Andrade, E. de O. México 1968: O Massacre de Tlatelolco e a Universidade Latino-Americana. *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, 36(1), 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2355>.
- Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política* (Obras escolhidas, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- Burke, Peter. Cultura material através de imagens. In: *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp, 2017, p. 123-154.
- Geraldo, S. C. Apague as pegadas: o inconsciente óptico e a montagem. In: Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’Angelo. (Orgs.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro/Niterói: NAU/EDUFF, 2009, p. 92-111.
- Virilio, P. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.