



Entre 1928 e 1932, Antonio Berni travou um diálogo com o surrealismo e a pintura metafísica, patente no uso da colagem e de recursos fotográficos. Por sua inovação e pelo fato de questionarem alguns pressupostos estéticos tradicionais, as obras não receberam uma acolhida positiva ao serem expostas em Buenos Aires em 1932.

Ao resenhar a exposição realizada por Antonio Berni na sede de *Amigos del Arte* (junho de 1932), José León Pagano, professor de Estética da Universidade de Buenos Aires, ataca sem rodeios algumas obras que coloca sob o signo do “empapelamento”:

...Nem tudo é pintura nesse conjunto. Via-se aí um nu feminino deitado, cuja cabeça Berni havia recortado de um periódico para aplicá-la a seu quadro. Havia feito o mesmo com as figuras e o palacete de ‘Tranquilidade nos bairros aristocráticos’ e também com a figura central e os canhões laterais de ‘A guerra nos espreita em cada esquina’. Com isso, Berni colocava-se fora da pintura, algumas vezes, e fora da arte, outras. Essas derivações parisienses não trouxeram nem poderiam trazer nada de fértil. Eram, na realidade, recursos abomináveis, nada conformes com a pureza da criação. Por serem considerados – como o são de fato – procedimentos abomináveis, alheios à dignidade da criação estética, não demoraram em ser repudiados nos próprios centros de origem...¹

O fato de Pagano ter uma visão negativa das obras apresentadas em *Amigos del Arte*, que incluíam a chamada produção surrealista do pintor (1928-1932), além de dois quadros realizados em Madri em 1928 (“O toureiro calvo” e “Frade”), não deve levar a crer que o crítico rejeitasse *in toto* a poética de Berni. Se elogia a observação da natureza, que caracterizava as paisagens pintadas ao ar livre antes da viagem à Europa (1925), elogia ainda mais o momento realista de Berni, posterior à mostra tão criticada, no qual o pintor “anuncia uma autonomia alicerçada em nossa realidade geográfica e social”².

A concepção realista que está na base da visão estética de Pagano pode explicar, em parte, sua tomada de posição contra o uso da colagem na produção de Berni e a exclusão das obras associadas a esse recurso do âmbito da pintura e da arte. Parece, entretanto, existir uma outra razão não explicitada, se se atentar para a estrutura compositiva de “Susana e o velho” (1931), a primeira obra evocada no requisitório do crítico.

Duas intervenções extrapictóricas fazem-se presentes no quadro: a aposição do rosto de Greta Garbo ao nu feminino displicentemente deitado de lado numa cama desfeita, e de um retrato fotográfico que, à maneira de

1. PAGANO, José León. El arte de los argentinos. Buenos Aires: Edición del Autor, 1939-1940, t. III, p. 323-324. O autor deve estar reproduzindo, com pequenas variantes, o texto do artigo “Otras exposiciones”, publicado por La Nación em 4 de julho de 1932, como pode ser visto pelo confronto com um trecho citado por Patricia Artundo em Las trampas de la memoria: el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932). *Inédito*, 2004. Não foi possível consultar a edição de julho de 1932 de La Nación, pois o jornal se encontra em estado precário, de acordo com informação da Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

2. PAGANO, José León. *Op. cit.*, p. 321-322, 325. *Autodidata, Berni começa a expor aos 15 anos (agosto de 1920), despertando de imediato o interesse da crítica de Rosario, sua cidade natal. Segundo Rafael Sendra, estudioso de sua produção juvenil, Berni demonstra estar próximo das "figuras e paisagens ascéticas" de Alfredo Guido e Luis Ouvrard, das quais deriva um tratamento material minucioso, que lhe permite definir "uma atraente textura multicolorida e tátil". Apud GARCÍA, Fernando. Los ojos: vida y pasión de Antonio Berni. Buenos Aires: Planeta, 2005, p. 45.*
3. CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 192-200.*
4. *Daniel, 13, 1-53. In: Bíblia sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1967, p. 1121-1122.*
5. ARTUNDO, Patricia. *Op. cit.*

uma sinédoque, representa (quase) integralmente o personagem masculino. A introdução de elementos fotográficos não gera apenas um efeito de desproporção intencional na composição. No caso do personagem feminino, as infrações às regras da “boa pintura” se multiplicam: há uma nítida diferença cromática entre o rosto e o corpo; a aposição da cara da atriz cria uma fratura na composição, pois gera uma linha de interposição visível; o tratamento pictórico dos cabelos evidencia ainda mais o caráter de elemento intruso da colagem. A cena apresenta um ar bastante vulgar, acentuado pelo tratamento quase sumário da cama, na qual se fundem tons um tanto estridentes: vermelhos, verdes e azuis. A sensação de trivialidade é reforçada pelo cortinado azul e pelo fundo preto com decorações florais estilizadas de cor verde, que serve de plano de apoio à figura do ancião.

A cena vislumbrada por Berni pode ser considerada crítica em, pelo menos, dois níveis. Ao apresentar uma Susana despudorada, o pintor coloca-se, sem dúvida, na esfera da tradição de “Olímpia” (1863), de Manet: deixa de lado qualquer alusão alegórica para pôr em cena um nu sexualizado, que estabelece um elo inextricável entre identidade e corpo³. Desse modo, a narrativa bíblica, que serve de mote à obra, é totalmente subvertida. A casta Susana, exemplo de religiosidade e fidelidade conjugal, alvo da cobiça de dois anciãos que não hesitam em levá-la a julgamento por não ter cedido a seus desejos⁴, transforma-se numa mulher sabedora de seus poderes de sedução, cujo rosto, emprestado de um contexto não-pictórico, parece indicar que seu espaço não é o do quadro.

A obra é, de fato, passível de uma leitura política, como aponta Patricia Artundo. O velho, dotado de grandes bigodes, poderia ser identificado com o general José Félix Uriburu, o qual chefiou o governo argentino após o golpe de 6 de setembro de 1930, que depôs o presidente Hipólito Yrigoyen; ou com Leopoldo Lugones, fator de uma visão autoritária e militarista do Estado, cuja hipocrisia seria posta a nu pela dissociação entre a defesa da fidelidade conjugal e seu relacionamento adúltero com uma jovem estudante, a quem dedicava inflamados poemas de amor⁵.

O recurso à colagem, que permite incluir elementos de atualidade na composição, reveste-se, no caso de “Susana e o velho”, de conotações antes críticas do que propriamente plásticas. É o que interessa a Berni em primeiro lugar, como comprova esta afirmação:

O novo estilo define-se, antes de mais nada, pelo pensamento que o anima e pela nova maneira de expressar idéias e realidades: ligando e combinando imagens, objetos ou signos elaborados com as próprias mãos ou feitos mecanicamente por outros, tudo isso posto em vigência, não como demonstração da própria habilidade artesanal, mas como manifestação de uma mensagem, uma proposta ou algo novo que deve ser dito.⁶

Embora o próprio artista venha a relativizar o caráter surrealista das obras produzidas no final da década de 1920, que se destacavam pela “insinuação do estranho e do insólito”⁷, há alguns traços da poética francesa que

6. *Apud Berni: óleos y collages. Buenos Aires: Imagen, 1974, s.p. (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires).*

não podem deixar de ser analisados. Trata-se de traços que investem sobretudo contra a concepção de arte vigente naquele momento na Argentina, na qual as vertentes dominantes eram o academismo naturalista, o impressionismo e, em alguns casos, o pós-impressionismo⁸.

O que chocava em algumas daquelas imagens insólitas apresentadas em 1932, nas quais o fascínio pela pintura metafísica de De Chirico se mesclava com a possibilidade de configurar narrativas ambíguas, aprendida no contato com os surrealistas, é justamente o questionamento das regras tradicionais da arte, a começar pelas idéias de autoria e habilidade técnica. Ao apropriar-se de *images trouvées*, localizadas nos meios de comunicação de massa contemporâneos, tais como revistas ilustradas e cartões postais, Berni, do mesmo modo que Max Ernst⁹, coloca em xeque a idéia tradicional de criação que, ancorada no romantismo, afirmava a existência de um elo inextricável entre a mão do artista e a obra de arte. É precisamente essa associação que o surrealismo contesta, ao colocar sob suspeita categorias como autoria, talento, propriedade artística, personalidade técnica e ao propor novas fontes de inspiração e novos modos de configuração da imagem.

Se o pintor deriva do surrealismo a idéia da existência de uma relação ambígua entre realidade e representação e se alimenta de algumas de suas fontes iconográficas, devedoras da moderna comunicação de massa (revistas, catálogos, dicionários, livros didáticos, fotografias, cartões postais), não se pode esquecer que o gesto de misturar os elementos próprios da arte com outros provenientes do universo exterior se estende a todos os movimentos modernos e vanguardistas, com os quais entra em contato durante sua estadia européia. Em Paris, Berni tem oportunidade de perceber que a arte moderna não pode dispensar o encontro com a nova realidade representada pelo universo da comunicação e pelo cenário urbano; que o belo reside na descontinuidade e na fragmentação; que urge configurar uma nova iconografia moldada a partir da presença determinante da imagem técnica. É por ter consciência de sua diferença em relação ao ambiente cultural argentino, cuja arte “não podia dar saltos no vazio”, que o artista se vê como “um aerólito caído de surpresa”, alheio ao “contexto geral da evolução que se estava produzindo” no país¹⁰.

O que obras como “A torre Eiffel no pampa” (1930), “A janela e o mar” (1931), “A tranqüilidade dos bairros aristocráticos” (1931), “A guerra nos espreita em cada esquina” (1932), além de “Susana e o velho”, colocam em questão é o próprio cerne da concepção tradicional de arte, a idéia de mimese. A introdução da colagem no campo pictórico reconduz a problemática artística à dimensão da imagem. Tudo é imagem: tanto o trabalho do pintor quanto a inserção de elementos extra-artísticos. Cai por terra a crença na pintura como símile do real. A presença de ícones provenientes do universo da comunicação urbana permite demonstrar a um só tempo a natureza convencional dos signos artísticos e a existência de uma realidade de segundo grau consubstanciada na imagem técnica, que o artista moderno não pode ignorar.

7. *Idem*.

8. Cf. entrevista do artista em: VIÑALS, José. Berni: palabra e imagen. Buenos Aires: Imagen, 1976, p. 55. (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires).

9. Ao embarcar de volta para a Argentina em outubro de 1931, Berni trazia em sua bagagem um exemplar do romance-colagem *A mulher 100 cabeças* (1929), de Max Ernst. Cf.: GARCÍA, Fernando. *Op. cit.*, p. 88.

10. Cf. VIÑALS, José. *Op. cit.*, p. 55-56.

A introdução de elementos do cotidiano nos quadros-colagens traz em si uma série de implicações. A contradição entre a presença metafórica e real do objeto¹¹ coloca em crise a noção da obra como uma totalidade fechada e coerente, pois as diferenças entre pictórico e extrapictórico geram intervalos e fraturas evidenciados propositalmente pelo artista. A presença de tais intervalos e fraturas, ao mesmo tempo em que remete a uma realidade feita de percepções fragmentárias, induz uma reflexão sobre o descompasso entre a coerência (fictícia) proclamada pela obra de arte e a sociedade na qual esta se insere, marcada por contrastes e conflitos de toda sorte.

Em Berni, esse tipo de contraste não está presente apenas em “Susana e o velho”. É também evidente em “A torre Eiffel no pampa”, no qual a presença de signos contrastantes – um edifício de arquitetura clássica contrastado à modernidade da obra de engenharia, dos trilhos de uma ferrovia e de um gramofone portátil – é acrescida pela presença da figura feminina que instaura um momento de ruptura na composição em virtude da declarada natureza não-pictórica do rosto. O contraste que domina a composição remete aos dois sistemas culturais nos quais o pintor se achava inserido: enquanto a planície em que a linha férrea se perde no infinito e o edifício dotado de pórtico¹² remetem à Argentina e a um processo de modernização ainda incipiente, a torre, o busto feminino e o gramofone pertencem a Paris e a uma modernidade que não teme exibir seus signos. Se esta leitura for correta, soa um tanto redutora a indagação feita por Jorge Glusberg sobre o local de produção da obra – se em Paris, com um Berni nostálgico de Rosario, ou em Rosario, com o pintor nostálgico de Paris¹³ –, uma vez que o que conta é a estrutura de contraposição entre dois universos, cuja coexistência num mesmo espaço não pode deixar de causar um certo estranhamento.

A este quadro de referências, no qual as imagens de derivação fotográfica vêm carregadas de uma ambigüidade fundamental, que reenvia ao real transformado em signo icônico, o surrealismo irá acrescentar uma idéia particular de figuração, alicerçada na concretude do inconsciente e da alucinação. Até que ponto Berni responde a esta concepção, que faz do fluxo imagético o cerne da composição pictórica e coloca em questão o poder ilusório associado à idéia de representação?

A historiografia argentina mostra-se dividida perante esse aspecto de sua poética¹⁴, praticamente ignorado por autores europeus como Dawn Ades, Edward Lucie-Smith e Édouard Jaguer. Enquanto Ades e Lucie-Smith associam o uso da colagem aos ciclos dedicados a Juanito Laguna e Ramona Montiel na década de 1960¹⁵, Jaguer – mesmo evocando o texto escrito por Aldo Pellegrini para o catálogo da exposição “Surrealismo na Argentina” (1967), no qual a mostra de 1932 era inserida “dentro da concepção surrealista” – não faz qualquer menção a Berni¹⁶.

Entre os historiadores argentinos há os que relativizam o surrealismo de Berni e os que, ao contrário, analisam a produção do período compreendido entre 1928 e 1932 dentro dos parâmetros da poética francesa.

11 GRAZIOLI, Elio. Arte e publicità. Milão: Bruno Mondadori, 2001, p. 27.

12 Segundo Fernando García, o edifício representaria a casa na qual Berni passou a infância em Rosario, situada entre as ruas Catamarca e España. Cf. GARCÍA, Fernando. Op. cit., p. 71.

13. GLUSBERG, Jorge. Antonio Berni. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 35. (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires).

14. Ao referir-se ao surrealismo argentino, no qual se inscreveriam Berni, Roberto Aizenberg, Juan Battle Planas, o grupo Orion, entre outros, Mario Gradowczyk afirma que este ocupa um “não-lugar” na historiografia nacional, que não realizou, até o momento, uma revisão de sua

José Viñals detecta um distanciamento crítico na “maneira” surrealista do pintor, que teria transformado os “abismos” abertos pelo movimento em “noções mais precisas e menos fantásticas [...], mais próximas de seu domicílio, mais assustadoramente vizinhas”¹⁷. Glusberg, por sua vez, ao excluir que a obra surrealista de Berni possa ser situada nas vertentes do automatismo e do onirismo, sublinha suas relações com a pintura metafísica de De Chirico, retomada no ponto exato em que este a deixara no começo da década de 1920. Nela o artista argentino infundira “novos conteúdos que a conscientizam, a despojam de todo alheamento a fim de engajá-la numa visão angustiada, convulsiva e, por vezes, irônica e amarga da realidade contemporânea”¹⁸. Para Marcelo E. Pacheco, Berni realizou uma reelaboração do surrealismo, interessado em sua capacidade de “encenar um texto”, de abrir-se a “iconografias inesperadas e provocadoras”. Nos quadros desse período, “busca tensionar as relações ideológicas e formais entre a tradição e a modernidade, entre o classicismo e a vanguarda sob a influência decidida da pintura metafísica de De Chirico”¹⁹. Mais recentemente, Patricia Artundo, que destaca em obras como “Objetos no espaço” (1931) e “A sesta e seu sonho” (1932) uma “indagação do surreal” e coloca “A morte espreita em cada esquina” (1932) sob o signo do “pesadelo”, considera “difícil estabelecer em que medida as outras obras desse ciclo respondem à realidade dos sonhos e/ou aos métodos criativos explorados pelos surrealistas”²⁰.

A idéia de um Berni surrealista aparece em Roger Plá, que não deixa, porém, de enfatizar aquele que considera um viés de derivação dadaísta, patente no uso de “estridentes voluntárias de planos e cores mal ensamblados, de dissonâncias niilistas”, que introduzem o absurdo e o inesperado numa composição, à primeira vista, bem feita e segura²¹. Também para José López Anaya, é possível pensar num Berni surrealista, apesar de seu interesse pela poética metafísica. Podem ser considerados recursos surrealistas uma atitude menos melancólica, um tom de maior agressividade e uma incongruência lógica mais acentuada que nas obras de De Chirico, além de um certo automatismo associativo na sobreposição de objetos simbólicos²². Diana Wechsler lança igualmente mão da experiência alucinatória colocada por Berni na origem de “A morte espreita em cada esquina” para realizar uma leitura das obras realizadas entre 1928 e 1932 em termos surrealistas. Detecta nelas alguns traços fundamentais do pensamento de Breton: a representação fragmentária da realidade, agenciada pelo artista de maneira a fazer brotar uma outra realidade, fruto do funcionamento real do pensamento, ou seja, do pensamento “vertido na obra através do ‘automatismo psíquico’, das confusas experiências registradas entre o sonho e a vigília”²³.

Observando as imagens dos quadros surrealistas de Berni, nos quais o estranhamento da realidade é um dado recorrente a aproximá-lo da poética metafísica pelo senso de solidão, de imobilidade e de suspensão temporal que os permeia, talvez seja possível pensar que o artista, em certos momentos,

evolução, quer sob forma de “parte não registrada” do movimento internacional, quer sob forma de tendências surrealizantes. Cf. GRADOWCZYK, Mario. Máquina Berni: la ideología revisitada. Ramona. n. 54. Buenos Aires, set. 2005, p. 43.
 15. ADES, Dawn. Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 287; LUCIE-SMITH, Edward. Arte latinoamericano del siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1994, p. 176-178.
 16. JAGUER, Édouard. A pintura surrealista na Argentina. In: PONGE, Robert (Org.). Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999, p. 267-268; Surrealismo en la Argentina. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, jun. 1967, s.p. Pellegrini retomará essa informação no livro Panorama de la pintura argentina contemporánea (Buenos Aires: Paidós, 1967, p. 120), mantendo o equívoco cronológico do catálogo, no qual havia datado a exposição de 1933.
 17. VIÑALS, José. Berni: ética de una antiestética. Buenos Aires: Imagen, 1974, s.p. (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires).
 18. GLUSBERG, Jorge. Op. cit., p. 35.
 19. PACHECO, Marcelo E. Antonio Berni, obras surrealistas. In: Antonio Berni, obras surrealistas. Buenos Aires: Ruth Benzacar, maio-junho 1999, s.p. (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires).
 20. ARTUNDO, Patricia.

Op. cit.
21. PLÁ, Roger.
Antonio Berni.
Buenos Aires: Losada,
1945, p. 20-21.
22. LÓPEZ ANAYA,
Jorge. Historia del arte
argentino. Buenos Aires:
Emecé, 1997,
p. 166-167. Cf. também:
Antonio Berni. Buenos
Aires: Ediciones Banco
Velox, 1997, p. 13-14.
23. WECHSLER, Diana.
Imágenes migrantes.
El surrealismo entre
Europa y América. In:
CONSTANTIN, María
Teresa; WECHSLER,
Diana. Los surrealistas:
insurrectos, iconoclastas
y revolucionarios en
Europa y América.
Buenos Aires: Longseller,
2005, p. 97-98. Numa
entrevista de 1947, Berni
lembra a origem de “A
morte espreita em cada
esquina”: hóspede de um
hotel em Granada, acor-
dara durante a noite com
sede e saíra em busca de
água. Ao bater numa
porta assinalada com o
número 5 em algarismos
romanos, fora recebido
por uma bela mulher de
pele alva, cabelos cor de
azeviche, vestida de preto,
que o convidara a entrar.
No aposento mobiliado
com sóbrio refinamento,
notara uma porta entre-
aberta que comunicava
com um quarto onde
havia uma grande lumi-
nosidade. Enquanto
aguardava a anfitriã que
fora buscar um copo de
água, Berni abriu um
pouco mais a porta,
deparando-se com um
velório que lhe causara
um grande medo e provo-
cara sua fuga do hotel.
A cena fora revivida
freqüentemente em sonho

esteja olhando muito mais para o surrealismo fotográfico do que para o pictórico. Essa idéia é sugerida por telas como “O botão e o parafuso”²⁴(1931), “Objetos na cidade I” (1931), “Objetos no espaço II” (1931), caracterizadas por um enquadramento fechado que afirma a descontinuidade e a fragmentação do real e sua conversão em signo graças à configuração de uma ordem própria²⁵. Berni utiliza nelas um outro recurso fotográfico (ou cinematográfico): a ampliação exagerada dos elementos da composição, que provoca uma sensação de estranhamento. Se De Chirico havia usado um recurso semelhante em “Os brinquedos do príncipe” (1915), dominado pela presença de um pião gigantesco, as obras de Berni se distinguem por não exibir nenhuma preocupação com a determinação de traçados perspectivados, inerente à poética do pintor italiano.

A lógica fotográfica, que rege alguns quadros do artista argentino, pode ser detectada na ausência de qualquer noção de profundidade e na busca de uma bidimensionalidade que puxa toda a composição para o primeiro plano, transformando os objetos em presenças enigmáticas e perturbadoras. Não é improvável que Berni estivesse reavivando nessas obras a memória das imagens produzidas por Jacques-André Boiffard para a revista *Documents* no final da década de 1920. Uma delas é particularmente significativa: graças a um primeiro plano absoluto, um dedo grande do pé é apresentado de maneira hiper-realista, convertendo-se numa presença inusitada e desagradável.

Igualmente de natureza fotográfica pode ser considerada a suspensão temporal que caracteriza os quadros desse período, da qual brota uma epifania do real que confere aos objetos um aspecto único, impossível de ser repetido. O próprio método compositivo de Berni parece deitar raízes na fotografia, se esta for concebida como fonte de um imenso arquivo, constituído por imagens descontínuas que se acumulam de maneira desordenada, permitindo estabelecer pontes entre tempos e espaços diferentes e distantes entre si. “A torre Eiffel no pampa” responde a essa hipótese de maneira paradigmática por ser regida evidentemente pela coexistência de tempos e espaços díspares que só a memória do pintor é capaz de colocar num mesmo plano sem confundi-los entre si, mas fazendo-os falar por contrastes simbólicos e dimensionais.

A aplicação ao artista argentino da hipótese aventada por Claudio Marra para o período metafísico de De Chirico²⁶ possibilita pensar numa outra proximidade entre as duas poéticas. Mesmo quando não utiliza a colagem, Berni compõe freqüentemente seus quadros seguindo a lógica do procedimento: os signos parecem apostos, não pintados, obedecendo a uma disposição ditada antes de tudo por afinidades secretas e evocativas de uma ordem que não se confunde com a das aparências. De Chirico, como notara Louis Aragon – o surrealista mais próximo de Berni –, havia imitado os efeitos da colagem nos interiores metafísicos, nos quais reproduzira também cromos, “sem ousar colá-los”, fazendo do próprio trabalho o sintoma de uma “doença” que estava acometendo a pintura²⁷.

Mesmo que, no plano plástico, nem sempre seja fácil determinar o grau de surrealismo das obras de Berni, é possível, porém, detectar o que ele aproveita do sistema de idéias surrealista. Além do questionamento das regras convencionais da arte, o pintor, no contato com os surrealistas, tem oportunidade de aprender que a negação do real pode revestir-se de um caráter ético, que o maravilhoso pode ser “a materialização de um símbolo moral” em franca oposição com a moral do mundo no qual se manifesta²⁸. Nessa perspectiva, “Susana e o velho”, que não é uma obra surrealista sob o ponto de vista formal, pois não traz em si a revelação do “maravilhoso”, pode ser inserida na esfera do surrealismo por colocar a nu a hipocrisia dos dirigentes políticos argentinos após o golpe de Estado de setembro de 1930.

A contraposição entre a nudez da figura feminina, cuja sensualidade é realçada pela postura do traseiro e pela centralidade conferida ao púbis no interior da cena²⁹, e a austeridade e o aspecto passadista do personagem masculino dá a impressão de responder a uma estratégia precisa. A ética surrealista colocava no centro de seus interesses a esfera da sexualidade e do amor por considerar o erotismo como a expressão legítima da humanidade liberta dos entraves impostos pela moral cristã. Apoiando-se no pensamento de Sade, Marx e Freud, Breton reivindica a função emancipadora do amor, considerado o princípio de toda a evolução moral e social, individual e coletiva. É amando que a humanidade dá sentido ao universo. É graças ao amor que se estabelece uma harmonia profunda entre o mundo e o desejo. Ao obedecer a suas pulsões, o indivíduo, além de aprender a conhecer-se, se integra no ritmo do universo, reconciliando-se com a natureza e espiritualizando o próprio desejo. Dentro desse quadro de referências, a mulher desempenha um papel fundamental: resgatada das categorias de cortesã ou de anjo a ela atribuídas pela moral cristã, tornar-se-á mediadora da salvação terrestre, uma vez destruídos os antigos tabus sexuais. A redefinição do amor perseguida pelos surrealistas visa atingir o sublime e a ascensão espiritual, não havendo lugar para a libertinagem, a busca do prazer pelo prazer, a impureza e o don juanismo³⁰.

A estrutura de “Susana e o velho” deita raízes nessa visão do amor e da sexualidade. O voyeurismo do velho, que contempla a nudez despreocupada da nova Susana, a qual assume claramente a própria sexualidade, fazendo vir à tona o desejo (latente) do outro, se inscreve na esfera da moral cristã e da concepção da mulher como encarnação suprema do mal. A atualidade que Berni confere à cena pelo uso da colagem torna sua operação profundamente crítica: o confronto do velho com o outro, com o inconsciente (domínio privilegiado do feminino na óptica surrealista), permite-lhe trazer para o primeiro plano uma ordem social e cultural repressiva, que devia ser questionada em seus pressupostos fundamentais.

Se o artista tivesse concebido “Susana e o velho” como uma representação apenas pictórica, sua crítica não teria sido tão incisiva. A inversão da narrativa bíblica poderia, sem dúvida, chocar uma sociedade de sólida tradição católica

por intermédio de vários fragmentos: a cabeça do defunto de testa alta e bigodes longos e pretos, o número romano da porta, o prédio de três andares, a fuga do pintor pelos campos, além de um detalhe enigmático, um enorme peso de balança situado em primeiro plano. Cf. PATTI, Pedro. El pintor Berni y su enigma indescifrable. Aquí está!. Buenos Aires, fev. 1947, p. 6-7, 15 (Arquivo Berni, Fundação Espigas, Buenos Aires). Fernando García afirma que o primeiro título do quadro foi “A guerra espreita em cada esquina”, mas a referência de Pagano a canhões no quadro apresentado sob esse título na exposição de 1932 não permite avalizar a informação. Cf.: GARCÍA, Fernando. Op. cit., p. 72.

24. *A presença de botões tanto nessa obra quanto em “Objetos no espaço II” pode ser remetida a uma lembrança da infância: Berni estaria evocando, de maneira fragmentária, a alfaiataria do pai. Cf. GARCÍA, Fernando. Op. cit., p. 71-72.*

25. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 47.*

26. MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia “senza combattimento”. Milão: Bruno Mondadori, 1999, p. 76.*

27. ARAGON, Louis. *La peinture au défi. In: Les collages. Paris: Hermann, 1980, p. 55.*

28. *Idem, p. 39.*

29. ARTUNDO, Patricia. *Op. cit.*

30. DUROZOI, Gérard;
LECHERBONNIER,
Bernard. O surrealismo:
teorias, temas, técnicas.
Coimbra: Livraria
Almedina, 1976,
p. 206-222.
31. GUBERN, Román.
Mensajes icónicos en la
cultura de masas.
Barcelona: Lumen, 1974,
p. 214-215.

como a argentina, mas é inegável que a opção pela colagem era bem mais rica de possibilidades. Ao escolher um arquétipo popular como Greta Garbo, o pintor traz para a tela não uma visão idealizada da mulher, e sim um conjunto de experiências cotidianas relativas às idéias de beleza, valor etc. A estrela cinematográfica dotada de uma personalidade real torna-se veículo de idéias sociais e morais latentes, e é essa duplicidade³¹ que interessa ao discurso crítico elaborado por ele.

Graças ao uso da colagem, Berni evidencia o caráter ideológico dos paradigmas da representação. A semelhança, tão prezada pelos cultores da criação tradicional, era um sistema codificado tanto quanto a inserção de materiais heterogêneos no campo pictórico, aos quais cabia desempenhar uma dupla função – literal e metafórica – por proporem a coexistência da arte e da cultura de massa num espaço único. É por intermédio das imagens geradas pela cultura de massa que as questões políticas e sociais do momento ganham foros de inquestionável atualidade, confrontando o espectador com signos não convencionais que deveriam levá-lo a interrogar-se sobre as formas de representação do real.

“Fora da pintura” por lançar mão de procedimentos extrapictóricos, Berni coloca-se “fora da arte” de maneira própria, e não no sentido proposto por Pagano, fautor de uma estética realista que tomava por reais os códigos de representação. Nesse momento, o artista coloca-se fora da arte (realista), mas dentro da arte (moderna), para a qual a saída do campo estritamente pictórico não significava renúncia à idéia de autonomia. Ao lançar mão de referências provenientes do universo exterior, o artista as transforma em signos autônomos, que perdem seus significados originários – anedóticos, narrativos e contingentes³² – para ganhar uma outra identidade determinada pelo novo contexto em que são inseridos. Imbuídos de uma estética ainda realista, a crítica (reduzida apenas à figura de Pagano) e o público de Buenos Aires não poderiam aceitar pacificamente a proposta de Berni. Este não só subvertia as noções convencionais de criação graças ao uso de recursos fotográficos e de imagens de natureza mecânica, que faziam entrar em colapso a idéia da obra como produto exclusivo da subjetividade do artista, como colocava em crise a idéia do espaço do quadro como um *continuum*, como imagem de um mundo sereno e reconciliado consigo mesmo, ao exibir em suas composições intervalos, fraturas e desproporções.

* Realizado graças a uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, este artigo contou com a colaboração de Patricia Artundo, Diana Wechsler, Cintia Mezza e dos funcionários da Fundação Espigas, da biblioteca do Instituto Julio E. Payró (Universidade de Buenos Aires), da biblioteca Raquel Edelman (Museu Nacional de Belas-Artes) e da Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Annateresa Fabris é docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pesquisadora do CNPq e autora de vários livros dedicados à arte moderna e contemporânea, dos quais o mais recente é Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004).