



**Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA**  
**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA**  
**AMÉRICA LATINA**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM INTEGRAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE**

A ICONOGRAFIA PLÁSTICA LATINO-AMERICANA:  
ANTONIO BERNI

**Talitha Perez Bianchini**

Foz do Iguaçu  
2017



**Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA**  
**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA**  
**AMÉRICA LATINA**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM INTEGRAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE**

A ICONOGRAFIA PLÁSTICA LATINO-AMERICANA:  
ANTONIO BERNI

**Talítha Perez Bianchini**

Trabalho apresentado para Defesa em nível de Mestrado. Área de concentração em Integração, Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Integração Contemporânea da América Latina.

Orientador: Prof. Dra. Clara Agustina Suárez Cruz

Foz do Iguaçu  
2017

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Bianchini, Talitha Perez.

A iconografia plástica Latino-Americana: Antonio Berni /  
Talitha Perez Bianchini. - Foz do Iguaçu, 2017.

108 f: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política.

Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da  
América Latina.

1. Iconografia - América-Latina. 2. Berni, Antonio. 3.  
Semiótica. 4. Pintura - Argentina. 5. Artes Plásticas. I.  
Suárez Cruz, Clara Agustina, Orient. II. Título.

CDU 7.046:81'22(8)

Talitha Perez Bianchini

A ICONOGRAFIA PLÁSTICA LATINO-AMERICANA:  
ANTONIO BERNI

Trabalho apresentado para Defesa em nível de Mestrado. Área de concentração em Integração, Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Integração Contemporânea da América Latina.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dra. Clara Agustina Suárez Cruz  
UNILA

---

Prof. Dra. Maria Eta Vieira  
UNILA

---

Prof. Dr. Marcelo Marinho  
UNILA

---

Prof. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame  
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho a Antonio Berni, que deu voz a quem não era ouvido e gerou em suas criaturas a identificação e a representação necessária para se pensar a emancipação.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a minha professora orientadora e companheira de caminhada Clara Agustina Suárez Cruz, que me mostrou novas formas de ver a arte e suas linguagens. Me encantou com seu conhecimento e dedicação constantes dentro e fora da sala de aula. Guiou e orientou neste trabalho com a maestria surpreendente a cada ideia, a cada palavra, a cada correção. Sobretudo, me presenteou com sua amizade, carinho e paciência regada a muitos chás “litero-artístico-filosóficos” ao final das tardes. Afirmo com vigor o que disse desde que lhe conheci: “quando crescer, quero ser igual a você”.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Jorge Antonio Silva, que mesmo não me conhecendo foi generoso em nossas conversas via e-mail e me ofertou o tema da *Iconografia Plástica Latino Americana* num momento em que eu não sabia por onde ir. Gratidão eterna pela sua postura tão carinhosa e acolhedora.

Expresso meu agradecimento especial aos professores que compuseram a minha mesa de qualificação, Profa. Dra. Maria Eta Viera e Prof. Dr. Bruno Lopez, por suas sugestões preciosas e enriquecedoras para este trabalho.

Minha gratidão aos professores da banca de defesa pelo aceite ao convite da minha orientadora em nos ofertar seus conhecimentos e embrenhar em discussões sobre arte, tema tão pouco discutido nas bancas de mestrado deste país.

Aos meus colegas de mestrado que participaram junto a mim desta caminhada. A vida nos encaminhou para um mesmo local temático, onde a convivência se fez plena e real na Integração Latino Americana.

Ao meu companheiro de vida, Gustavo Rahal pela sua paciência, cuidado, paciência de novo, carinho, mais paciência, ajuda, pacientemente paciente por todo caminhar deste mestrado. Que os meus erros sejam exemplos para a sua trajetória que inicia agora.

A Regina Camillo, minha amiga, semiótica, cientista-organizadora, por seu desprendimento e generosidade em compartilhar seu saber científico e de vida. Foram muitas traduções sobre a Semiótica, leituras e cursos durante esse processo. Seu apoio foi fundamental para que este trabalho chegasse ao fim.

Aos meus amigos da *Reconscientia* que estiveram presente e compreenderam a dedicação exigida nesse momento.

Agradeço aos amigos e colegas do IFPR – Instituto Federal do Paraná pelo apoio.

A minha mãe pelo carinho e cuidado nos momentos tensos que enfrentei durante o processo de escrita.

A minha amiga Cristiane Aranda, pelas revisões desde os primeiros artigos até o projeto final. Suas dicas preciosas e sua paciência foram muito importantes.

*“No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber”.*

**Octavio Paz**

*“La imagen se explica a sí misma”.*

**Octavio Paz**

BIANCHINI, Talitha Perez. A Iconografia Plástica Latino-Americana: Antonio Berni. 102 páginas. Dissertação de Mestrado em Integração Contemporânea da América Latina – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

## RESUMO

A Arte, em suas diversas linguagens, torna-se elemento integrador, libertador e de oportunidade de compreensão a povos e indivíduos. Por meio dela, consegue-se encurtar distâncias e alicerçar paradigmas. A presente pesquisa tem como objeto reconhecer parte da iconografia latino-americana através da obra de Antonio Berni, artista argentino que, em seu discurso plástico, salienta a desigualdade social na Argentina e conduz à reflexão e à análise dos processos históricos, sociais e políticos nos países da América Latina. A Semiótica, ciência que leva em consideração o estudo e a compreensão integral das linguagens através dos signos, auxilia na conexão das hipóteses levantadas para este estudo, criando meios de análise e síntese para compreensão de sistemas complexos de linguagens, culturas e sociedades. É através da Semiótica peirceana que pretende-se analisar e expor as facetas da obra de Berni, estabelecendo relações entre arte, cultura, história, sociedade e política, ponderando aspectos culturais e humanos, únicos e singulares. Por meio deste trabalho, espera-se indicar a relevância da formação estética, que auxilia na ampliação e compreensão cultural e social do processo artístico, e que provê elementos de significância ao indivíduo, esclarecendo sobre suas capacidades e potencialidades através do conhecimento de suas origens.

**Palavras-chave:** Iconografia Latino Americana. Antonio Berni. Semiótica. Cultura Latino-Americana. Artes Plásticas.



BIANCHINI, Talitha Perez. Latin American Plastic Iconography: Antonio Berni. 102 pages. Dissertação de Mestrado em Integração Contemporânea da América Latina - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

### ABSTRACT

The Art, in its different languages, becomes an element of integration, releasing and an opportunity for comprehension for communities and individuals. Through art, it may be shortened distances and consolidate paradigms. This project has as object of research, recognize part of the Latin American iconography through the work of Antonio Berni, an Argentinian artist that in his artistic discourse emphasizes to the discourse on social inequality in Argentina and leads to reflection and analysis of historical, social and political processes the countries of Latin America. Semiotics, the science that takes into account the study and full comprehension of the language through the signs, assists in the connection of the hypotheses for this study. It creates paths of analysis and synthesis for understanding complex systems of languages, cultures and societies. It is through Peirce's semiotics, which aims to analyse and expose the aspects of Berni's works, establishing relations between art, culture, history, society and politics and considering cultural and human aspects in their uniqueness and singularity. Through this work, it is expected to indicate the relevance of aesthetic shaping, that assists in the cultural and social expansion and comprehension in an artistic process. And, that provides the elements of meaningfulness for the individual, clarifying about their skills and capabilities through knowledge of its origins.

**Key words:** Latin American Iconography. Antonio Berni. Semiotics. Latin American Culture. Plastic Arts.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1	PROPOSTA DESTE TRABALHO .....	12
1.2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA .....	13
<b>2</b>	<b>UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE PARA A AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>20</b>
2.1	DO PERÍODO PRÉ-COLOMBIANO À COLONIZAÇÃO NO SÉCULO XV	25
2.2	SÉCULO XVI E XVII – DO BARROCO ÀS INDEPENDÊNCIAS LATINO-AMERICANAS E A FORMAÇÃO DOS ESTADOS .....	33
2.3	SÉCULO XIX E XX – AS VANGUARDAS EUROPEIAS E LATINO-AMERICANAS .....	49
<b>3</b>	<b>ANTONIO BERNI COMO HERDEIRO DE UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA: O EMERGENTE DAS VANGUARDAS LATINO AMERICANAS .....</b>	<b>59</b>
<b>4</b>	<b>A ICONOGRAFIA LIBERTÁRIA DE BERNI .....</b>	<b>68</b>
4.1	A “FORMAÇÃO” IDEOSSINCRÁTICA LATINO-AMERICANA: ESTEREÓTIPOS DO NOSSO TEMPO .....	71
4.2	<i>JUANITO LAGUNA</i> NA PLÁSTICA DE BERNI E NA POÉTICA DE SOSA	73
4.3	<i>RAMONA MONTIEL</i> E A “GRANDE ILUSÃO” .....	82
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>95</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Exercício Plástico .....	22
<b>Figura 2:</b> Foto das ruínas de Cuzco e Machu Picchu .....	26
<b>Figura 3:</b> Foto de Teotihuacán .....	27
<b>Figura 4:</b> Fragmento de un diseño grabado en una olla de la habitación E7 (arriba) y otros similares del valle de Ambato (abajo). .....	28
<b>Figura 5:</b> Figura com motivos de ave, rosto de serpente, presas e garras de felino .....	28
<b>Figura 6:</b> Túnica Inca toda em <i>t'oqapu</i> , Horizonte Tardio (1450-1540) .....	30
<b>Figura 7:</b> <i>Tejidos con mensajes de resistência</i> .....	30
<b>Figura 8:</b> Foto de Qorikancha, Cusco, Perú .....	31
<b>Figura 9:</b> Igreja de San Javier em San Javier de Santa Cruz, Bolívia .....	36
<b>Figura 10:</b> Templo de San Francisco de Acatepec – Los Angeles – México .....	37
<b>Figura 11:</b> Virgem e Menino entronizados com santos. Peter Paul Rubens – 1627-1628 .....	38
<b>Figura 12:</b> A assensão da Virgem Maria. Peter Paul Rubens, 1626 .....	39
<b>Figura 13:</b> Pietá. Annibale Carracci, 1599-1600 .....	39
<b>Figura 14:</b> Virgem da Montanha, Anônimo, antes de 1720, óleo sobre tela. ....	40
<b>Figura 15:</b> La Virgem-Cerro, 1722. ....	41
<b>Figura 16:</b> A Virgem de Pomata – Retrato da Virgem Maria .....	41
<b>Figura 17:</b> A Virgem de Belém – Catedral de Santo Domingo – Diego Quispe Tito .....	42
<b>Figura 18:</b> Simón Bolívar, libertador e pai da nação (1819) – Óleo sobre tela – Pedro José Figueroa .	47
<b>Figura 19:</b> L'Oeil Cocodylate (1921) Francis Picabia – óleo e fotocoloragem sobre tecido 148,5cm x 117,5cm .....	50
<b>Figura 20:</b> Monumento aos pássaros (1927) Max Ernst – óleo sobre tela – 1,26m x 1,30m .....	51
<b>Figura 21:</b> Os três grandes muralistas mexicanos: Siqueiros, Orozco e Rivera. ....	54
<b>Figura 22:</b> <i>Sin título de la serie Monstruo de la pesadilla de Ramona</i> , 1962. ....	60
<b>Figura 23:</b> <i>Domingo en la chacra o El almuerzo</i> , 1945 e repintado em 1971 .....	61
<b>Figura 24:</b> <i>Juanito va a la ciudad</i> (1963). ....	63
<b>Figura 25:</b> <i>Ramona vive su vida</i> (1963). ....	63
<b>Figura 26:</b> <i>Ramona en la calle</i> (1964); cópia firmada em 1966 .....	64
<b>Figura 27:</b> Taco para <i>Ramona en la calle</i> 1964 .....	64
<b>Figura 28:</b> <i>El mundo prometido a Juanito Laguna</i> (1962) Colagem sobre madeira, materiais recicláveis, e cartolina. ....	76
<b>Figura 29:</b> <i>Juanito Laguna remontando un barrilete</i> (1973). Óleo, acrílico, madeira, gesso, tecidos e metais cravados sobre madeira. ....	79
<b>Figura 30:</b> <i>Olympia</i> de Edouard Manet (1863). Óleo sobre tela – 1,30m x 1,90m. ....	83
<b>Figura 31:</b> <i>Les Femmes d'Alger (O Versão O)</i> de Pablo Picasso (1907). Óleo sobre tela – 2,44m x 2,34m. ...	83
<b>Figura 32:</b> <i>La gran tentación o La gran ilusión</i> , 1962, colagem sobre madeira .....	89

## 1 INTRODUÇÃO

No campo das artes, todo objeto pode ser percebido como um texto a ser lido, interpretado e entendido. Dentre os campos artísticos identificam-se diferentes formas de comunicação, no qual as artes visuais, a música, o teatro, a dança são algumas de suas linguagens. Esta especificidade do conhecimento humano, usando ou não forma gráfico-grafêmica, apropria-se de elementos sógnicos, propondo a observação de um objeto que pode expressar um conteúdo ou mensagem específica.

O processo de leitura das artes, focado aqui nesta pesquisa nas artes visuais, estabelece-se quando entendemos que a mediação dos signos necessita de um código comum, onde emissor e receptor estejam de acordo com suas formas de linguagem e convenção social.

Citemos aqui Camillo (1997), que apresenta esse processo de apropriação e geração de novos signos e possibilidades:

Peguemos como exemplo, uma situação em que um músico quer transpor graficamente uma ideia sob a forma de uma escrita musical. Ele deverá lançar mão dos signos gráficos próprios da linguagem musical e colocá-los na partitura; para que isto formalize, deverá escolher, dentre todas as possibilidades do código, aqueles de que necessita para viabilizar sua expressão (CAMILLO, 1997, p. 27).

A arte, como linguagem que é, estabelece ligação entre o indivíduo e seu entorno. É ferramenta de entendimento cultural, social e político, e permeia até mesmo as civilizações mais distantes e inóspitas. A compreensão da arte é via que permite a expressão do universo particular do indivíduo, do seu pensar, sentir e querer, mas que ao mesmo tempo propicia ampliação sógnica e cognitiva ao outro, gerando novas formas de interação social, de conhecimento, de integração e de apreensão estética.

Segundo Vygotsky (2007), o signo funciona como um mediador das relações humanas. Cada indivíduo estabelece em suas funções superiores significação para determinado signo. A linguagem, formada por signos, remete aos fenômenos culturais, onde a captação, emissão e compreensão de códigos, pré-estabelecidos e construídos através da história e da sociedade, dependem do conhecimento compartilhado e da formação coletiva e comum.

Em relação ao estudo das expressões artísticas na América Latina, vê-se a necessidade de identificar iconografias latino-americanas, onde a legitimação das expressões culturais de um determinado local é comprometida, pois, ainda são pouco

conhecidas ou mesmo divulgadas, ou ainda, consideram-se apenas as decorrências advindas dos conhecimentos europeus.

Através da análise da obra de Antonio Berni, pintor argentino do início do século XX, pretende-se desvelar uma parte do processo histórico, social e cultural dessa parte do Continente que consideramos representar um aspecto importantíssimo da iconografia plástica e da estética latino-americana.

Segundo Manguel, as imagens, como as histórias, nos informam. Ele afirma que:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a ela o caráter temporal de narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGEL, 2001 p. 27).

A obra, quando observada e entendida dentro dos contextos a qual está inserida, transporta para tal cenário, ao mesmo tempo em que refaz o momento atual em que é analisada; resgata e revela então a condição na qual uma sociedade está imersa, ao mesmo tempo que exhibe suas mazelas, sua visão de poder, seus conflitos.

Supõe-se que as obras de arte transcendem as transformações históricas e as diferenças culturais e, por isso, estão sempre disponíveis para serem desfrutadas – como uma “linguagem sem fronteiras”- por homens de qualquer época, nação ou classe social: para receber sua “revelação”, segundo vocabulários de filósofos como Juan Luis Guerreiro, basta cultivar uma atitude de “contemplação” e “acolhimento” (CANCLINI, 1980, p. 8).

É através da obra de Berni que daremos início a contemplação e acolhimento necessários para o entendimento do contexto histórico-social da época, buscando perceber através da criação das personagens nascidas de sua linguagem pictórica, os processos culturais, sociais e políticos advindos da Argentina do século XX e de toda a América Latina como Continente.

Contudo, pretendemos nos ater ao discurso plástico de Berni onde as rupturas do pensamento colonial são colocadas em pauta, sendo questionados e (re)pensados perante as novas possibilidades consideradas pela modernidade, sem deixar de referenciar seus caminhos de desenvolvimento e reconhecimento.

Suas obras, pertencentes as décadas de 1930 a 1970, denunciam a pobreza, a miséria, as minorias, o desemprego, situações pertinentes que desenham uma Argentina nos meandros de seu centenário da Independência e evocam um momento também de avaliação e interrogação política, social e econômica válido para a maioria das nações da América Latina.

Em meio a anseios por mudança e sonhos de remodelações, surgem os movimentos de vanguarda modernistas. Ao explorar e revisitar um pouco destes processos de reivindicação por mudanças e de rupturas aos padrões de pensamento clássico, o reconhecimento histórico – mesmo que em alguns de seus trechos, distorcido – nos dão base para uma melhor compreensão deste ciclo. Somente conseguiremos entender o presente a partir da elucidação do passado. E é neste ponto, que a obra de Berni – apesar de fazer parte de um período conceituado nas artes como moderno – nos dá alicerce para considerá-la de pertencimento à pós-modernidade, por sua atualização e resgate de contextos. E que cria ao mesmo tempo um ambiente de ruptura paradigmática, onde os valores e pensamentos começam a ser questionados.

Berni em seu processo criativo, se coloca como um reflexo do pensamento da América Latina e de suas vivências como Continente em momentos de grande importância histórica, cultural, política, econômica e social.

## 1.1 PROPOSTA DESTE TRABALHO

Este trabalho tem como objetivo principal a pesquisa contextual, histórica e Semiótica de obras e personagens com caráter de denúncia de Antonio Berni, e com os quais, pretendeu-se trazer à tona traços marcantes das iconografias plásticas da América Latina, desmistificando desta forma os conceitos anteriormente arraigados que citam como uma iconografia latino-americana apenas as obras sacras.

Também procurou estabelecer um paralelo entre a época do artista, suas vivências e referências, tomando como base de análise a relação triádica, protagonista na Semiótica de Charles Sanders Peirce, e nas suas análises de linguagem e de comunicação.

A partir da leitura das imagens, personagens, contextos sociais, culturais e políticos presentes na obra de Berni, buscou-se estabelecer os padrões iconográficos pertencentes a América Latina e hipotetizamos correlações sobre os processos de um Continente perante a integração social e cultural contemporânea.

Dentre as metas deste trabalho visou-se obter subsídios para uma compreensão estética peculiar latino-americana, atendendo assim, a um reclamo de um desenvolvimento aprofundado sobre a cultura continental, nas suas conexões e seus paralelos, junto as origens epistêmicas da Arte Latino Americana e as filosofias eurocêntricas com suas premissas de dominação.

Por meio do diálogo entre as culturas e as artes latino-americanas, tentou-se verificar sua expressividade, de maneira a serem entendidas e veiculadas como reflexo das gerações que as conformam através dos séculos, observando sua contribuição para a construção da liberdade de pensamento.

## 1.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Quando falamos em América Latina, consideramos povos que são representados e fortemente influenciados pelo pensamento europeu, o que pode acabar ofuscando ou tolhendo o contato direto com as bases históricas de origem latino-americanas.

Em sua maioria, os países da América, colonizados, são reconhecidos e compreendidos desde uma visão externa, onde contextos diversificados e formas totalmente diferenciadas da cultura são deixadas de lado, relativizadas ou homogeneizadas.

Segundo Beyhaut (1994), a diversidade de cultura está relacionada com as etnias originais somadas aos sistemas de exploração e organizações de poder.

Diante desta condição imposta historicamente, é importante identificar novas ferramentas e estratégias para reconhecer as etnologias latino-americanas e suas raízes.

O elemento popular é fundamental nessa integração, quando a mesma se opera em profundidade. Neste sentido, nem a fronteira servirá para ilhar, nem a origem popular será um elemento de bloqueio (BEYHAUT, 1994, p. 194).

O elemento popular é fundamental à compreensão dos contextos sociais. As produções advindas destes, sejam objetos ou criações imateriais, trazem à tona as penetrações e as sutilezas dos mecanismos integrativos, alicerçam a busca e ajudam a planejar os caminhos de compreensão. Também, ao pensarmos em integração, devemos considerar todas as dificuldades e singularidades enfrentadas pelos povos latino-americanos, para assim compreender suas origens epistemológicas. Há de se atentar para o que é visto e presenciado pelo homem comum, suas versões, propostas e leituras sendo este o papel expressivo da arte.

Conhecer a fundo os problemas da área latino-americana e a origem dos mesmos, bem como as relações entre os povos que a integram, é base essencial para preparar o caminho das soluções adequadas. (BEYHAUT, 1994, p.196).

Podemos observar que uma das maneiras de engendrar a integração entre povos é o intercâmbio cultural. Esta interculturalidade existente, tida como fenômeno, produz

acesso e contato, originando redes de comunicação. Comunicação, que por sua vez, necessita de compreensão, só exerce a função comunicativa através da captação de linguagens. E, no que lhe concerne, linguagens são formas de representação que sustentam a essência e a totalidade de cada sociedade. Se linguagem exige compreensão e entendimento, a leitura de textos específicos, tais como, obras pictóricas, instalações, produções sonoras, literárias, gráficos ou não-gráficos, permeia o processo de integração e interação entre povos.

Considerando a leitura de obras de artes, é possível entender e compreender as diferentes culturas e possíveis epistemologias de um povo ou condição ao qual o mesmo está inserido, agregando conteúdo e valor a vida humana.

Para Sellbach (2010) a arte estimula no indivíduo a sensibilidade, despertando a criticidade, a compreensão da realidade e da sua capacidade de intervir. Diante disso, através do conhecimento e da apreciação artística criam-se acessos às culturas e suas maneiras de atuação, facilitando o convívio e as interações sociais.

A arte em sua totalidade é a expressão da vida. Tímida ou escancarada ela tem o papel de protagonizar os movimentos e processos da sociedade. Em suas diferentes expressões, a arte não se coloca de forma acabada, ao contrário, convida o ser humano para formar parte de um mundo das possibilidades.

As artes auxiliam o conhecimento de nosso mundo interior e exterior. As informações sensíveis são concebidas para expressar uma ideia além delas; o aspecto externo é um símbolo do real. São, também, um modo de apropriarmos da história pessoal e da história da humanidade. [...] Ela é essencial para o ser humano pelo fato incontestável de que não existiu uma sociedade, ao longo da história, que passasse sem ela (ORMEZZANO, 2009, p.38).

A partir dessa compreensão da arte, nesta pesquisa, buscamos trabalhar aspectos que consideramos relevantes da História da Arte da América Latina de maneira breve e sucinta, numa abordagem destinada ao público não de especialistas e sim, aos latino-americanos, pois, percebe-se a necessidade de uma perspectiva sobre a História da Arte para uma compreensão e entendimento dos trabalhos produzidos por artistas deste Continente, neste caso: Antonio Berni.

O “fenômeno” Berni expressa sua linguagem pictórica de maneira sociológica. Uma das características do artista, que além de pintor era escritor, gravador e mestre das colagens, lhe permite um exclusivo espaço na História da Arte da América Latina.

A possibilidade de analisar a expressividade contida nas obras do pintor Antonio Berni e sua visão sobre a condição do povo argentino no início do século XX – momento



de grandes inquietações políticas na América Latina e no mundo – torna-se pertinente aos olhos do pesquisador na busca de novas referências. Os idealismos trazidos do velho Continente refletem a agitação da época e nenhum artista sensível poderia permanecer alheio a situação que vivia o planeta.

Berni, através de seu trabalho plástico, escancara e denuncia a pobreza e a miséria vivida pelo povo argentino geradas pelo desemprego. Ele desafia, provoca, e estabelece o rompimento de padrões estéticos que golpeiam o conhecimento pronto, pré-definido. A obra do artista argentino reflete a reinvenção, o movimento, a reflexão e a crítica, e que também permeiam o pensamento social e o sentimento do indivíduo Latino-Americano.

A observação da realidade é clara através de suas pinturas. Berni reproduz o que acontece ao seu redor e o retrato do real predomina em sua leitura humanista das décadas de 30 e 40 na Argentina. Nas décadas de 60 e 70, cria personagens que denunciam, através de originais narrativas pictóricas que aparecem em suas obras, e que esboçam a condição de abandono e marginalização na Argentina.

Artista de extraordinária sensibilidade, Berni consegue através de sua obra, refletir sobre a realidade observada e retratá-la pelos diversos sentimentos. Numa representação realista, ao mesmo tempo controversa por apresentar seus interlocutores como anti-heróis, ele denuncia, fala com o espectador e o leva a “vivenciar” o que lhe é mostrado.

No entanto, numa análise mais aprofundada, o entendimento de uma obra não é somente compreender a proposta do artista, e sim, elaborar paralelos entre o momento histórico, sua visão da realidade, suas revelações e a consequente observação social. Legados estes que são recuperados pela criação simbólica e de fenômenos comunicativos, tanto de significado como estéticos. E que exercem e dependem, ao mesmo tempo, das circunstâncias e desejos que conduzem os modos de conduta humanos e sociais.

Para tal aprofundamento e observação dos fenômenos comunicativos nas artes e das criações simbólicas inerentes a esta, convocamos o pensador e criador, da Semiótica, Charles Sanders Peirce (1975, p.18) que explica que “o significado não é uma “ideia” que o símbolo evoca na mente, mas consequência da conduta que gera nos homens (racionalis)” e que por isso, recebe uma dimensão social.

Façamos a seguinte análise: se algo em que acredito ou algo que vivencio é de alguma forma alterado dentro de mim, isso gerará uma ação diferente em meus comportamentos e vivências perante a minha realidade e consequentemente a realidade das pessoas a minha volta, que por decorrência, também serão afetadas por minhas novas posturas de ações e condutas, refeitas e re-significadas a partir de minha mudança mental.

Se o homem só sobrevive em sociedade, este ciclo é refeito e modificado a cada pensamento, ação ou fenômeno que vivencio, moldando um ciclo ininterrupto e de significados a cada momento.

Assim, o estudo do significado não é somente o estudo do signo em si ou o que este representa na mente, mas sim o estudo do significado que se reverte na ação do homem e na qual essa significação – ação humana de significar algo – muda na conduta do indivíduo perante a si mesmo e a uma sociedade. É nesta capacidade aglutinadora de análise e síntese e dos fenômenos que pouso a relevância da escolha da Semiótica peirceana ao ser adotada para a análise das obras de Berni neste trabalho.

Para Peirce, a Semiótica é a ciência que leva em consideração o estudo e a compreensão integral das linguagens via *signos*, seus *significantes* e *significados*. Como vemos em Santaella (2007, p. 13):

As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.

A Semiótica advém da fenomenologia e busca a compreensão dos *signos*. Os *signos*, por sua vez, são todas e quaisquer coisas que se manifestam a nossa mente, gerando e possibilitando a apreensão de conhecimento. Até mesmo os nossos pensamentos são caracterizados pela formação de *signos*.

Essa função também é analisada por Vygotsky (2007, p. 54) quando afirma que nos *signos* e nos instrumentos repousam o papel de mediador. Ele explica que “essa análise fornece uma base sólida para que se designe o uso de signos à categoria de atividade mediada, uma vez que a essência do seu uso consiste em os homens afetarem o seu comportamento através dos signos”.

Camillo (2014, p. 11) explica que “o signo é o medidor cognitivo dos conteúdos, da significação, a matéria prima do pensamento, da cognição, ao mesmo tempo em que é o mediador das expressões ou dos diferentes tipos de linguagem, da comunicação”.

Os *signos* foram categorizados por Peirce em tricotomias, podendo ser analisados sobre três aspectos: 1. Em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder de significar; 2. Na sua referência àquilo que representa, sua objetivação; 3. Nos tipos de efeitos que provoca, ou seja, nos tipos de interpretação que tem o potencial de provocar nos indivíduos.

Quando o *signo* se relaciona com um *objeto*, ele pode ser considerado um *ícone* denotando qualidade, um *índice* enquanto sua singularidade ou existência e um *símbolo* quando lei ou o que ele deve ser. A relação entre *signo* e *objeto* acontece através de um *objeto imediato* ou um *objeto dinâmico*. O *objeto dinâmico* é tudo que permeia esse *signo* e o *objeto imediato* é tudo que o próprio *signo* representa, sugere e indica.

No âmbito da Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem, teremos o alicerce para a inserção do estudo dos *signos*, elemento retroalimentado pelos fenômenos presentes a nossa existência e de formação contínua de novos objetos para a geração de novos *signos* e assim continuamente.

A este processo de produção contínua de novos objetos para a geração de novos *signos*, Peirce chamou de *semioses*. Para Peirce, os *signos* são compostos em uma relação triádica, onde a interpretação consiste em identificar o *signo*, o *objeto* e o *interpretante*, contemplando os processos da *semiose*, discriminando-os e depois categorizando suas correspondências em *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Este olhar abre inúmeras possibilidades de análises e sínteses das obras de Berni, como veremos no capítulo 3 desta pesquisa.

Considerando também que todo e qualquer fenômeno em sua essência é um ato de comunicação e que a comunicação só acontece através do estabelecimento de uma linguagem, temos aqui a possibilidade de analisar toda e qualquer atividade social, inclusive a arte, enquanto veículo de expressão humana.

Este movimento fenomenológico é contínuo e se estabelece de forma elipsoidal, onde o indivíduo se modifica e gera mudanças no meio onde vive e assim sucessivamente.

As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (SANTAELLA, 2008, p. 4).

Santaella ainda afirma que, a Semiótica permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engrenadas, nos procedimentos e recursos nela utilizados.

Assim, nesta análise, pretendeu-se não apenas captar um contexto imediato, e sim, o que está escondido através dos processos sógnicos deixados pela história, pela técnica e pela produção nas mensagens que transmitem.

Segundo Santaella (2008), sem conhecer a história de um sistema de *signos* e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto

deixa na mensagem. Ou seja, detectar os processos vividos e traçar um mapeamento histórico faz sentido ao pretender distinguir as ações fenomenológicas constituidoras de uma estrutura sógnica e iconográfica de tal sociedade ou local.

Assim, a Semiótica foi nosso mapa lógico, desde o curso de construção da História da Arte e seus acontecimentos de relevância para a América Latina, bem como na análise das obras de Berni considerando os signos deixados por ele em seu caminho textual plástico e fenomenológico, por meio de suas cores, tintas, colagens, gravuras e esculturas.

Rastrear *signos* é embrenhar-se em meio a fenômenos comunicativos e é através destes que damos formas a nossas ideias, ideologias e criamos um imaginário cultural e como explica Azcárate (2011, p. 97) “*el imaginario cultural contemporáneo parece situar el énfasis en el dialogismo, la intertextualidad, la intermedialidad, el hibridismo y la ambigüedad*”.

Ainda tratando de estudos sobre a comunicação, os fenômenos e a representatividade das mídias e suas relações, a Intermidialidade serve também como contribuição aos contextos de análise sógnica e artística adjunto à Semiótica. O estudo das “interartes” vem tomando cada vez mais espaço de pesquisa frente aos fenômenos midiáticos e suas variáveis. No decorrer dos anos, a temática vem sendo estudada e aclarada por pesquisadores de diversas áreas de interesse, inclusive dentro das especificidades artísticas e mantêm sua utilização como ferramenta para elucidar os contextos comunicativos e de significação.

Dentro da história da humanidade podemos identificar momentos em que o significado dos assuntos abordados conserva relação intrínseca junto as diferentes mídias de representação e expressão. A afinidade dentre os conteúdos, em muitos momentos, torna-se evidente e os seguimentos de linguagens encontram relação, sejam estes pertencentes a espaços temporais ou atemporais. Na música e nas artes plásticas encontramos possibilidades de fenômenos que viabilizam esta unificação de conteúdos, mas que, ao mesmo tempo, se perdem, se mesclam e se permeiam em relação a representatividade de um determinado período ou tempo, dando vazão a interpretações advindas de cada momento específico onde tal obra é apreciada.

Seria uma experiência surpreendente nos depararmos com o compositor ou interprete de determinada música que gostamos ou temos afinidade, ou mesmo dialogar com o pintor de certo quadro que apreciamos e termos a possibilidade de perguntar tudo que gostaríamos de saber sobre tal obra em seu presente momento de concepção e criação, compreendendo profundamente cada pincelada, cada cor, cada acorde ou cada melodia

que fez gerar tal significado para determinada geração. No entanto, quando nos referenciamos a obras atemporais precisamos levar em consideração a interpretação do momento ao qual estamos inseridos, nossas tendências, o processo cognitivo, as vivências, permitindo assim a cada momento uma nova reflexão e contemplação sobre os fenômenos da linguagem e da comunicação.

Por meio da Intermidialidade, no sentido mais restrito de *transposição midiática* – mídias que transpõe-se a outra – e da Semiótica, ambas ciências de ressignificação e aprofundamento das linguagens, pretendeu-se (re)conhecer os significados existentes em certas formas de expressão artística e experienciar de maneira sensível, paralelos entre o momento social e cultural de sua criação e concepção, perante a realidade atual.

Com o uso da Intermidialidade – ciência que estuda a ligação entre meios comunicacionais e de linguagens – como forma de leitura e numa tentativa de atualização de uma época através dos elementos que estão codificados na obra de Antonio Berni, estabelecemos então uma configuração interpretativa e categorizadora dentre os conceitos levantados sobre as relações intermediárias e mais especificamente, transmidiáticas. E, utilizando-se da Semiótica Peirceana traçaremos um paralelo de obras executadas por artistas contemporâneos a Berni e que utilizam de uma mesma temática e enredo, convergindo em penetrar distintas mídias consideradas atemporais através da *transposition d'art*, – a transposição de uma linguagem artística em outra – para compreender suas relações e elucidar suas qualidades, proporcionando uma abordagem significativa sobre os objetos em questão, os personagens de Berni e sua representatividade cultural, e que hoje são tidos como parte do imaginário coletivo argentino e que desenvolvem parte de uma Iconografia Plástica Social Latino-Americana.

Conhecer a formação artística latino-americana fez-se essencial para reconhecermos características, similitudes, integração e unicidade, e se fez basilar para a fundamentação teórica do processo de conhecimento imagético e iconográfico proposto em nosso trabalho.

É nesta busca que nos embrenhamos e nos deixamos impregnar para que houvesse reconhecimento sobre as Iconografias Plásticas pertencentes à América Latina e que mantém um discurso próprio, voltado para a libertação.

## 2 UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE PARA A AMÉRICA LATINA

A lenda da Idade de Ouro é muito antiga. Não conhecemos exatamente qual é a razão sociológica da veneração pelo passado; talvez tenha raízes na solidariedade tribal e familiar ou no empenho das classes privilegiadas em basear seus privilégios na hereditariedade. Seja, porém, qual for a razão, o sentimento de que o que é antigo deve ser melhor ainda é tão forte, que os historiadores da arte e os arqueólogos não recuam diante da falsificação histórica quando tentam provas que o estilo artístico que mais os atrai é também o mais antigo (HAUSER, 1998, p. 1).

Hauser estava certo ao afirmar que o passado sempre foi e continua sendo uma fascinação para o indivíduo que busca conhecimento. As lendas sobre a Idade de Ouro variam através dos tempos, onde cada nova geração encontra em alguma antiga geração o motivo para reconhecê-la, tal como era. No entanto, se atendo às lendas ou não, o passado se faz importante para que o presente seja compreendido e vivido de maneira plena e cognoscível. Para que haja conhecimento, entendimento e leitura em nosso tempo, nossa trajetória de investigações permeou momentos históricos importantes, mais precisamente nesta pesquisa, nos campos da História da Arte Mundial e da América Latina. A leitura das narrativas aqui apontadas culminaram para uma nova apreciação do que cogitamos ser uma Iconografia Latino-Americana e, com a função de investigar, desvendar como sua construção e formação pode, e deve, ser compreendida de maneira singular no desenvolvimento da latinidade, a fim de que esta compreensão torne-se algo maior em termos gerais nas áreas da comunicação e linguagem.

Iniciamos nossa primeira parada no ano de 1933, na cidade de Buenos Aires, onde o encontro de duas figuras-chave marca a História da Arte da América Latina. David Alfaro Siqueiros e Antonio Berni trabalham juntos na construção do mural mundialmente conhecido “*Exercício Plástico*”. Junto a outros representantes da arte, Lino Eneas Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino e Enrique Lázaro, montam o grupo denominado “*Equipo Poligráfico*”. E este encontro diacrônico entre a arte do Norte e do Sul da América Latina cria o fio condutor da composição da Iconografia Plástica Social da América Latina por onde alicerçamos a leitura das narrativas pictóricas apresentadas ao decorrer desta pesquisa.

Antonio Berni, pintor argentino nascido em 1905 na cidade de Rosário, foi um artista prodígio, que aos 10 anos já começava a expor seus desenhos e pinturas de paisagens e retratos e ganhar notoriedade pelo tamanho talento com tenra idade. Na década de 1920, já com 21 anos, viaja a Europa para conhecer as consagradas obras do

velho mundo e lá, bebe de fontes vanguardistas como o Fauvismo e o Surrealismo que geram seu estilo artístico e imagético. Em 1930, após longa temporada no velho mundo, retorna a seu país natal e junto com Spilimbergo e o já consagrado Siqueiros, inicia a tarefa histórica de elaborar o mural “*Exercício Plástico*”.

David Alfonso Siqueiros, artista plástico mexicano nascido em 29 de dezembro de 1896 na antiga cidade de Santa Rosalía, atual Camargo, é reconhecido por ser um dos três grandes muralistas mexicanos junto a Orozco e Rivera. Sua carreira plástica é voltada à eleição de assuntos como o manejo das massas, de obreiros, indígenas e mestiços que aparecem em seus amplos e suntuosos murais, revivendo narrativas sociais expressadas em pinceladas expressionistas e surrealistas. O tratamento desta temática – o movimento das massas – o fazia aprofundar sua declarada militância política. Na década de 1930, exilado por motivos ligados à sua ideologia política, chega a Argentina e une-se a jovens artistas plásticos com os quais se identifica politicamente. E, mesmo que Exercício Plástico não tenha conteúdo político, esta obra é o fio condutor de nossa trajetória rumo a uma Iconográfica Social Latino-Americana, pois, une dois artistas de grande relevância ao contexto plástico, histórico, social e fenomenológico da América Latina.

É a partir desse encontro, onde a primazia técnica do Muralismo de Siqueiros e o perfil plástico revolucionário e neorrealista de Berni confluem para a produção e o intercâmbio entre seus estilos pictóricos, onde notamos um cenário de experiências relevantes para a formação da Iconografia Latino-Americana. Este encontro não se dá somente por sua colaboração técnica, mas sim, também por sua congruência ideológica.

*Del resumen de todo lo anterior se desprende el pintor de simpatía revolucionaria proletaria no puede hacer obra importante si no posee las condiciones siguientes: Sólida teoría revolucionaria marxista-leninista; es decir, sólida ideología y convicción revolucionarias proletarias. Profundo conocimiento documentado de los hechos vivos (objetivos e subjetivos) de la sociedad capitalista en sus más íntimos aspectos y, en particular, de la vida diaria y de las diarias luchas del proletariado. Este conocimiento puede sólo ser obra de una tenaz labor de recopilación de documentos gráficos y de sus correspondientes hechos reales. Profundo conocimiento científico de la naturaleza psicológica de los elementos que componen la plástica. La falta de ese conocimiento impide la utilización de los factores subversivos indispensables para la obra revolucionaria. Profundo conocimiento científico de la técnica (mecánica y estética) consecuente con la convicción ideológica que la impulsa. Sin esa técnica no hay lenguaje apropiado de exteriorización. Amplio espíritu colectivo y de disciplina orgánica dentro del equipo. El que no sabe tener disciplina cooperativa ni tendrá nunca, en ninguna ocasión, disciplina de clase. Militancia activa, física e ideológica, en las organizaciones de combate del proletariado. Solamente así se puede ser un pintor revolucionario. Sin estos elementos no hay arte dialéctico-subversivo ni arte de valor absoluto. Con ellos viven ambos valores en un solo cuerpo (TCHERKASKI, 2010, p. 105)*

Na junção destes pensamentos ativistas e de uma postura subversiva e preocupada sobre os contextos sociais, acontece este encontro único, que resulta tanto em evolução de competência técnica, como numa obra prima da América Latina, *Exercício Plástico*.

**Figura 1:** Exercício Plástico



FONTE: [http://fotos.eluniversal.com.mx/web\\_img/fotogaleria/muralsiqueirosfg.jpg](http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/muralsiqueirosfg.jpg)

Com propostas de inovação de técnicas como o abandono de esboços e utilização de fotografias, o uso da projeção cinematográfica das imagens na parede, emprega novíssimas técnicas de aplicação de tintas industriais através de aerógrafos, criam a ilusão de movimento almejada pelos artistas. O espectador parece estar submerso em água dentro de uma caixa transparente, enquanto as figuras ao redor movimentam-se como se em uma ginástica e um contorcionismo plástico transformavam a experiência plástica quase em uma instalação pós-moderna.

*“La Caja Plástica”, como la llamó de inmediato, es subsuelo semicilíndrico al que se baja por una pequeña escalera, una puerta única y dos ventanas a la izquierda de la entrada, con un volumen aérea de menos de noventa metros cúbicos. En realidad, un espacio menos del anhelado por Siqueiros, que aspiraba a grandes muros exteriores. A pesar de estas limitaciones, el lugar, con su bóveda semicircular, se prestaba para ejercicio de la plástica muy acorde con su lenguaje. El tema, si es que se puede hablar de tema, surgió imprevistamente e uno de los descansos después de tomar medidas, ver los revocos y el tratamiento técnico. Siqueiros estaba asomado a un aljibe de la*



*quinta, observando su imagen refleja, la deformación de las proporciones al acercar la mano a la superficie del agua, el movimiento ondulante de ésta, la simultaneidad de perfiles: en fin, todo un mundo de sugerencias para una caja transparente sumergida en el agua, en el fondo de mar, a cuyas paredes se acercaran personajes en movimiento o en actitud alucinada. Este criterio determinó el planteo compositivo, basado fundamentalmente en un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas. Se trataba de un nuevo enfoque que Siqueiros había iniciado en los murales de la Chouinard School y en Plaza Art Center de Los Ángeles, California, un año antes que el “Ejercicio Plástico” (CASTAGNINO, 2010, p. 185).*

Siqueiros, neste momento de criação em exílio, abre mão de suas obras políticas onde estão presentes as massas, e lidera o grupo de jovens pintores para uma criação voltada ao ambiente completamente diferente: um porão destinado à adega. Através de novas leituras gráficas, plásticas e técnicas, elaboram uma obra intimista e cheia de contextos inusitados, ilusórios e inovadores. Mesmo não tendo conteúdo político, a obra encanta e remete a um momento intimista na vida do mexicano e também de retomada de certos valores estéticos do passado. O mural, hoje reconhecido internacionalmente como uma obra Latino-Americana, dá ao Cone Sul uma notoriedade e reconhecimento evidentes, e permite o encontro notório de poética e criatividade plástica na técnica mural desenvolvida mais tarde na trajetória de Antonio Berni.

*El interés de Berni por la pintura mural fue una constante desde sus relaciones con el Partido Comunista y el Nuevo Realismo y con el muralismo mexicano, sobre todo a través de la presencia de David Alfaro Siqueiros. Durante la estadía del mexicano en Buenos Aires, en 1933, Berni forma parte del equipo poligráfico que realizó el mural Ejercicio plástico en la casa quinta de Natalio Botana, en su bar del sótano. Sin embargo, fue precisamente con Siqueiros con quien polemizó en 1935 sobre el valor del mural como único instrumento artístico válido para la revolución del proletariado (PACHECO, 2016, p. 45).*

Berni inicia com Siqueiros uma discussão polêmica sobre a pintura de cavalete e a pintura mural, esta última tida como forma alternativa de revolução do proletariado. O artista argentino não vislumbrava em seu país uma possibilidade de tomada de ambientes públicos para instalar murais, já que a maioria dos prédios eram mantidos em mãos burguesas. Por isso, traça uma estratégia que denomina “*cuadro pancarta*” montando uma tela de grandes proporções que pode ser levada a um ambiente de grande público.

Aqui Berni inova e reconstrói, alicerçando novas técnicas a antigos conceitos e formando uma identidade criativa e pictórica que o torna único. Seja em suas pinturas em placas, no teto da Galeria Pacífico ou em quintas de amigos, Berni difunde seu estilo e traço único e transita por temas diversos, onde sua expressividade e conhecimento plástico constrói inigualável e original pilar da Iconografia Plástica Latino-Americana.

Podemos observar em seus trabalhos influências de distintos períodos da História da Arte Mundial e principalmente Latino-Americana. Ele transita pela história dos nativos habitantes pré-colombianos, passa pelo Barroco Latino e culmina nos movimentos Modernistas. Restaura a técnica mural e a faz volante. Reformula a gravura e a colagem com o uso de materiais recicláveis e restos industriais. E dentro de sua narrativa peculiar cria personagens que questionam e incomodam a situação política da América Latina.

Na História da Arte Latino-Americana, em geral, as narrativas escritas à tinta, cor e traços, nos fornecem conteúdos pictóricos únicos e extraordinários. O Muralismo mexicano, o Modernismo brasileiro, o Realismo Social, oferecem as formas inigualáveis destes conteúdos, mas que, no entanto, são pouco conhecidos em sua riqueza de significados. Cone Sul, Cone Norte e Brasil são vistos como independentes e transmitem de forma individual suas especificidades culturais e artísticas. No entanto, numa observação mais detalhada podemos nos deparar com conceitos associados e simbióticos, que exercem influência em todos os meios sociais e culturais, traçando uma jornada de reconhecimento do que podemos chamar de uma Iconografia Latino-Americana.

Em uma América Latina devastada e sem memória, onde séculos de formação social foram esquecidos e sepultados, encontramos uma História da Arte com antecedentes aparentemente diferentes, mestiços e pouco conhecidos onde o desafio da escrita, da pesquisa e do rumo à informação transformam nossa caminhada tortuosa e desafiadora.

Para tentar estabelecer parte de um contexto da história da arte latino-americana que nos fale desta unidade, temos que recorrer aos elementos estéticos e iconográficos deixados pelos povos aborígenes que antes habitavam este território e atentar às nuances e influências sofridas ao decorrer da dominação do homem branco advindo da Europa.

Os povos antigos que viviam no continente americano possuíam uma configuração complexa de organização, vida espiritual e social. Tinham em sua essência uma simbiose com a natureza, que devido a dominação dos conquistadores, foi colocada em um passado encoberto e velado, onde o pouco que sobrou de sua tradição histórica, nos deixa pistas das reais raízes latino-americanas.

Através da miscigenação, a fusão entre a cultura europeia, africana e povos originários de outras localidades, se encadeia a formação de uma possível iconografia de maneira única e singular. A composição cultural e o sincretismo artístico tornam-se marcantes para a epistemologia do Sul, ponto onde se inicia seu processo de construção através de um novo prisma, uma nova visão mestiça.

## 2.1 DO PERÍODO PRÉ-COLOMBIANO À COLONIZAÇÃO NO SÉCULO XV

Os primeiros assentamentos agrícolas nas Américas surgiram no período arcaico (entre 3500 a. C e 1800 a.C.) na Mesoamérica, região que se estende do centro do México até Honduras e Nicarágua (FARTHING, 2011, p. 34).

A América Latina que conhecemos é povoada por diversas culturas. Na região da América Central e nos Andes viveram povos antigos como os Maias, os Astecas, os Toltecas, os Olmecas, os Chichas, os Chavin, os Nazca, os Moches e os Incas. Em um apanhado geral, suas representações artísticas resumem sua expressão política, social, cultural e religiosa e cumprem, *a priore*, uma função estética.

A arte desse período se manifesta principalmente sob forma de objetos para uso cotidiano, feitos em barro, pedra ou ossos (FARTHING, 2011, p. 34).

E ainda complementando:

Peças de cerâmica, tecidos, objetos de rituais, cada elemento cumpre uma função determinada. Uma vasilha asteca ou uma escultura em ouro chibcha, são valorizadas artisticamente a partir do século XX (*El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

Segundo Farthing (2011, p. 112) “o termo “pré-colombiano” se refere às civilizações que prosperaram nas Américas antes das viagens de Cristóvão Colombo, realizadas entre 1492 e 1504”. Portanto, analisar o conceito de uma obra, seja ela plástica ou arquitetônica, deste período seria uma tarefa complexa e que certamente não remete apenas aos padrões artísticos, pois, a essência destes achados está em sua representação simbólica e ideológica e que remetem a conceitos, onde cada cultura desenvolve uma arte original e particular e que busca traduzir a visão do seu universo, a cosmovisão que o cerca.

A cosmovisão como a palavra indica é a visão da totalidade, do cosmo e isso se reflete na arte. Em quase todos os povos a revelação mais clara da cosmovisão é através da arte (Alberto Rex González, In.: *El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

A arquitetura das cidades pré-colombianas também pode nos dar uma ideia clara de como era a organização destas civilizações. Com cidades estruturadas arquitetonicamente, publicamente, culturalmente, socialmente, economicamente e politicamente, os povos antigos mostram parte do seu desenvolvimento tecnológico e o

impacto que causaram aos invasores, que não tardaram em (re)construir todas essas cidades.

Um exemplo é a cidade de Cuzco, que hoje ainda, demonstra a irrevogável tecnologia de construção e estrutura em suas ruínas. Na cidade de Machu Picchu, considerada a zona da nobreza Inca, descoberta em 1911 pelo explorador americano Hiram Bingham, temos mais do que um local, temos um símbolo da grandeza da história de um império e que sintetiza o esplendor tecnológico, arquitetônico, político e administrativo do Império Inca.

**Figura 2:** Foto das ruínas de Cuzco e Machu Picchu



FONTE: [http://www.ruinascusco.com/spanish/data1/images/machupicchu\\_\\_cusco.jpg](http://www.ruinascusco.com/spanish/data1/images/machupicchu__cusco.jpg)

Nos moldes de seus templos, arquitetura e obras, as ruínas das culturas antigas comunicam suas ideias de espaço, vida e crença, transformando assim, os achados do início do século XX, num mapa do universo das civilizações remotas da América Latina.

A cidade de Teotihuacán, no México, abriga uma das maiores estruturas do continente naquela época. Suas ruínas datadas de meados de 300 a.C. mostram que a cidade foi abandonada sete séculos antes da invasão espanhola, sem que até hoje se conheça o motivo.

As cidades pré-hispânicas estavam em geral orientadas pelo movimento solar, o que mostra a concepção, a cosmovisão que se tinha sobre os rumos universais e a representação do sagrado para estas civilizações.

Com templos altos de até 45 metros, mantinham em suas crenças que assim estariam mais perto dos deuses e divindades, bem como, em alguns casos, mantinham esta dualidade espiritual, mantendo sua relação com os mortos.

**Figura 3:** Foto de Teotihuacán



FONTE: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Piramide\\_de\\_la\\_Luna\\_072006.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Piramide_de_la_Luna_072006.jpg)

Os Astecas, por exemplo, tinham em suas crenças a figura de *Coatlicue*, mãe do Deus Sol e deusa terrestre da vida e da morte. Em sua mitologia, a imagem representa os opostos, a partir da união de dois conceitos: o nascimento e a morte.

Esta postura e visão dual do mundo era um tanto constante nas culturas pré-colombianas, sendo que esse princípio não era exclusivo destas civilizações, pois, se observarmos as filosofias orientais, vemos em sua concepção que os elementos opostos se complementam e se fundem, como observado no Taoísmo, por exemplo.

A representação da natureza, dos animais – felinos, aves, répteis – e suas representatividades espirituais de poder, estão em todas as civilizações do continente latino americano, que mantêm em comum o retrato da natureza, cada um com seu estilo próprio.

Uma forma que encontramos esta representação de natureza e dualidade nas culturas andinas está nas representações bipartidas, onde quando vemos um lado da obra, reconhecemos uma figura e se mudarmos de lado, uma figura totalmente diferente. Estas representações elucidam o aspecto que todos temos dois lados, diferentes, equivalentemente opostos e que equilibram o nosso ser. Essas figuras representam e simbolizam o dualismo da América.

**Figura 4:** Fragmento de un diseño grabado en una olla de la habitación E7 (arriba) y otros similares del valle de Ambato (abajo).



FONTE: <http://www.scielo.cl/fbpe/img/eatacam/n37/art07-f11.jpg>

**Figura 5:** Figura com motivos de ave, rosto de serpente, presas e garras de felino



FONTE: <http://puntadelesteibt.com/wp-content/uploads/2016/06/arte-precolombino-25-768x1024.jpg>

Alberto Rex González, arqueólogo argentino, estudou por 60 anos a cultura de La Aguada, localizada nas províncias argentinas de Catamarca e La Roja, acredita que ao estudar uma cultura, é na arte que encontramos elementos para compreender melhor distintas civilizações. E complementa sobre as figuras bipartidas: “Na China são dois princípios: Yin e Yang. O princípio masculino e feminino quer dizer na natureza os objetos não são de uma só coisa, mas são frequentemente de elementos diferentes, mas é parte de uma cosmovisão e esta se desemboca na arte” (*El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

Das obras que sobreviveram à Conquista, conseguimos conhecer os costumes e hábitos daquelas culturas, na tentativa de compreender seus significados. Mesmo que cada civilização tenha desenvolvido suas próprias matizes e estilos, as obras que permaneceram despertam significados e importância diferente a cada indivíduo.

Ao estudarmos as artes conforme nos é passada a raiz europeia, classificamos cada obra ou artefato como artes maiores ou menores, e outras, são consideradas somente como artesanato. No entanto, na América Latina, mais precisamente na região dos Andes, a tecelagem, a cerâmica e a metalurgia podem e devem prevalecer como artes maiores, pois, vemos sua importância na arte pré-hispânica através da representatividade de sua história, ideais, mitos e passado.

Tais obras, consideradas por muitos decorativas por pertencerem a um contexto cotidiano, baseiam sua representatividade na metáfora e incorporam novas formas e materiais a suas criações, somando assim, a característica da miscigenação presente na arte latina.

Estas obras são a forma de entender o mundo destes povos. A narrativa presente em tais artefatos pressupõe vários conceitos hoje pesquisados. Como reforça Waldo Jordán Zelaya, diretor do museu de tecidos andinos bolivianos:

O tecido é a tela onde se molda a realidade. Se na Europa representamos na pintura, nos Andes é no tecido. É outra forma de entender o mundo nos Andes. É outra forma de dialogar. Na Bolívia o tecido pressupõe o meio mais importante para significar origens étnicas, procedências geográficas, status social, é uma linguagem que os usuários utilizam todo o dia para poder se fazer entender, se fazer conhecer e conhecer e entender os outros (*El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

É uma arte geométrica, uma arte que está enraizada no mito, no passado e na sociedade contemporânea, mas que nós, muitas vezes ou em geral, não podemos ler porque não conhecemos os códigos, mas que tem um profundo sentido de cultura (José Antonio Pérez Gollan, In.: *El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

Esta representação signífica dos tecidos e artefatos cotidianos permanecem até os dias atuais nas culturas andinas e mantém em sua tradição os conceitos antigos desta terra de combinações. Perseveram os rastros culturais que habitaram este continente até a dominação europeia.

**Figura 6:** Túnica Inca toda em *t'oqapu*, Horizonte Tardio (1450-1540)



FONTE: <http://artecracy.eu/wp-content/uploads/2015/10/tunica-toqapu.png>

Para o europeu, o tecido e sua estampa cumpria uma função utilitária para a fabricação de vestimentas e muitas vezes como elemento decorativo para casas ao serem pendurados em paredes. Já na América Latina, a capa de um inca, por exemplo, exercia um papel social, pois dependendo das cores e desenhos, distinguia a classe social de cada elemento de um povo. O tecido então ocupa um lugar especial como elemento mágico e formador de tradições exercendo sua importância religiosa, social e política.

**Figura 7:** *Tejidos con mensajes de resistencia*



FONTE: Museo Histórico Regional del Cusco - Casa natal Inca Garcilaso de la Vega.  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/varia03.htm>



Esta identidade latino-americana é moldada e compartilhada pelos povos que sofreram igualmente uma história de conquista, apagamento e opressão. Uma história que traz a miscigenação e a riqueza dos povos originários como forma de representação e ambiguidade, pois, recai até os dias de hoje a dúvida sobre o que poderíamos ter sido. No entanto, cada povo, cada nação, cada local, permanece com suas características próprias, onde a preservação desta essência será a diferenciação com os demais contextos trazidos pelo europeu.

O primeiro contato entre Espanha e os comerciantes nativos da América ocorreu em 1518, na ilha de Cozumel, no litoral leste da península de Yucatán. Os espanhóis começaram a colonizar a região no ano seguinte. Ao chegarem ao continente, os europeus descobriram uma região sem unidade política e que consistia de vários grupos distintos com características culturais semelhantes (FARTHING, 2011, p. 112).

Os conquistadores, além de seus armamentos, usam imagens, construções e monumentos como forma de dominação, transformando a arte em instrumento principal para imprimir e sobrepor uma nova cultura aos povos nativos. No entanto, a arte que o europeu carrega consigo é também parte de sua expressão, de sua cultura, o que resulta ser impossível imaginar que este deixaria de imprimir sua própria cultura neste Continente.

O que fizeram os espanhóis ao chegar aqui a América, trataram de incorporar às crenças pré-colombianas à religião cristã, mas também em uma forma de domínio porque erigiram suas igrejas sobre os monumentos pré-colombianos mais importantes” (Guiomar Mesa, In.: *El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

**Figura 8:** Foto de Qorikancha, Cusco, Perú



FONTE: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Peru\\_-\\_Cusco\\_023\\_-\\_Qorikancha\\_\(7084772615\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Peru_-_Cusco_023_-_Qorikancha_(7084772615).jpg)

A cruz e a espada são os instrumentos principais para a colonização, e a igreja, através do exército jesuíta, assume este papel de conquista. A construção destas igrejas se configura como um grande teatro, onde a linguagem imagética monta cada passagem bíblica e serve como forma de representação, doutrinação e imposição da cultura europeia sobre os povos aborígenes da América Latina.

E a igreja é rodeada por um grande átrio e uma praça, quer dizer, o átrio sempre continua na praça, que é um espaço que vai funcionar em primeiro lugar para doutrinar e às vezes rezar a missa aos índios que eram muitos e não entravam na igreja. Será uma espécie de espaço de transmissão dos valores que queriam transmitir. Quer dizer, a doutrina cristã, a visão europeia do mundo, a língua (Ricardo González, In.: *El poder del sol*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 1).

Dentro de uma construção de novos valores e hierarquia, tais símbolos tornam-se armas principais para tal tarefa. Seja em ambientes internos ou externos – que devido à grande quantidade de pessoas, não caberiam dentro das igrejas, o que fazia com que as missas fossem realizadas do lado externo das igrejas – as novas construções religiosas passam por realinhamentos, moldando uma fachada urbanística teatral e que ensinava o catecismo aos novos fieis.

Recursos didáticos como a pintura são adotados pelos evangelizadores, já que a leitura da língua europeia era um tanto mais complexa e lenta a ser passada aos povos locais. A interpretação simbólica faz-se elemento fundamental ao contexto colonial.

A imposição colonial de uma só língua e uma só religião a um vasto território, povoado por enorme quantidade de diferentes tribos e nações, falando diferentes línguas, com diferentes sistemas de crenças e diferentes estruturas social, política e econômica, nem apagou por completo tais diferenças, nem conseguiu que esses povos assimilassem perfeitamente as culturas espanhola e portuguesa (ADES, 1997, p. 2).

Os pintores e padres com dotes pictóricos, recém-chegados da Europa iniciam novos discípulos aborígenes, gerando novas interpretações e leituras imagéticas sobre o que já dantes conhecido como ícones bíblicos de bagagem eurocêntrica e provocando um sincretismo iconográfico, este, que dá características ao Barroco Latino-Americano.

Na Europa, a Contra-Reforma gera novos desafios à igreja Católica e estremece suas ligações de poder com o Estado e com o povo. Como movimento estético contra o protestantismo, o Barroco toma conta dos projetos artísticos com estilo variados,

mantendo uma cosmovisão hegemônica, que expressa diferentes formas em suas distintas esferas culturais.

## 2.2 SÉCULO XVI E XVII – DO BARROCO ÀS INDEPENDÊNCIAS LATINO-AMERICANAS E A FORMAÇÃO DOS ESTADOS

*Todos los países latinoamericanos llevan en sus culturas la marca profunda del colonialismo. [...] Todo lenguaje colonizador se basa en lo simbólico, en el sentido que el símbolo tiene para Julia Kristeva, es decir, el símbolo como lenguaje de las ideologías fuertes, totalitaria, colonialistas, cuando habla el todo no el individuo. Por eso es vertical, de arriba abajo, impositivo, autoritario, dictatorial. En el símbolo no hay lugar para el ejercicio de la imaginación, que es del orden del individuo y no de la colectividad (TELES, 2007, p. 65-66).*

Ao que tangencia os princípios estéticos advindos do Renascimento uma leitura sucinta pode ser feita sobre suas premissas que enaltecem a volta ao naturalismo, o ataque ao clero – apesar de a igreja ser poupada como instituição – a libertação da razão, a vitória do individualismo e a retomada dos critérios, padrões e características estéticas e de pensamento da Antiguidade Clássica.

Hauser (1998, p. 275) elucida sobre o contingenciamento eclesiástico dizendo que “Quanto mais a sociedade e a vida econômica se emancipam dos grilhões do dogma eclesiástico, mais livremente a arte se volta para a consideração da realidade imediata; mas o naturalismo é uma criação da Renascença tanto quanto o é a economia aquisitiva”.

Dentre a busca do estilo próprio, individual, através de padrões estabelecidos pelos clássicos, o homem renascentista abre caminho para as contingências do século XVI. Com um pensamento dinâmico e uma insatisfação contínua, o estilo Renascentista eclode no Maneirismo, e é este último, que detêm a ponte de ligação entre os conceitos classicistas e o novo estilo, o Barroco.

O interesse tópico do maneirismo para nós, a revisão a que foi recentemente submetida a arte de Tintoretto, El Greco, Bruegel e do Michelangelo tardio, é tão sintomático do clima intelectual dos nossos dias quanto o foi a reavaliação da Renascença para a geração de Burckhardt e a defesa do barroco para a de Riegl e Wölfflin. Burckhardt considerou Parmagianino afetado e repulsivo, e Wölfflin ainda viu no maneirismo algo da natureza de um distúrbio no desenvolvimento natural e saudável da arte – um *intermezzo* supérfluo entre Renascença e o barroco. Somente uma época que tinha vivenciado a tensão entre forma e conteúdo, entre beleza e expressão, como seu próprio problema vital, podia fazer justiça ao maneirismo e desvendar a verdadeira natureza de sua individualidade, em contraste com a Renascença e o barroco (HAUSER, 1998, p. 371).

O maneirismo é o estilo artístico de uma classe aristocrática, essencialmente culta e internacional, o barroco inicial a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional e nacionalista. O barroco maduro triunfa sobre o estilo mais refinado do maneirismo à medida que a propaganda eclesiástica da Contra-Reforma se difunde e o catolicismo volta a ser uma religião do povo (HAUSER, 1998, p. 374).

A cultura estética da Renascença tinha realçado infinitamente a qualidade da arte como um meio de propaganda; tornou-se mais flexível, mais natural e, portanto, mais útil como meio de propaganda, pelo que a Contra-Reforma tinha à sua disposição um instrumento para influenciar a opinião pública que era desconhecido da Idade Média (HAUSER, 1998, p. 395).

Após três séculos sob domínio do academicismo como política artística priorizando a promoção pública das artes, a educação artística, prêmios e bolsas, as exposições de arte e, em certa medida, a crítica de arte, acontece uma mudança na concepção das artes. Através de um fenômeno sociológico regado a mudanças sociais, de pensamento, filosofias e que exercem significativas influências para a emancipação e fortalecimento do Barroco e suas características através de uma arte voltada para o povo, uma arte homogênea e de grande variedade na Europa e América Latina e que se torna livre, pois, não se baseia somente em um denominador comum.

O Barroco, por sua vez, é considerado o movimento da Contra-Reforma, ou seja, da Igreja Católica tentando segurar a saída de seus fieis. Era intrínseco em sua essência, a vontade de influenciar e moldar o caráter e a identidade popular, mantendo à igreja seu perfil aristocrático e de força. As imagens deveriam falar aos fieis obstinadamente, numa linguagem emocional, clara, direta, mas ao mesmo tempo extravagante, sensual e sacralizada, sempre mantendo seu *status* de poder e supremacia. Sua iconografia obedece um esquema rígido voltado as cenas bíblicas e que são até hoje aceitas e difundidas como modelos de padronização das imagens de devoção.

As obras de arte são para fazer propaganda, persuadir, dominar, mas devem fazê-lo numa linguagem apurada e elevada. Na busca da meta propagandista estabelecida, não se pode evitar uma certa democratização e, até mesmo, plebeização da arte (HAUSER, 1998, p. 455)

A Igreja torna-se um instrumento nacional, influente e político. Mantém seus preceitos eclesiásticos e subordina seus interesses aos do Estado, perpetuando uma política de domínio e obediência.

A descoberta do Novo Mundo inicia sua força tarefa de doutrinação com diligência e persuasão. O exército religioso montado pelos estados portugueses e espanhóis partem para sua missão de evangelização do Novo Continente e suscitam

através das figuras e símbolos de apresso religioso, a atenção e ligação com os indígenas. Numa missão propagandista e dominadora, a Companhia de Jesus elabora seu enredo imagético voltado à manutenção e ao aumento de fieis.

A Companhia de Jesus com o descobrimento desse Novo Mundo procura evitar que a Reforma não contaminasse essas mentes que estavam conquistando. E de que providenciassem que fizessem isso por exemplo o estilo Barroco que o aplicassem o mais possível porque o Barroco foi um movimento que abrangia a todas as artes dentro da religião (Raúl Escobelo Galván, In.: *El poder de la imagen*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 2).

Enquanto precursores do momento antirreformista, a Companhia de Jesus surge como movimento militante católico da Contrarreforma e encabeça papel importante no contexto da formação colonial passando pelos estados latino-americanos.

A Conquista se estende por toda a América. Cada região tem suas peculiaridades e influências. No Brasil, a influência portuguesa e da cultura africana trazida pelos negros escravos emergem em cidades como Ouro Preto, Pernambuco e Rio de Janeiro. A partir de 1609, os missionários jesuítas se instalam na selva paraguaia e no nordeste argentino, território este dos Guaranis, e doutrinam através da pintura, escultura, música e construção.

A influência e as interpretações de cada localidade adicionam ao Barroco europeu e mesclam a construção de novos contextos. Suas características dialogam e se separam. Falam das mesmas matrizes, mas com diferentes resoluções. Em lugar das folhas de acanto no remate das colunas, os americanos usam a folhas de árvores nativas.

Em geral, na América Latina, o que se mantém é a ligação com a cultura indígena, suas distintas características, em diferentes regiões. No entanto, o que observamos em sua maioria, é uma simbiose das tradições europeia e indígena. Uma junção persistente e de assimilação do outro, em relação ao que pode ser visto, entendido e relacionado com o que lhe faz sentido.

Num processo Semiótico, podemos interpretar essa fusão, como *signos* que são colocados junto a outros, gerando agitações de ideias e que mantendo sua relação com seus *interpretantes* e *objetos*, gera uma nova representação de fundamentos e objetos, chamada por Duns Scotus de *grammatica speculativa* ou *gramática pura* que segundo seu pensador Peirce (1975, p. 94): “Tem por objetivo determinar o que deve ser verdadeiro a propósito do *representamem* utilizado por toda inteligência científica para que possamos incorporar um *significado*”.

Estes novos significados é o que encontramos desde o Barroco até os dias de hoje nas artes latino-americanas. Essa fusão de signos, interpretações e novos direcionamentos artísticos e de linguagens, iniciam sua fixação plástica e dão novo olhar para o Continente. Suas narrativas passam a partir daí ter uma coloração própria e singular.

As mudanças e renovações do século XVII estabelecem novos caminhos frente à riqueza e a volúpia do Barroco. A criação da imprensa, a divisão da Igreja Cristã e o início do Classicismo Europeu dão novos ares aos contextos sociais. Na América Latina, o Barroco americano é a demonstração artística deste novo mundo. O ouro e a prata explorados pelos conquistadores e em quantidade abundante nas Américas constituem fator fundamental para a arte colonial, e apesar de somente uma parte ser usada na decoração dos templos e construções arquitetônicas das Colônias, em sua maioria, o grosso destes metais seguem para a Europa. No entanto, o desenvolvimento da produção artística do Barroco americano, que supera em quantidade e qualidade o europeu, deve-se ao grande sucesso da colonização religiosa.

O Barroco é um movimento didático que exhibe ao observador uma narrativa um ensinamento relatado por imagens. Não se trata só de conceitos religiosos, mas também de sensações (*Espadas, oro y altares*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 3).

Como exemplo arquitetônico genuíno, podemos observar as edificações jesuíticas-guarani que são essencialmente verdadeiros monumentos de pureza de criação.

**Figura 9:** Igreja de San Javier em San Javier de Santa Cruz, Bolívia



FONTE: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/07/1d/e6/28/san-ignacio-mini-jesuit.jpg>

Arquitetura em madeira jesuítico-guarani é possivelmente a mais genuína da arquitetura colonial americana. Estes grandes ranchos com vigas onde ficam árvores inteiras na terra seguindo o sistema de construção tradicional (Ricardo González, In.: *El poder de la imagen*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 2).

Os pilares em madeira, advindos da tradição guarani e as produções de esculturas jesuíticas se fundem e encontram lugar em uma linguagem genuína das construções barrocas-guaranis. O conhecimento prévio sobre a pintura corpórea dos guaranis, combinado com as técnicas de pintura jesuíticas, enlaçam mais uma fusão frente as produções barrocas da América Latina.

Ao norte da América Latina, na região do México, o costume à idolatria, só reforça e torna mais forte o fomento do recurso didático do Barroco através dos elementos visuais de evangelização. A mão-de-obra indígena treinada e disciplinada, atende à demanda das construções de novos templos e a concepção de imagens artísticas. Nelas a construção e decoração primavam pelos símbolos e costumes cristãos, mantinham os santos e mártires em suas temáticas, usavam azulejos e vitrificados e gessaria policromada e dourada.

**Figura 10:** Templo de San Francisco de Acatepec – Los Angeles – México



FONTE: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f0/3e/e8/f03ee82abfdaa78dd6bbffe341b88f7e.jpg>

No entanto, a maior repercussão de miscigenação está nos novos significados dados pelos nativos aos ícones da igreja católica. No começo da colonização esse é o trunfo dos colonizadores, no entanto, ao decorrer do tempo, com as apropriações

aborígenes, torna-se algo perigoso, onde os velhos ídolos e figuras representativas das culturas pré-colombianas, vão tomando espaço e posições.

Esta construção do Barroco americano é constituída de novos protagonistas, personagens com habilidades em determinadas áreas afins, com a função de perpetuar o cânone europeu nas Américas.

Desde o século XVIII, na América hispânica muito dos mestiços de espanhóis ou mulheres índias, já um estrato social extenso e importante na sociedade colonial, começaram a ocupar os mesmos ofícios e atividades que exerciam os ibéricos que não eram nobres. Em menor medida ou sobretudo em atividades de serviço ou que requeriam talentos ou habilidades especiais (música, por exemplo), também os mais “abrancados” entre os mestiços de mulheres negras e ibéricos (espanhóis ou portugueses), mas demoraram a ver legitimados seus novos papéis, já que suas mães eram escravas. A distribuição racista do trabalho no interior do capitalismo colonial/moderno manteve-se ao longo de todo o período colonial (QUIJANO, 2005, p. 119).

Na América Latina, constitui-se um novo Barroco, um Barroco latino-americano de um recorte moldado e adaptado para a realidade local. Uma adaptação onde temos como exemplo associações de ideias e crenças. A Virgem Maria é ligada à Pachamama, a mãe terra para os nativos, mantendo assim os ícones culturais ligados as crenças nativas junto aos elementos de adoração vindos do velho mundo. Essa simbiose, que também podemos considerar como uma assimilação sígnica é vista perante a Semiótica como uma derivação e recriação de significados, visto que nossas associações cognitivas são baseadas em sinapses, remodeladas e transformadas em signos maneira ininterrupta, contínua.

**Figura 11:** Virgem e Menino entronizados com santos. Peter Paul Rubens – 1627-1628



FONTE: <http://www.wga.hu/art/r/rubens/13religi/60religi.jpg>



**Figura 12:** A ascensão da Virgem Maria. Peter Paul Rubens, 1626



FONTE: [http://www.lagribouille.com/photobook/photobook/2010\\_08\\_15.jpg](http://www.lagribouille.com/photobook/photobook/2010_08_15.jpg))

**Figura 13:** Pietá. Annibale Carracci, 1599-1600



FONTE: [https://artcheologie.files.wordpress.com/2014/09/annibale\\_carracci\\_pieta.jpg](https://artcheologie.files.wordpress.com/2014/09/annibale_carracci_pieta.jpg)

As telas de Rubens e Carracci mantêm o estilo Barroco europeu, onde os personagens principais se expressam cheios de júbilos e solenidade. E conservam as características estéticas dos apelos emocionais exagerados nas expressões faciais, contorno dos corpos e composição da tela. Estas imagens transladadas na América Latina, adquirem a experiência oriunda na representação pictórica e transformam o Barroco europeu com suas novas formas narrativas.

**Figura 14:** Virgem da Montanha, Anônimo, antes de 1720, óleo sobre tela.



FONTE: [https://lh3.googleusercontent.com/-eqMAFq\\_KBBo/SdK1QxwFjOI/AAAAAAAAA0I/0INKvBS6Bfs/w800-h800/Imagem5.jpg](https://lh3.googleusercontent.com/-eqMAFq_KBBo/SdK1QxwFjOI/AAAAAAAAA0I/0INKvBS6Bfs/w800-h800/Imagem5.jpg)

Uma das mais significativas imagens é a da *Virgem da Montanha*, em Potosí, Bolívia, cujas saias, ao se esparramarem, são transformadas na montanha das minas de prata, desta forma assumindo a identidade de Pachamama, a deusa da terra andina e da criação (ADES, 1997, p. 12).

Cultos antes produzidos pelos nativos, como o exemplo da adoração à Pachamama, agora se refletem na adoração da imagem da Virgem, da Santa, adotada pelos indígenas. Como exemplo, a Virgem de Copacabana, padroeira da Bolívia; a Virgem de Cocharcas reproduzida no Perú; a Virgem de Guadalupe, padroeira dos mexicanos. Todas em suas respectivas representações formam o elo entre as culturas. Todas em formatos triangulares, que para os Incas é a representação do Apu – montanha sagrada – ou a própria Pachamama, e que demonstra a tríade entre passado, presente e futuro. As virgens latino-americanas despontam em suas representações com mechas de

cabelo lisas e escuras, assim como as mulheres andinas. É o sincretismo desenvolvido em símbolo.

**Figura 15:** La Virgen-Cerro, 1722.



FONTE: [https://www.smith.edu/vistas/vistas\\_web/espanol/images/gallery/ow\\_lg/ow\\_virgin-mountain\\_lg.jpg](https://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/images/gallery/ow_lg/ow_virgin-mountain_lg.jpg)

**Figura 16:** A Virgem de Pomata – Retrato da Virgem Maria



FONTE: <http://encontroscomarte.blogspot.com.br/2013/08/barroco-cuzquenho.html>

**Figura 17:** A Virgem de Belém – Catedral de Santo Domingo – Diego Quispe Tito



FONTE: <http://encontroscomarte.blogspot.com.br/2013/08/barroco-cuzquenho.html>

Assim, a adoção destas figuras como imagens religiosas ganham um conteúdo próprio e estas superposições são, por sua vez, uma maneira de resistência à Conquista e uma possível forma encontrada para atenuar o extermínio.

A identidade cultural na América Latina é uma construção permanente. Atrás de cada imagem religiosa, debaixo de cada coluna de uma igreja, persistem restos de uma submissão cultural (*El poder de la imagen*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 2).

O Barroco mantém o testemunho de um período de saque, escravidão, contribuições culturais e mescla de valores. Compõe parte da história da formação mestiça da América Latina e contribui aos contextos artísticos até os dias atuais. Cada comunidade encontra sua forma de se apropriar das imagens que lhes haviam sido impostas na evangelização. O Barroco americano, mestiço, crioulo é o novo protagonista do drama bíblico na América Latina.

A fusão com o passado pré-colombiano emerge com uma nova ordem narrativa dentro da cultura dominante ocidental como forma de resistência. Há aqui a ascensão de um novo catolicismo, um catolicismo latino-americano. Mas que, no entanto, é usado

como uma cortina de fumaça para que os nativos convertidos ou mesmo os mestiços, continuem a exercer a sua fé perante suas novas e velhas crenças.

O Barroco Latino Americano então tem sua função duplamente constituída: em sua revelia, ao mesmo tempo em que combate, dá proteção à igreja católica. O movimento se contrapõe ao protestantismo latente na Europa pós-moderna, como forma de domínio e difusão das práticas católicas no novo Continente, fomentada pela criação do exército jesuíta, composto por sacerdotes nomeados pela Companhia de Jesus.

Vale lembrar que o Barroco europeu é um movimento estético de desencanto, de finalização de um período de esplendor. O final deste apogeu traz a constatação de que a religião, a qual todos tinham apostado tantas expectativas, sofrera uma forte quebra em suas estruturas com a Reforma Protestante. Já o Barroco latino-americano surge num contexto totalmente novo, que por sua vez não passou por essa quebra religiosa, este desencanto. O habitante e povos originários da América Latina são filhos do século XVII, que recebe da Europa controvérsias dogmáticas nas quais não participou, nem compreendem profundamente. Esta relação do Barroco europeu com o Barroco latino-americano pode ser observada, principalmente, na ênfase da emotividade e da fisiognomonía – arte de conhecer as pessoas pelos traços – de suas figuras religiosas. É neste ponto, que a religião se torna veículo de comoção espiritual através da sua produção simbólica e iconográfica, elemento essencial para a sua ascendência emocional.

Desde seu aparecimento, a iconografia guarda no seu âmago um significativo envolvimento cultural que vai da ideologia à estética, da política à sociologia, da obra aurática à comunicação visual de massa, num processo contínuo de transformação de consciências (RAHDE, 2006, p. 3).

Esta relação com a catequização, dominação e dogmatização de novos fies, faz do Barroco uma extensa e infindável fonte de obras, artefatos, símbolos, elementos arquitetônicos que produzem novos laços e conquistas da Igreja Católica.

A vasta iconografia plástica criada, delineia o Barroco latino-americano na sua busca por novos significados simbólicos, refletem o imaginário social, estético e cultural desta nova sociedade mestiça emergente.

Como fenômeno social e cultural, a comunicação iconográfica foi se desenvolvendo numa troca de mensagens entre passado e futuro, e este último foi capaz de decodificar os símbolos, adquirindo o conhecimento e a compreensão de um imaginário ancestral (RAHDE, 2006, p. 3).

Os ícones exercem ligação entre as qualidades existentes nas culturas nativas latino americanas e as qualidades encontradas na proposta eurocentrada. O fenômeno do Barroco na América Latina fixa sua inclusão e sentido nos processos históricos e estéticos.

Em essência, o que se observa, são os conceitos culturais como principal elemento destes modelos artísticos. Onde havia contato, troca, comércio, importação, havia mestiçagem e apropriação de estilos e domínios. Das culturas pré-colombianas até o presente, a identidade americana vem ganhando diferentes contribuições. E o Barroco, por suas imposições de símbolos e valores, são grandes referências à construção de mitos e crenças durante a colonização, formando parte da identidade latina, uma identidade mestiça.

Ao final do século XVIII a estética barroca começa sua decadência. A Revolução Francesa com seus princípios de liberdade, igualdade e fraternidade insere ao mundo, novos conceitos que afastam e geram o desencantamento das artes religiosas. Encerra-se o domínio espanhol nas Colônias da América após as guerras de Independência.

Em seguida a invasão napoleônica à Espanha e a prisão do rei Fernando XVII, as Colônias espanholas se declaram independentes e iniciam as lutas pelo poder. A arte em geral demora a vingar num cenário de guerra, violência e ditadura. No entanto, as artes visuais ganham pequeno espaço na função de retratar os acontecimentos históricos.

De fato, a arte visual produzida à época da independência, mais tarde, adquiriu uma importância quase desproporcional, não só como documento histórico “autêntico”, que é a maneira como, hoje em dia, ela costuma ser apresentada, mas também como testemunha e colaboradora do processo da construção de uma identidade nacional (ADES, 1997, p. 7).

A arte torna-se veículo de publicidade para os processos políticos de independência e envolve os anseios e ideais revolucionários das classes populares. A representação plástica dos heróis, líderes e mártires viram ícones significativos das crenças populares daquela época, mesmo que retratados de maneira alegórica e focada no ideal do homem comum.

No século XIX particularmente, a imagem se instala com um poder e uma capacidade para sintetizar ideias que podiam aparecer por escrito ou verbalmente, crenças, atitudes, todo um substrato que formava parte da cultura ocidental e que na imagem podia não só sintetizar, mas também, difundir, dar a conhecer de um jeito que a palavra escrita não podia fazê-lo (Marta Penhos

In.: *Retratos de la Independencia*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 4).

No exato momento das Revoluções, não há produtores, não há artistas que reproduzam os fatos e reais acontecimentos históricos. As artes das novas nações republicanas são retratadas pelos artistas do século XX com reverência e muitas vezes ironia e ajudam a formar parte da identidade nacional latino americana. As artes que antes retratavam os contextos religiosos, passam a aludir homens ilustres e arquitetam um consenso voltado à ordem e ao poder.

Diferente das nações de colonização espanhola, o Brasil vive uma fase delicada com a chegada da Corte Portuguesa em 1808, que fugindo da Invasão Napoleônica, fixa-se no Rio de Janeiro, capital do Império e inicia o vice-reinado do Brasil, que passa a ser sede do reino de Portugal. Assim, no Brasil, a construção de uma identidade é uma iniciativa promovida pela missão francesa encomendada por Dom João VI e que incentiva as artes plásticas, a arquitetura e as artes gráficas.

Na América Latina *hispanohablante*, Simón Bolívar, José de San Martín e Bernardo O'Higgins são os representantes da nova ordem política. Os retratos dessas figuras exemplares exaltam suas virtudes e seu patriotismo.

Como comenta José Antonio Pérez Gollán (Mestizo, 2009), historiador, “*quem maneja as imagens, maneja a história*”. Tais pinturas fazem parte do imaginário popular de muitas gerações. No entanto, tais quadros são encomendados e pintados, não retratam a realidade nua e crua do processo histórico. A construção iconográfica patriótica é gerada pelo Estado, num processo de apropriação do passado e na exaltação de suas glórias militares. As pinturas são pensadas como troféus, projetos para gerar a atmosfera desejada para uma construção nacional pré-concebida por ideologias de poder. O exemplo moral que se quer passar ao espectador está em cada pincelada e feição de tais heróis.

La independencia de los países americanos comenzó a operar la transformación de *símbolo* en *signo*, dio a los hablantes la posibilidad, dando rienda suelta a la imaginación, de construir sus propias historias, su propio lenguaje. En realidad, el proceso de transformación se inicia en el momento en que se tiene conciencia del lugar de nacimiento: estar en América y no en Europa, vivir, comer, vestir conforme a las posibilidades americanas; exaltar su tierra, sus frutos y su clima, todo aquello que encontramos en las primeras manifestaciones literarias del continente americano. El nativismo fecundará el sentido del nacionalismo en el momento de la independencia (TELES, 2007, p. 66).

Esta transformação citada acima por Teles, sobre a transformação de *símbolos* em *signos* nos interessa a partir do momento em que, esse processo semiótico remonta aspectos epistemológicos sociais, de pensamento, de crenças e conseqüentemente de ações e direciona os parâmetros relevantes para a manutenção do poder. Através de uma narrativa nacionalista, os estados latino-americanos gerenciam as novas massas.

Os pensamentos de independência latino-americanos seguem os preceitos iluministas, se espelham aos ideais da Revolução Francesa e exaltam seus líderes e heróis num contínuo lastro patriótico. A este exemplo, Simón Bolívar é comparado a Napoleão, e aparece em inúmeras telas onde suas vestes, postura, elementos de figura de fundo, são apropriações das obras europeias, para que haja de fato uma releitura destes heróis.

José Gil de Castro foi um dos retratistas mais importantes de sua época. Ele percorria o Continente com sua arte e cria um modo de representação próprio, mudando apenas o retrato. Seus retratos ganham renome, magnitude e importância social. Gil de Castro gera uma iconografia burocrática colonial perante um processo revolucionário.

As obras de José Gil de Castro são uma amostra perfeita do estilo da época como este retrato do libertador chileno Bernardo O'Higgins. Gil de Castro gosta dos detalhes da arte colonial com a diferença de que pinta indivíduos reais e não figuras religiosas ou imaginárias. Trabalha elementos do vestuário quase como um miniaturista e seus quadros de cores saturadas, poses forçadas e fundos redundantes são um estudo analítico dos personagens que retrata. (*Retratos de la Independencia*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 4)''.

Numa época em que os livros e textos escolares ainda não existiam e a história oral era a grande diretriz aquisitiva de conhecimento, os artistas tinham de se antecipar e acessar tal história com seus protagonistas ainda vivos. A pintura da época da República, funciona como construção de uma nacionalidade e por sequencia, uma construção escolar.

Com a consolidação das Repúblicas, pintores europeus percorrem as paisagens americanas e retratam seus personagens. Em cada país da América vão se desenhando características peculiares, mantendo suas próprias tradições locais, sem obstáculos de tempo, retratando os valores da época, narrando as vitórias e seus líderes, sem perder seu significado presente.

E deveríamos considerar que estas imagens reproduzem uma imagem terrível dos habitantes originários. Que já não são os habitantes originários despojados de seu lugar, mas sim uns monstros que estão roubando algo que não lhes pertence. E é uma justificativa muito forte, em termos emotivos (Laura Malosetti Costa, In.: *Retratos de la Independencia*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 4)''.



**Figura 18:** Simón Bolívar, libertador e pai da nação (1819) – Óleo sobre tela – Pedro José Figuerola



FONTE: <http://udel.edu/~monicadt/images/bolivar.jpg>

Os traços, elementos e feições nativas exaltados no Barroco, agora formam parte de uma narrativa prol república e figuram na conotação imagética representativa do ideário local. Nesta representação de Pedro José Figuerola, artista de Bogotá, vemos a Nação, essa jovem República representada em uma jovem mulher indígena, adornada por uma touca de penas eretas, arco e flecha e sentada na cabeça de um jacaré. Apesar disso, a personagem usa colar de pérolas, joias e vestido tipicamente europeus, mas suas feições mantêm traços de uma mestiça. Esta representação sígnica **esboça** figurativamente as nações mestiças, no entanto, ainda não representam as suas realidades. Simboliza parcialmente o reconhecimento de seus governantes, mas deixa claro suas tendências culturais e o impacto que causam na criação de novos símbolos geradores de representação e significado.

Bolívar, por sua vez, tido como pai da Pátria, a abraça fraternamente, como se fosse uma filha. Essa postura traz nova versão para os conceitos Barrocos. Já não há mais a única expressão soberana em uma obra. Mesmo que ainda permaneça a soberania de um ícone, no caso de Bolívar que está em escala de maioria sobre a nação, a imagem feminina mantém características de uma virgem, ou santa, mas que agora exerce o papel de representação da Pátria, ligando ao contexto de devoção, a dominação religiosa permanente como ferramenta primordial da colonização. Essa junção ideológica reforça aqui o pretexto narrativo trazido pelo Barroco e lança novos olhares para o argumento republicano de dominação e soberania política através da imagem.

Os processos de consolidação das nações emancipam a pintura acadêmica, na substituição da pintura de campanha e simbolizam a cidade como marco da civilização, enaltecendo a ideia de “ordem e progresso”, diferente do campo, lugar que aparece como atrasado e ignorante. É o impacto da modernização.

Em 1878 na Argentina é criada a primeira Academia de Belas Artes. Os artistas têm enfim um lugar de formação organizado. Desta academia, surge um grupo de jovens artistas entre os quais se destacam Eduardo Sívori, Ángel de Lavalle, Reinaldo Giudici, Eduardo Schiaffino e Ernesto de la Cárcova (*Retratos de la Independencia*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano*, 2008, cap. 4”).

O desenvolvimento das artes plásticas inicia na América Latina. Desenho, aulas de modelo vivo, a fotografia, são aparatos utilizados pelos artistas da academia. No entanto, na maioria das obras, a representação dos povos originários e escravos, ainda são representados de forma negativa. A fotografia passa a usar as imagens dos nativos e escravos como forma de justificar o avanço em terras indígenas, vulgarizando a imagem do índio ladrão, destruído e atrasado.

As obras dos artistas republicanos e os novos seguidores acadêmicos, ajudam a produzir uma representação nacional, uma produção plástica voltada aos latino-americanos, onde líderes políticos, batalhas históricas e cenas de paisagens locais características tornam-se ícones de representatividade e poder. Essas representações resumem, o que vem a ser conhecido como, a história a ser contada, uma história não tão real, verídica.

Ao decorrer da emancipação das Repúblicas da América Latina, as linguagens artísticas passam por um período de certos ajustes estéticos. A quebra com o passado e a formação artística influenciava os ideais estéticos da época. Os artistas buscavam romper tradições plásticas advindas da Europa, bem como com o período colonial e a cultura europeia do século XIX. Em troca, elegiam uma visão mais voltada às raízes nativas indigenistas.

Após quase cem anos de independência, os contextos sociais, culturais e o pensamento radical advindo do surgimento de novas linguagens artísticas expõem os anseios de artistas das mais distintas linguagens e figuram as diretrizes para a formação dos movimentos de vanguarda.

## 2.3 SÉCULO XIX E XX – AS VANGUARDAS EUROPEIAS E LATINO-AMERICANAS

As vanguardas modernistas – futurismo, cubismo, expressionismo – significarão a quebra do universo racional fornecido pela ciência e refletido pela estética por muito tempo. Nesse universo, a Representação realista (imitativa, ilusionista) supunha que a literatura ou a pintura espelhavam ponto por ponto o real. Mas a sociedade industrial, com o automóvel, o avião, a eletricidade, os conflitos sociais, a descoberta do inconsciente, iria colocá-la em xeque (SANTO, 1995, p. 33).

No início do século XX, o mundo está repleto de novos acontecimentos e descobertas. Ao final da Primeira Guerra Mundial, um certo otimismo toma conta das nações. Os avanços científicos e tecnológicos mantêm o mundo em movimento e esse espírito é conhecido e nomeado como Modernidade. Na Europa, referência mundial para a Modernidade, surgem novas maneiras de ver e interpretar a arte. Substitui-se o realismo pela geometria, a profundidade pelo plano, o minimalismo pela exuberância, o estético pelo conceito. As vanguardas artísticas se alimentam de diferentes fontes, inclusive de raízes primitivas para seu processo criativo.

*Con la nueva actitud intelectual se abría otra fase de la “modernidad” que se fue desdoblando desde el siglo XVIII: iluminismo, romanticismo, realismo, simbolismo y en siglo XX, los diversos movimientos artísticos y literarios que se crearon bajo el signo de la libertad. En Europa el término “vanguardia”, tomado en su sentido amplio, apunta hacia la fragmentación de los sistemas filosóficos, científicos y culturales concebidos hasta entonces a partir de unidades armónicas y coherentes (TELES, 2007, p. 70).*

Após a Primeira Guerra Mundial, ou seja, na década de 1920, artistas, literatos e pensadores reagem às mudanças conduzidas pelo novo momento histórico-social objetivando rupturas aos padrões estéticos, até o momento, impostos e aceitos. Os movimentos vanguardistas eram pautados em novas leituras sociais, estéticas e plásticas e desde a quebra paradigmática gerada pelo Impressionismo, o cultivo a novas práticas artísticas que transgrediam os valores acadêmicos clássicos, torna-se fator elementar aos processos criativos.

O grande movimento reacionário do século ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo – uma mudança que, em alguns aspectos, forma uma incisão na história da arte mais profunda do que todas as mudanças de estilo desde a Renascença, deixando a tradição artística do naturalismo fundamentalmente incólume (HAUSER, 1998, p. 960).

Os estilos que vieram a seguir como o Cubismo, o Construtivismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo distanciam-se dos moldes de representação da natureza. Tais escolas artísticas incitam, por sua vez, a transgressão da natureza. Estes movimentos, as chamadas Vanguardas Artísticas, transformam os conceitos da arte e renunciam os critérios antes estabelecidos pela política cultural instituída e iniciam uma luta contra os meios convencionais de expressão da época.

A intenção é escrever, pintar e compor com base no intelecto, não nas emoções; enfatiza-se, por vezes, a pureza da estrutura, outras vezes o êxtase de uma visão metafísica, mas há um desejo de escapar a todo o custo do complacente esteticismo sensual da época impressionista (HAUSER, 1998, p. 961).

O Dadaísmo e o Surrealismo, exemplos aqui de movimentos vanguardistas, alicerçam-se na luta pela expressão direta, espontânea, imediata. O Dadaísmo baseia suas ideias no questionamento do indivíduo através de um pensamento niilista e apresenta, ao mesmo tempo, uma cultura estética isenta de valores e carregada de ausência de significados lógicos. Telles (2009, p. 43) explica que “é do dadaísmo e do ideal do espírito novo que vai surgir, em 1924, o movimento surrealista que tanto influiu no alargamento dos horizontes poéticos da atualidade”. O Surrealismo, por sua vez, fundamenta suas estruturas nas composições surgidas do caos, do inconsciente, do irracional, dos sonhos e da falta de controle mental.

**Figura 19:** L’Oeil Cocodylate (1921) Francis Picabia – óleo e fotocollagem sobre tecido  
148,5cm x 117,5cm



FONTE: <http://onesurrealistaday.com/post/72385877693/loil-cacodylate>

**Figura 20:** Monumento aos pássaros (1927) Max Ernst – óleo sobre tela – 1,26m x 1,30m



FONTE: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=vytvarne-umeni&c=A130125\\_125512\\_vytvarne-umeni\\_ob&foto=OB48c469\\_1348039164612.jpg](http://kultura.zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=vytvarne-umeni&c=A130125_125512_vytvarne-umeni_ob&foto=OB48c469_1348039164612.jpg)

O novo século está repleto desses profundos antagonismos; a unidade de sua concepção de vida está tão profundamente ameaçada que a combinação dos extremos mais distantes, a unificação das maiores contradições, torna-se o tema principal, frequentemente o único tema, de sua arte (HAUSER, 1998, p. 966).

Este período entre guerras e esse tempo de vanguardas tecem real importância em nosso caminhar rumo à construção das criações artísticas, plásticas e estéticas da América Latina. Manifestos como o Dadaístas e o Surrealistas, assim como de outras vanguardas, inspiram a criação de Manifestos genuinamente latino-americanos.

As transformações radicais por que passaram as artes visuais na Europa, durante as primeiras décadas deste século – fovismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, purismo, construtivismo – entram na América Latina como parte de uma “vigorosa corrente de renovação”, começada nos anos 1920 (ADES, 1997, p. 125).

Neste momento histórico e de grande relevância para as artes, artistas latinos viajam a Paris para completar sua formação. Ao interpretar as novas ideias latentes, as

colocam em prática. Uma vigorosa corrente de renovação invade os anos 1920 e os latino-americanos mantêm em suas obras uma idiossincrasia e estilo próprio. O Modernismo latino-americano desponta em busca de sua identidade.

Os artistas que voltaram para a América Latina, depois de uma temporada relativamente curta no estrangeiro, passaram a criar de um modo diferente, valendo-se de formas do modernismo que eram especificamente americanas. [...] Os diferentes grupos e movimentos que formavam a *avant-garde*, bem como contrapartidas na Europa, se davam a conhecer através de manifestos, revistas, exposições e conferências. Entre as revistas, as mais significativas foram: *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia* em São Paulo; *Actual* e *El Machete* no México; *Martin Fierro*, em Buenos Aires e *Amauta* no Peru (ADES, 1997, p. 125).

Os debates surgidos principalmente nas revistas que publicavam os Manifestos e os comentários dos artistas, mantinham o movimento baseado em aspectos ligados à revolução da arte e da política e também buscavam uma autonomia artística. Mesmo que com opiniões às vezes divergentes, o ponto de vista sociocultural, artístico e literário mantinham-se em evidência, dando o tom do movimento vanguardista latino-americano.

*Una de las imágenes más recurrentes del ideario vanguardista americano, y por lo menos tan vieja como el Imperio de los Incas que los sagaces gobernantes llamaban Tihuantinsuyo, es decir, los Cuatro Puntos Cardinales, es la de la rosa de los vientos, usada para expresar la propagación de lo nuevo por las cuatro esquinas del mundo o, como se dice en el artículo de Rómulo E. Durón, aparecido en Tegucigalpa en 1909, “a los cuatro rumbos” (TELES, 2007, p. 69).*

Pautada em espalhar aos quatros cantos sua visão, as vanguardas latino-americanas exploram seus próprios ideais e embasam suas conjecturas e repercussões dentro de modificações e refazimentos sobrepostos às vanguardas europeias. Os Estados latino-americanos assumem características próprias e seus representantes das artes lançam através de manifestos, revistas e proclamações, suas ideologias nacionalistas.

*Con relación a los **puntos cardinales**, [...] es fácil percibir que provienen de una visión espacial y geográfica del sentido de continentalidad de América Latina, formada por diferentes áreas culturales, con substratos diversos, pero con manifestaciones de vanguardia artística y literaria casi simultáneas, una vez que la ola renovadora del futurismo y del espíritu nuevo comenzó a partir de 1920 a producir manifestos, editoriales, poemas participantes y pronunciamientos estéticos en todos los países, de norte a sur, de este a oeste (TELES, 2007, p. 70).*

*De este modo, puesto que el punto de partida de la renovación de las artes y de la literatura procedía de Europa, de los innumerables –ismos que fragmentaron la unidad estética de comienzos del siglo XX, es justo señalar que el “norte” de la vanguardia americana, es decir, el centro emisor de temas, técnicas e ideologías de lo nuevo, estaba en sus fuentes europeas. [...] Todos aquellos elementos de técnica y de lenguaje hallados o sugeridos por los manifiestos de la vanguardia europea aparecen inicialmente imitados y más tarde modificados y transformados por los vanguardistas sudamericanos en materia de expresión nacional (TELES, 2007, p. 71).*

A inquietação insurgente de certos artistas latino-americanos culminava nos ideais revolucionários e abre portas para o pensamento e propostas de reestruturação da estética latino-americana. Herdeiros dos ideais vanguardistas e engajados em seus compromissos políticos revolucionários, o Movimento Muralista mexicano, por exemplo, embasa suas premissas estéticas e narrativas em fundamentos modernistas. Uma nova vertente genuinamente latino-americana é fomentada.

A relação entre arte radical e política revolucionária foi, talvez, uma questão ainda mais crucial na América Latina do que na Europa, por essa época; a reação de escritores, artistas e intelectuais viu-se marcada, sobretudo, por dois acontecimentos: as revoluções mexicana e russa. O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a ideia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias, foram sentidas para além das fronteiras do México e constituíram-se em importantes fatores nos debates relativos à arte e à cultura contemporânea (ADES, 1997, p. 125).

Anos após a colonização, no início do século XX, a maioria das cidades latino-americanas são governadas por ditadores, imperadores e representantes políticos apoiados pela igreja, exército e fazendeiros da população local. No México, após anos de luta, a Revolução Mexicana triunfa e são reivindicados primeiramente a reforma agrária, o reconhecimento de liberdade e direitos. Com a Revolução, México, liderado por Pancho Villa e Emiliano Zapata, passa a encarar mudanças políticas e culturais. Os interesses sociais, as línguas, as culturas passam por um momento de crucial mutação.

O aparecimento dos muralistas no México, depois de 1921, foi importante fator nos debates, ocorridos nas décadas de 1920 e 1930, sobre o compromisso da arte com questões relacionadas à ordem social e política (ADES, 1997, p. 129). Quando a gente diz muralismo mexicano igual a revolução, sim, houve uma conjuntura que foi a revolução que de algum jeito propiciou isto, mas também teria que pensar que ideologicamente está ligado com outras coisas, com uma missão de salvação do povo mexicano, através da educação e da arte, que vinha antes da revolução (Rita Eder, In.: *Arte en los muros*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latino-americano*, 2008, cap. 5).

Os pensadores e engajadores desta nova fase, a do Muralismo mexicano, pregavam a mudança, a emancipação e o desenvolvimento humano através da estética. O movimento estético era o motor das mudanças sociais. Uma agitação intelectual é provocada por meio da arte, da cultura e da educação. O resgate e a valorização da arte popular e primitiva são agora firmados na busca da construção de uma identificação nacional.

Somente os quadros expostos em galerias e museus não foram suficientes para contar a história da América Latina. É nas ruas que os muralistas mexicanos se expressam e fazem com que a história volte a ser contada através da plástica mural. A arte pré-colombiana, antes enterrada pelos colonizadores, ganham novamente voz através da pintura mural.

**Figura 21:** Os três grandes muralistas mexicanos: Siqueiros, Orozco e Rivera.



FONTE: <http://cde.peru21.pe/ima/0/0/4/4/2/442991.jpg>

O estudo acadêmico da arte, dentro de uma visão europeia, não tange certos objetos artísticos como um todo. Elementos que eram pertinentes aos povos originários, por muitos não foram percebidos. Os murais pré-colombianos resgatados, como a exemplo das ruínas Maias de *Bunampak*, em Chiapas, ao sul do México, são tão ou mais antigos que os murais renascentistas italianos, mas sua origem manteve-se desconhecida dentro de uma visão simplista e reduzida que nos gera a predominância do saber



europizado.

Quando um artista mexicano pós-revolucionário quer fazer conhecer a identidade e construir a identidade deste novo bloco social, não tem só referências europeias, mas também encontra dentro de suas próprias tradições, um repertório narrativo que acaba sendo eficaz (Adriana Vallejos, In.: *Arte en los muros*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latino-americano*, 2008, cap. 5).

Herdeiros dos murais monumentais pré-colombianos, os muralistas mexicanos ficam conhecidos como os primeiros historiadores da época moderna e o também são, por conseguinte, representantes das vanguardas latino-americanas. Encabeçam novas leituras desta arte narrativa, que possibilita contar histórias e retratar fatos e acontecimentos inerentes as culturas locais. Uma das grandes características comum à arte mural é comover, passar a emoção por detrás da imagem, trazer o espectador a viver o que está sendo retratado, contado, interpretado.

A arte mural sempre foi uma arte de propaganda, de narração, de divulgar uma ideologia, um ideário, uma proposta de caráter simbólico, mas profundamente didático. As temáticas e as modalidades de representação tinham que ser essencialmente claras e eloquentes para o povo em geral. Não há um discurso hermético, nem crítico, nem complexo em sua decodificação. Tem haver com formar e aglutinar pessoas em função desse ideário (Adriana Vallejos, In.: *Arte en los muros*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latino-americano*, 2008, cap. 5).

O muralismo não deve ser considerado apenas uma linguagem ou uma forma de expressão. Por sua grande repercussão e visibilidade deve ser notado como uma postura filosófica e ética de artistas que se envolvem com a sociedade e sua época. É uma proposta cultural eficaz e que por anos gera profundas transformações em seus espectadores.

Os muralistas mexicanos ressurgem com a revolução e mudam a forma de interpretar o passado e seu próprio tempo, levam a arte aos espaços públicos, para ensinar e contar a história (*Arte en los muros*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latino-americano*, 2008, cap. 5).

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco são conhecidos como os grandes muralistas mexicanos. Siqueiros, o mais politizado do grupo, transita por países da América Latina e influencia a outros artistas com sua visão da arte mural, figurativa e temática. Sua narrativa visava o entendimento e a “sintonia” com o espectador que deveria ser figurativa e temática.

Os três grandes (*Los Tres Grandes*) exerciam linguagens únicas, cada um com sua vertente estética e posicionamentos e ideologias políticas, mas acordavam na representação mural e na erradicação da pintura de cavalete, uma arte essencialmente burguesa. Apontavam para uma arte socialista, aberta e voltada as tradições dos povos originários. Uma arte para todos.

Rivera, o mais conhecido do grupo iniciou sua carreira como um jovem pintor promisso e completou seus estudos na Europa. Estudou de perto o Cubismo e voltou para o México após a Revolução. Suas linhas – ainda que mantenham traços do cubismo – narravam os contrastes sociais de um México industrial e rural, dividido. Suas representações da vida cotidiana quase sempre estavam carregadas de mensagens e ideologias políticas, onde a população pobre é oprimida pela classe burguesa.

Orozco iniciou sua carreira como cartunista. Durante a Revolução mexicana, diferente de Rivera, Orozco permaneceu no México e pode observar de perto a brutalidade da revolução. Suas obras mantêm uma alegoria grandiosa e retratam de maneira não agressiva, e sim simbólica, suas experiências perante a revolução.

Siqueiros, o mais politizado do grupo, preconizava essencialmente o uso de materiais modernos, técnicas experimentais e adotava um estilo mais expressionista. Com grande dinamismo, suas montagens narrativas eram carregadas de teor político e pouco voltados a história mexicana. No entanto, embrenhava-se em temáticas voltadas às lutas de classe. Fazia questão que os ambientes arquitetônicos se mesclassem com as imagens e os materiais utilizados para a obra, dando assim uma melhor perspectiva ao espectador.

Podemos ver que os métodos de trabalho eram francamente experimentais, então, sim, se falarmos do muralismo e a vanguarda creio que aí, é possível encontrar do ponto de vista da matéria e dos materiais mesmo um trabalho vanguardista (Rita Eder. In.: *Arte en los muros*, In.: *MESTIZO: Una historia del arte latino-americano*, 2008, cap. 5).

Os artistas muralistas preconizam uma arte educativa, que repasse a história e que valorize as tradições pré-colombianas. Com a intenção de formar, educar, doutrinar, unificar e divulgar, este imaginário mural chega a sociedade e remonta sua tradição chegando a muitos artistas contemporâneos.

Em sua passagem pela Argentina, conforme descrito anteriormente, Siqueiros junta-se a Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castañino, Enrique Lazaro e Antonio Berni, que juntos criam o mural *Exercicio Plástico*, um trabalho vanguardista. Essa aliança artística

dá origem a uma integração plástica latino-americana. A alquimia dentre seus componentes gera um novo produto, criação de um novo *signo*, complexo e único até aquele momento.

Berni fala de seus companheiros com reconhecimento e consideração, notadamente sobre Siqueiros:

*Múltiples formas de arte para las masas se han manifestado después de la guerra europea. Allí donde los trabajadores han asumido su posición de clase y luchado contra la explotación capitalista, el arte ha reflejado bien o mal esa acción, y ha participado en la lucha en la medida en que lo han permitido sus medios y las condiciones objetivas. Los países semicoloniales de América han tenido en ese sentido su experiencia. El caso de México es una demostración formidable de cómo las masas populares, en su afán de liberación, abren las puertas a un arte y una cultura superior, tanto en forma como en contenido, al que pueden ofrecer las burguesías “nacionalistas”, dueñas de todos los resortes intelectuales. En su viaje a la Argentina, el pintor Siqueiros nos trajo un caudal de experiencias de la plástica mexicana de la época de la Revolución agraria-antiimperialista. Siqueiros, con Rivera y Orozco, forma el grupo más representativo de plásticos surgidos de esa época revolucionaria. Siqueiros es quien, indudablemente, continúa la trayectoria trazada por el sindicato revolucionario de plásticos de México. Es a través de esa trayectoria, bien perfilada en la persona de ese pintor, que nosotros podemos sacar conclusiones útiles a la práctica del arte de clase (BERNI, 2010, p. 179).*

E é essa história particular que convidamos a percorrer, pois, corrobora com aspectos relevantes da caminhada pictórica de Berni a partir do momento em que insere em sua narrativa, fisionomias e técnicas da arte Pré-colombiana; resgata a exacerbação da realidade e a estética rebuscada do Barroco americano; remonta o modernismo e o pensamento vanguardista do início do século XX, incluindo novas técnicas de execução plástica numa narrativa não linear e niilista; e guarda em si o espírito de integração neste feliz encontro de Norte e Sul através de seu reconhecimento internacional como obra genuinamente Latino Americana.

*La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires, con Siqueiros. Durante el tiempo que pasó en Buenos Aires, a pesar de su éxito entre las capas intelectuales, ese pintor pudo obtener un solo lugar donde hacer una verdadera experiencia práctica de su posición teórica. El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros, para realizar una pintura mural, tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía. [...] Siqueiros es el que lleva hasta las últimas consecuencias la tendencia muralista de la pintura revolucionaria mexicana. En los Estados Unidos, Siqueiros abandona la forma inicial de técnica y de organización, concibe la utilización y lleva a la práctica las nuevas conquistas de la técnica: uso del documento fotográfico, proyecto, brocha mecánica, borrador de arena, y la formación de equipos plásticos muralistas llamados “Blocks de pintores”, cuya primera experiencia se llevó a cabo en el Plaza Center de Los Angeles. En esa oportunidad, y por primera vez, se manifestó*

*toda una concepción estética de plástica monumental revolucionaria en el régimen capitalista. [...]Las formas de expresión del arte proletario en el régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios nos pueden ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía... Se trabajará tanto individual como colectivamente, de acuerdo a las condiciones objetivas del momento. La “escuela taller” es un excelente medio de capacitación artística en todas las ramas de la técnica, al mismo tiempo que un centro de elevación del nivel teórico del pintor para las masas (BERNI, 2010, p. 182).*

O encontro destas histórias remonta o que vem a ser o divisor de águas da nossa narrativa. *Exercício Plástico* inova como obra plástica. Figura Berni como um homem das vanguardas. *Exercício Plástico* lhe serve como aquisição de novos recursos técnicos. Reforça sua plástica e o insere em um novo momento histórico. Oportuniza vereda para suas inovações técnicas, aprimoramento plástico e para a criação dos personagens de sua narrativa Iconográfica Latino Americana.

### 3 ANTONIO BERNI COMO HERDEIRO DE UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA: O EMERGENTE DAS VANGUARDAS LATINO AMERICANAS

Herdeiro de uma trajetória histórica, o pintor, escritor, gravador e mestre das montagens, Antonio Berni constrói uma narrativa pictórica única com obras e imagens totalmente originais que o tornam tão interessante e cativante através dos tempos.

Berni foi um artista que transitou com êxito na Modernidade e nos estilos contemporâneos do século XX. Através de sua plástica e criação iconográfica, deixou sua marca para a história e para a arte, eternizando modelos de uma nova era.

Ao considerarmos sua vida e obra, pode-se delimitar suas mais relevantes criações em dois momentos principais: a partir do final da década de 1920 quando esteve em Paris e depois em Buenos Aires nos anos de 1930 até meados de 1970.

Como exímio desenhista, sempre manteve suas numerosas ideias inscritas e ensaiadas através das linhas, traços, gestos. Em seu livro, que reúne mais de 200 desenhos de Berni, Pacheco (2016, p. 19) acrescenta: *“Esta producción adquiere una gran significación porque es el territorio que, en varios sentidos, muestra su ritmo de trabajo y sus intenciones: sus grandes piezas estuvieron acompañadas por ciclos de papeles como obras en sí mismas y por obras funcionales como bocetos y apuntes. El actual conjunto amplía la visión de Berni como artistas moderno y contemporáneo y como cronista cotidiano y social”*.

No entanto, não foi somente através do desenho que Berni se manifestou. Colocou sua significação através de outras facetas artísticas.

*El conjunto pone en juego las conexiones que mantuvo con todas las disciplinas que exploró, como la pintura de caballete, el dibujo, la escenografía, el muralismo, el fotomontaje, variantes de obra sobre papel como témperas, acuarelas y collages, fibras, biromes, tintas, el grabado en diferentes técnicas, la escultura y los objetos, la escenografía, las ilustraciones cultas y populares para revistas, la discografía, los folletos, afiches y libros, las ediciones de lujo y masivas, infantiles y para público general y bibliófilos (PACHECO, 2016, p. 20).*

Assim como outros artistas latino-americanos, Berni não nega suas raízes e manifesta-se através de sua arte expondo sua visão política, cultural, social e de crenças. Como em um resgate ao passado usa representações simbólicas e as transforma, assim como os pré-colombianos, dando abertura a sua cosmovisão.

Através da técnica mural, já utilizada pelos nativos latino-americanos e reestruturada por seus herdeiros, os muralistas, Berni inova e reinventa a expressão

popular ao criar murais volantes, que podem ser montados e remontados, transitando para diferentes locais, sem perder suas características de tamanho grandioso enquanto forma e linguagem discursiva de fatos e acontecimentos históricos e sociais, enquanto conteúdo.

*Los relatos incorporan las figuras gramaticales de la metonimia y la metáfora, y el poder de la parodia con sus segundos textos, guiños del Berni intelectual formado en los años veinte con Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Henri Lefebvre, André Breton, Paul Éluard. Al mismo tiempo, las audacias del lenguaje artístico con los disloques del espacio, con las mezclas de texturas, con las composiciones provocativas, con el uso de imágenes a la manera de camafeos, o de detalles de monumentos, o de decoraciones escultóricas, mostraban la valoración dada al oficio y la resolución estética como hechos fundamentales en la obra de arte, rasgos constantes en su producción (PACHECO, 2014, p. 25).*

Em suas figuras escultóricas e quadros sobre os monstros que permeiam os pesadelos e os medos de *Ramona Montiel*, ele resgata conceitos das crenças e representações de peças Astecas. A fusão entre os elementos da natureza, animais de diferentes espécies e suas diferentes características, aparecem nestas figuras extraordinárias que assombram *Ramona*. Figuras que remetem às esculturas bipartidas padrão da filosofia dualística presente nas produções pré-colombianas.

**Figura 22:** *Sin título de la serie Monstruo de la pesadilla de Ramona*, 1962.



FONTE: <https://www.flickr.com/photos/houstonpubmedia/11056496436>

Berni mostra não somente a realidade, mas também os sentimentos, sonhos e desejos contidos de seus personagens através de suas coletâneas plásticas. Para isso, canaliza a máxima expressão, de dentro para fora e a transforma em uma marca de seu trabalho pictórico. Resgata a linguagem do Expressionismo Alemão uma linguagem artística que confronta o espectador sobre seu estado de espírito. Desta escola usa a distorção linear, a simplificação dos detalhes, cores intensas e coloca em pauta a revisão do conceito de beleza artística pressuposto. Ao mesmo tempo, usa uma quantidade de elementos rebuscados em suas peças carregando-as, assim como o fazia o Barroco. Colore e dá novo ritmo plástico a sua estética, uma estética primordialmente mestiça.

**Figura 23:** *Domingo en la chacra o El almuerzo*, 1945 e repintado em 1971



FONTE: [https://www.taringa.net/fenix\\_81/mi/Z0JY2](https://www.taringa.net/fenix_81/mi/Z0JY2)

*Berni trituraba los lenguajes artísticos de la modernidad y lo contemporáneo, ofreciendo sus propias soluciones a cada coyuntura estética e ideológica, sin dejar de observar con atención el problema de la técnica ni el catálogo de temas, que pasó por una deglución completa durante sus sesenta años de trabajo, manteniendo la fidelidad a un inventario propio del siglo XX y a la figuración, pero subvirtiendo el orden con sus segundos lenguajes, de múltiples sentidos, que se leen en sus juegos de relaciones con la propia historia del arte, con las iconografías religiosas, las citas culturales, los usos de la fotografía y otras piezas visuales como fuentes para sus obras, con las reconversiones que hizo del collage, el ensamblado, la escultura y la xilografía (PACHECO, 2016, p. 164).*

Dono de uma capacidade de inovação técnica extraordinária, Berni extrapola o conhecimento pronto e consegue ir além. Conhecedor do estilo Dadaísta e sua linguagem satírica e de reivindicação, ele transforma seus conceitos quando, na utilização de

objetos prontos empregados como obras de arte – o *ready-made* de Marcel Duchamp nos serve como exemplo – altera sua função. Une esta premissa à técnica de colagem e atualiza ao propor novos acessórios simbólicos para experimentação sobre a superfície. Em uma nova proposta, a colagem e o uso de objetos cotidianos e suas sobreposições exercem função original ao olhar do espectador.

*La recuperación de una cualidad expresiva se logra cuando la utilidad de esos objetos cotidianos pierde su función “real”; en otras palabras, al generalizarse ciertos datos concretos de la realidad se los convierte en signo. Lo que Berni propone va más allá de los meros rasgos físicos referenciales del objeto; no representa creencias, no conceptos o suceso, tampoco se ciñe a significaciones convencionales o universales: ya fuera una supuesta “fê” en el fin de la miseria de Juanito o bien una “moral” ajustadora en torno de las opciones de Ramona (OLEA, 2014, p. 40).*

Segundo Guillermo David (In.: Pacheco, 2014) *En el collage bidimensional el objeto deviene medio de expresión, pero ese signo que ahora es indica la idea que porta.* Ou seja, antes o *signo* era apenas uma representação do *signo*, no entanto, dentro da inovação plástica de Berni, o *signo* pertence à obra e está nela inserido em sua essência. No entanto, devemos lembrar que este *signo* terá uma nova atmosfera em sua composição. Será inserido em essência, mas pertence a outro contexto narrativo, que o artista remodela através de sua visão e remonta os ambientes.

*Perdido y, ahora, reinscripto como signo, el objeto se ha vuelto dispositivo significante. El pasaje de la imagen al signo y de éste al concepto – lo que Levi-Strauss llamó pensamiento salvaje – replica el animismo de los objetos devolviéndoles el aura perdida al colocarlos en una nueva totalidad significativa; no cabe ya una lectura literal (DAVID, 2014, p. 56).*

Neste mesmo sentido, Hector Olea chama a atenção para objetos prontos que adquirem nova totalidade significativa:

*Una sucesión de placas metálicas de interruptores de luz forman casuchas de una ventana en la villa miseria; un par de juntas de tapas de cilindro de motor forman los pechos rotundos de Ramona. Ambas operan en sentido alegórico, igual que un suéter de la basura es llevado a la realidad incuestionable del pulóver de Juanito (OLEA, 2014, p. 43).*



**Figura 24:** *Juanito va a la ciudad* (1963).



FONTE: <http://azbigmedia.com/wp-content/uploads/2014/07/Juanito-va-a-la-ciudad.jpg>

**Figura 25:** *Ramona vive su vida* (1963).



FONTE: <https://static.mfah.com/collection/72557.jpg?maxWidth=550&maxHeight=550&format=jpg&quality=90>.

*Los collages bernianos fueron un quiebre con lo que se concebía como el “buen gusto artístico” en la Argentina. [...] Era una alegoría intolerable que introducía en los salones céntricos lo que el sistema empujaba a la periferia* (DAVID, 2014, p. 57).

*Las vanguardias instigarán a Berni a investigar nuevos caminos. El informalismo vernáculo – a través de Kemmeth Kemble, principalmente – había comenzado a experimentar el collage, aunque dándole un uso formal de carácter no figurativo. [...] Atento a estos movimientos y abierto a producir un cambio radical en su visión, Berni ejecutó un movimiento singular que cambiaría la naturaleza de su arte. Su pensamiento visual se recompuso sobre bases radicalmente distintas a partir del ensamblaje de materiales innobles en los tacos. Pero la gran transformación en su concepción se produjo no sólo al intervenir la matriz, sino sobre todo al descubrir la posibilidad del relieve sobre obra plana* (DAVID, 2014, p. 56).

Extrapolador das técnicas plásticas, mestre das inovações, mas também um expositor ferrenho de seus ideais, Berni bebe das vanguardas europeias e as atualiza na América Latina. Remonta sua plástica com novas alegorias simbólicas e as introduz em suas convicções e experiências de vida. Traz a marginalidade e a periferia para dentro dos

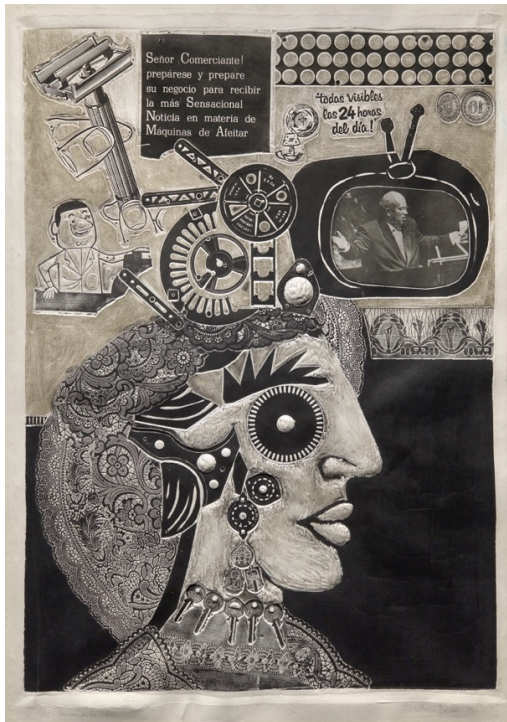
salões de artes – normalmente frequentados pela classe burguesa – e invoca novos olhares sobre a realidade social que os cerca.

*Si el onirismo social del surrealismo en su etapa tardía, articulado con sus posiciones ideológicas de izquierda, liberaba su pintura del realismo estricto propiciado por las ortodoxias ideológicas, los rasgos específicos de la litografía le ofrecían un refugio adecuado a su vocación de dibujante* (DAVID, 2014, p. 53).

Resgata no Surrealismo não somente sua visão plástica onírica, do sonho, do inconsciente – que dá asas à imaginação fértil de seus personagens, tanto nos sonhos de Juanito quanto nos pesadelos de Ramona. Também do Surrealismo resgata suas convicções políticas e a expõe em suas leituras. Berni se torna um artista vernacular, um experimentador aberto para novas concepções plásticas.

Desenhista nato, não se limitou a somente um estilo, técnica ou prática. Explorou de diferentes formas novas linguagens e técnicas plástica. Sua paixão pelas gravuras – já utilizadas por movimentos artísticos esquerdistas por sua comunicação rápida e baixo custo – o lança para um caminho inusitado, onde ele emprega em suas peças matrizes objetos retirados do cotidiano. Ele a converte a realidade em originalidade simbólica.

**Figura 26:** *Ramona en la calle* (1964); cópia firmada em 1966



**Figura 27:** *Taco para Ramona en la calle* 1964



FONTE: Pacheco, 2014, p. 224

Num momento histórico onde grandes artistas da América Latina produzem sua arte baseados no Novo Realismo, Berni – que se qualifica nessa corrente – o faz de maneira flexível e com grande amplitude. Um espírito socialista permeia esta escola e deve ser entendido como o retrato das ideias e pensamentos da sociedade de seu tempo. A proposta do Novo Realismo é fazer uma leitura da realidade cotidiana e apresentar uma poética da condição real e tangível, de suas pessoas e coisas.

Por considerar o movimento do Novo Realismo algo genuinamente americano, Berni insere neste contexto o Muralismo mexicano. Seu encontro com David Alfaro Siqueiros – muralista mexicano – na concepção de *Exercício Plástico*, inegavelmente o influencia para enfoques técnicos mais radicais, e Berni mergulha na sociedade argentina. Héctor Olea (In.: Pacheco, 2014, p. 37) em seu ensaio sobre Berni e sua realidade sem -ismos corrobora: *Aunque sean técnicamente innovadores y brinden excelente referente radical y somático para el posterior desarrollo “neorrealista” berniano.*

Este desenvolvimento para o Novo Realismo berniano ocorre juntamente com os debates que o artista teve na *Maison de la Culture* em Paris e sua amizade com o propositor do movimento surrealista, Luis Aragon. Ambos, Berni e Aragon se preocupavam com temáticas voltadas as lutas de classe, assunto de grande relevância para no século XX.

Durante seu auge produtivo, Berni participou da Bienal de Viena em 1962 com uma exposição de pinturas e gravuras. Neste período de posturas iconoclastas, o artista migra para uma temporada em Paris, estudando e compartilhando experiências junto a artistas e movimentos das Vanguardas europeias, que propunham o repensar da arte e uma visão crítica sobre os posicionamentos estéticos e artísticos socialista e capitalista. Se resgatarmos aspectos levantados por Ernest Fischer (1899 – 1972), pensador e filósofo austríaco, “a arte socialista, diferente em sua atitude da arte do mundo capitalista, requer sempre novos meios de expressão” e foi por este caminho de novas expressões que Berni admitiu o seu pertencimento ao Novo Realismo.

Pacheco (2014 p. 25) explica que “*para Berni, en su idea del arte, el realismo fue el punto de partida de toda acción artística. Un realismo que, en los años treinta, él mismo definió, en diversos textos, como “Nuevo Realismo”, marco de lectura para sus trabajos entre 1933 y 1960 [...]”.*

Os novos realistas surgiram em Paris no ano de 1960 tendo como fundador o crítico de arte Pierre Restany (1930-2003) declarando que esta escola propunha novas

abordagens e perceptivas do real. Este movimento, segundo Farthing (2011, p. 496) “representou um grande afastamento da pintura abstrata que dominava o fim da década de 1950”. Ele complementa:

Uma nova sociedade emergia – uma sociedade de afluência crescente, de avanços tecnológicos e rápidas mudanças políticas – e era este mundo “novo” que os novos realistas exploravam. Eles tinham como objetivo descrever a realidade do cotidiano sem idealizar e encontrava a inspiração nos dadaístas, nos *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), na estética das máquinas cubistas de Fernand Léger (1881-1955) e nos surrealistas que encontravam o “maravilhoso” no “comum”. Rejeitavam tudo o que estava associado aos pintores abstratos e examinavam o mundo à sua volta criando obras que se relacionavam diretamente com a sociedade urbana e contemporânea (FARTHING, 2011, p. 497).

Diferentemente do realismo soviético, o realismo de Berni, como gostava de ser reconhecido, fazia parte de seu processo criativo, estético e plástico e não colocava em destaque os contextos políticos.

Seguindo os princípios do Novo Realismo, Berni objetivou descrever a realidade do cotidiano, dando uma nova visão ao trivial e explorando novos processos do fazer artístico e incorporando objetos do dia-a-dia em suas obras. Estas características colocam o espectador diante de uma nova poética plástica e chama a uma nova composição narrativa frente à urbe, à nova cultura de consumo, dos desperdícios. E enriquece esta narrativa com seus personagens perante tal realidade.

Em suas narrativas plásticas, Berni introduz ao espectador uma nova dimensão da realidade a partir da definição de um tema norteador. Portanto, este sentido da pintura temática encaixa na visão do Novo Realismo, pois esta é uma forma de doutrina, uma forma de pensar o mundo.

Em suas criações iconográficas, o artista reinventa, trabalha a partir de suas crenças e não deixa de perceber a importância da expressão estética por meio de figuras imagéticas que transpõe e representam o espectador. Ele cria estereótipos de nosso tempo. Constrói em sua narrativa uma dinâmica de novos heróis. Uma narrativa de personas comuns e suas ações cotidianas. Transfere os *signos* e os reposiciona. Cria relações simbólicas e reelabora sobre as obras do período das independências. Agora, são seus personagens que contam uma história, uma nova história com figuras que exercem uma linguagem heroica, popular. *Juanito e Ramona* são os novos heróis do povo.

*En su búsqueda estética Berni ha ido encontrado, mediante la innovación técnica, opciones metafóricas poderosas, contundentes. Al reponer la materia crasa bajo la forma del rastro perdido de la experiencia – en este caso, la vida obrera leída desde sus escorias – ingresa en un lenguaje iconográfico nuevo (DAVID, 2014, p. 60).*

Essa nova linguagem pleiteada por Berni se encaixa na contemporaneidade e interfere na visão de mundo em sua dimensão simbólica. Seus personagens relatam, contam e fazem história. Saltam da tela e ganham vida e identidade própria. Geram identificação e representação para o indivíduo não só argentino, mas latino-americano. Exploram a linguagem de Berni e o colocam como propulsor estético de uma nova iconografia, uma iconografia que demos a chamar de Iconografia Libertária.

#### 4 A ICONOGRAFIA LIBERTÁRIA DE BERNI

Desde os confins da Patagônia até o extremo norte da América do Sul, as revoluções acontecem durante o século XIX e a liberdade dos povos latino-americanos sucede em menos de um século. Os ensejos e aspirações formam uma nova era histórica americana e trazem consigo a origem de novos heróis, novos personagens. Os representantes deste novo contexto advêm da mistura de heróis europeus, indígenas, gaúchos, negros, mestiços, mulatos, dentre outros, que formam a nova América, os representantes desta nova era.

As Repúblicas mantêm cada qual, o seu processo único e singular de liberação e apesar dos encontros ideológicos, e isso influencia no desenvolvimento de cada um desses novos Estados e, por consequência, em seus atores, suas criações representativas de uma nova conjuntura social e política para a América Latina. Nesta roupagem mestiça, mantem-se as idiosincrasias híbridas, com mais ou menos ênfase na liberdade, na força popular e no caráter revolucionário, que se tornam elementos constantes no pensamento deste Continente e em seus representantes populacionais.

Berni, como já explicitado anteriormente, foi um artista revolucionário e que através de sua linguagem inusitada, ambígua e mordaz, inovou em sua postura plástica gerando produtos e personagens que nos fazem pensar em uma terminologia própria, que abarque seu trabalho e narrativa original, uma iconografia de emancipação.

*Antonio Berni fue un artista de altibajos que produjo, no obstante, una obra madura de práctica desconcertante y de incuestionable importancia teórica cuya rebeldía plástica experimentó varios caminos. [...] La mente iconoclasta de Berni, sin duda, manifestó una animosidad “contra los ismos, contra las direcciones artísticas programáticas, conscientes de sí mismas, de ser posible representadas por grupos determinados” (OLEA, 2014, p. 33).*

Com uma bagagem conceitual que vai dos pré-colombianos aos movimentos das Vanguardas europeias e latino-americanas, Berni aproxima-se de uma linguagem do Novo Realismo ao destacar sua determinação por manejar uma crítica pictórica, mas ao mesmo tempo, não se acomoda nos *ismos*, pois encabeça em suas obras um conteúdo de verdades.

Por meio de técnicas minuciosamente elaboradas, ele conduz seu testemunho entre a denúncia social, o caos político e a inovação técnica. Sua obra retrata o cosmos

cultural e provê sua complexa visão pictórica de elementos do cotidiano em novas concepções.

*Los asuntos de índole social que maneja Berni desde los treinta, no obstante, no atañen exclusivamente a su país. Se extienden por toda América Latina donde el legado colonialista hizo mella: países anquilosados en la pobreza y maniatados por el abuso de poder de gobiernos corruptos, caudillismo local e intereses transnacionales (OLEA, 2014, p. 35).*

De conteúdo fragmentado, sua obra exerce amplitude e ecoa para todo o Continente. Sua visão crítica da realidade política, social e cultural da Argentina – e porque não da América Latina – esboça uma linguagem imagética de opinião, pautada nas complexidades das relações formais. No entanto, ele escolhe uma corrente diferente para mostrar suas concepções *neorrealistas*. Opta por figuras marginais, uma dupla de anti-heróis que vão na contramão dos valores sociais. Um menino vindo da pobreza dos aterros ao redor da cidade de Buenos Aires e uma prostituta que tem acesso a todas as camadas sociais. Héctor Olea (In.: Pacheco, 2014, p. 39) conclui que *Con ello se da una ambivalencia profundamente arraigada en su hacer (poésin): una poética berniana, por así decir, de la inversión.*

Em sua linguagem subversiva, Berni traz à luz a realidade vivida por indivíduos que são ao mesmo tempo vítimas e algozes e que estão a quem da sociedade. Remonta os contextos e enaltece as classes oprimidas.

Com um alto grau de autonomia expressiva, Berni usa elementos históricos que contribuem para a construção de seus personagens. Capta a sociedade como um todo em seu aglomerado de injustiças, indiferenças e desajustes. Esta composição não é tarefa simples, mas o artista argentino consegue magistralmente articular fragmentos e compor em sua obra uma realidade da ideia, do todo.

*Esa síntesis pone el dedo en la llaga (lúdica o venal) de la “dependencia” y su destino inestable; dependencias de todo tipo: la economía sujeta al capitalismo central; la sociedad sometida a rezagos coloniales; la política acaso derivada de sucesivos golpes militares; la cultura atada a Europa; el arte subordinado a tendencias en boga (OLEA, 2014, p. 40).*

O artista em sua fantasia amplia sobre as peculiaridades da realidade industrial. Une em suas obras elementos reais, do cotidiano deste universo e através da colagem destes objetos, torna a sua narrativa um produto de remontagem, um molde foto-montagem-plástico da marginalidade.

*Sin ambages, Juanito y Ramona son tanto riqueza imaginativa de la pobreza como el joven esplendor que cada día envejece. En ambos, Juanito y Ramona, hay dos órdenes de diaria paradoja que se alternan y se unen de manera indisoluble: la incoherencia de lo real y lo más coherente de la ficción, o viceversa* (OLEA, 2014, p. 40).

Seus personagens urbanos são vítimas do desequilíbrio de anos e da realidade local. São filhos do que as ruas o transformam. São reflexos da vida e observação do artista que mescla a sua realidade com a realidade social.

Sua obra, aberta e de plástica existencial não o fixa em nenhum gênero pictórico específico. Ao contrário, o permite transitar e explorar as tendências e categorias e desmonta as inclinações classificatórias.

[...] *“su” arte es algo tan liberado que se suelta sin obligatoriedad estética ninguna. La otra es que el artista argentino intuyó el aporte funcional de su singularidad, su individuación operando espontáneamente ante la acometida grupal de los ismos* (OLEA, 2014, p. 41).

Em seu exímio trabalho, Berni constrói através de desperdícios. Héctor Olea (In.: Pacheco, 2014, p. 46) contribui: *“Lo que hace el pintor-escultor-grabador, realmente, en sus collages, es reelaborar el desorden; busca a verdad la estructuración del caos”*.

Em sua vida, o artista muda conforme os fatos. Se no início de sua obra, Berni explora pictoricamente aspectos ligados a angústia da realidade – visto sua temática voltadas as lutas de classe nos anos 1930 – ele termina por montar a realidade com seus próprios materiais.

Conforme a realidade se transmuta, Berni se reinventa e transforma. Executor plástico das circunstâncias ele se deixa impregnar pelo seu entorno e interfere na apreensão de mundo de seu receptor. Num ritmo de mudança permanente, ele discorre pela realidade e constrói sua iconografia de libertação.

*Basura, desperdicio industrial, desorden, mal gusto, desequilibrios, vacuidad y vaciaderos son algunos de los rasgos marcantes que caracterizan – si no la obra entera del autor – al menos esta selección: Antonio Berni: Juanito y Ramona, enfocada en collages y grabados. ¿Son estos elementos suficientes para abarcar la vasta producción del artista con “reflejo fehaciente” de la idiosincrasia argentina? Yo diría que sí y que no. Cubren el problema mayor – vital para Berni – de “la dependencia” cuyo desarrollo se ata a la industria importada; caso argentino, aunque en el contexto mayor de América Latina* (OLEA, 2014, p. 47).

Em sua amplitude de discurso plástico, Berni estabelece uma mediação entre mundos. Traduz conceitos e os torna visíveis. Ele solidariza e dignifica os indivíduos através de suas representações e objetos. E em sua primazia, Berni (In.: Pacheco, 2014,



p. 46) constata: “*He querido plasmar mi propia imagen manteniéndola tal cual la veo y la he querido acompañar de Juanito y de Ramona para exhibir, un poco, cómo me llega el mundo a mí mismo, a través de esos seres*”.

#### 4.1 A “FORMAÇÃO” IDEOSSINCRÁTICA LATINO-AMERICANA: ESTEREÓTIPOS DO NOSSO TEMPO

Levando em consideração os contextos latino-americanos e suas especificidades, Berni é autor que fomenta seu processo artístico pautado na herança das experiências históricas do Continente e em seus processos de construção ideográfica. Ele resgata, reúne e recria em sua produção estética, através do que observa e percebe sobre fatos e acontecimentos.

No início do século XX, percebe-se que há um esgotamento do sistema capitalista neoliberal, as tensões sociais e a necessidade de novas alternativas de vida e pensamento vem sendo denunciadas por várias áreas das linguagens e das artes.

Desde o princípio do século que se sucedem movimentos ou correntes, todos visando definir quais possam ou devam ser, na sociedade contemporânea as funções específicas da arte. Tais funções, de facto, já não são como no passado, estabelecidas pela sociedade relativamente a exigências próprias, mas sim propostas pelos artistas na sua qualidade de intelectuais independentes e responsáveis (ARGAN, 2010, p. 27).

Berni rompe o silêncio e escancara as estruturas de colonização e dominação através de sua plástica, transformando-as em importantes protagonistas em seus contextos sociais e ganhando uma postura ativa e reivindicativa, frente a uma crise global que é revelada por determinadas linguagens.

Ele empodera-se do entorno e compõe seus personagens como porta-vozes desta condição social. Deflagra o sistema de apropriação e poder encabeçado pelo Estado e manifesta nas situações cotidianas que aparecem em suas intervenções pictóricas o *realismo* pertencente as complexidades dos contextos de classes.

A fim de exemplificar parte destes processos, utilizaremos a iconografia plástica dos personagens *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel*, criados ambos na década de 1960 e que transcendem as fronteiras da Argentina, validando tal argumento para toda a América Latina. Berni fala de suas criaturas:

*Ambos son arquetipos argentinos de principios de los sesenta nacidos de una realidad social posindustrial en la periferia de ciudad de Buenos Aires, pero*

*que también podrían haber surgido de cualquier urbe latinoamericana* (COSTANTINI, 2014, p. 15).

Conforme dito, em sua trajetória, Berni propõe uma iconografia libertária e emancipatória que explora o inconsciente coletivo e fixa um caráter de reivindicação e de denúncia sobre as mazelas sociais, em parte resultantes de anos de exploração colonial, secção de raças, categorização de gêneros, dentre outras condições históricas de abuso e opressão. O artista provoca e desafia para o rompimento de padrões estéticos até então aceitos, golpeando o conhecimento pronto, pré-definido, mantendo em essência em sua linguagem plástica criação, reinvenção, movimento, reflexão e crítica, condições que permeiam as dimensões do pensar social e do sentir do sujeito.

A arte produzida naquele período, como na maioria dos países da América Latina – e muito ainda nos dias atuais – tentava expressar os resultados advindos da especulação regional no intuito de denunciar e explorar uma identidade plástica própria, independente dos países europeus. No caso das artes visuais, a representação de temáticas e elementos nativos eram incorporados às produções das artes plásticas e retratados a fim de (re)estabelecer a importância dos símbolos nacionais.

Apesar da proeminência *decolonial*, em sua maioria, os artistas latino-americanos sofreram influências de diferentes culturas, dotando a suas obras, certo hibridismo cultural, haja vista que algumas técnicas advinham do cânone europeu e que se mesclavam às culturas latinas, mesmo adaptadas e refeitas. Como é o caso de Berni, que se apropria das técnicas de colagem e xilogravura já existentes e as recria, remodela e transfigura, conseguindo novas propostas.

Numa apropriação das *semioses*, Berni elabora e remaneja os *signos* provocando novos *significados* e *significantes* em suas composições, causando ao espectador novas experiências através de linguagens já antes conhecidas.

*Su decisión de comunicar de la manera más extendida posible lo llevó a estar dispuesto a sostener el relato artístico accesible, pleno de anotaciones o signos cotidianos que formaran parte de una cultura visual masiva, lo que puede verse en la multiplicidad de significaciones que manejó de manera simultánea y en la amplitud del campo de registro de asociaciones abierto para el mirón en contacto directo con la obra* (PACHECO, 2016, p. 164).

Da observação da pobreza, da marginalização e da exclusão é que Berni cria seus maiores interlocutores e que até hoje representam as personagens de sua extensa narrativa pictórica: *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel*.

Ambos personagens, compartilham da marginalidade e da exploração que gera a força do trabalho funcional em uma sociedade de consumo capitalista. Através das narrativas de suas vidas simples, seu criador apresenta uma nova forma de captar o dia-a-dia, através de uma proposta plástica provocativa e escancarada de um recorte da realidade dolorida que o mundo tende a ocultar. Estes personagens adquiriram tamanha vitalidade junto ao povo argentino que Pacheco (2014, p. 14) afirma que “*desde el momento en que Juanito y Ramona fueron concebidos por Berni, ambos han trascendido la historia dela arte hasta convertirse en héroes de folklore nacional*”.

Partindo deste pressuposto, deles serem recortados de uma realidade da América Latina em geral – personagens que podem ser encontrados nas ruas do México, Bogotá ou Lima, por exemplo – podemos inferir que, *Juanito e Ramona* são o retrato concreto do real cotidiano em que coincidem significantes e significados caminhando em uma mesma direção e sentido.

A situação social, onde a denúncia se torna arma de empoderamento de intelectuais e artistas, fomenta as mais diversas áreas, e retifica a condição de estereótipos formados dentro de uma América Latina preocupada e sofrida. Portanto, seria irônico afirmarmos que somente Berni em sua magistral narrativa plástica fizesse uso de personagens como *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel*. A expressividade e representatividade de tais personagens deixaram sua marca e influenciaram a outros artistas, militantes da arte e da cultura em âmbito nacional.

#### 4.2 JUANITO LAGUNA NA PLÁSTICA DE BERNI E NA POÉTICA DE SOSA

A arte como linguagem e processo, tem em seu papel estético e de comunicação, auxiliar na interpretação e entendimento de redes sociais. Consegue encurtar distâncias e alicerçar paradigmas e é meio integrador e facilitador de contatos.

Berni, propõe através de sua narrativa plástica uma nova iconografia sobre os contextos latino-americanos que mexe com o inconsciente coletivo já formado, trazendo um novo caráter de reivindicação e de denúncia. As personagens de Berni nos conduzem a uma Iconografia Libertária e emancipadora. Nos levam a identificação com seus personagens através da plástica inovadora de Berni composta de colagens e resíduos. Cria um espaço para diálogos entre culturas e proximidade de seu público, fazendo da arte e da expressividade canal de vínculo e entendimento.

Mercedes Sosa, musicista e intérprete argentina, contemporânea de Berni, dá vida ao cancionero popular e se opõe ao conhecimento pronto.

Mercedes Sosa ou La Negra, como era conhecida, tem como nome de batismo Haydée Mercedes Sosa e nasceu em San Miguel de Tucumán, Argentina, no dia 9 de julho de 1935. Foi uma das precursoras do movimento que ficou conhecido como Nuevo Cancionero, uma corrente de renovação do folclore argentino. El Nuevo Cancionero teve origem na província de Mendoza e tinha como objetivo cantar a vida cotidiana do homem comum argentino, com suas alegrias e tristezas (EL NUEVO, s.d.).

Como ativista política, assim como Berni, ela denuncia as condições sociais junto ao movimento musical latino-americano, o *Movimiento del Nuevo Cancionero*. A intérprete, cujos discos são carregados de conteúdo social e político, hoje é tida como símbolo de resistência política, dos direitos humanos, da contestação as ditaduras latino-americanas nos anos 60 e 70 e denunciando corajosamente as violências do Cone Sul através de temas de paz e igualdade social.

La Negra exerceu papel importantíssimo na configuração do movimento citado acima e a verdade é que sempre esteve ligada às raízes, aos problemas e dificuldades da terra. Isso sempre ficou muito claro em muito do que produziu e/ou interpretou (SANTANA, 2012, p. 17).

Letristas, poetas e musicistas, interpretados pela cantora Mercedes Sosa, ampliam a representatividade e a “vida” de *Juanito Laguna*, personagem central de Berni, bem como, seu grupo de pertencimento, frequentemente esquecido e marginal a sociedade.

*Juanito Laguna*, como menino pobre da periferia de Buenos Aires, ou de outra qualquer grande metrópole da América Latina, como gostava de comentar seu criador Antonio Berni, poderia ser cantado e representado de muitas maneiras. No entanto, quando traçado em suporte plástico, nasce como figura de representatividade às grandes urbes e suas minorias, denunciando a reivindicando direitos básicos de cunho humanitário.

Tal personagem, como ícone, estabelece uma qualidade de meninez. Sua inocência infantil, sua vivacidade, sua ludicidade e sonhos sugerem e evocam a complexidade de uma criança que vive na Vila da Miséria, periferia de Buenos Aires, e que Berni nos permite observá-lo dentro de suas atividades singelas como brincar com seu cachorro, com seus brinquedos, passear com seu irmão, pensando e caçando passarinhos.

Como nos conta Pacheco (2014, p. 22) em seu artigo sobre este personagem, *Juanito era hijo de un peón de las provincias que se había mudado a la capital buscando una mejor calidad de vida como obrero metalúrgico, y que se había instalado con su familia en uno de los “barrios de emergencia” del Gran Buenos Aires.*

*Juanito* está situado numa localidade onde o Estado atua em sua omissão. Dentre suas diversas representações, revela as mazelas vividas como resultado da exclusão sofrida. Sua condição indica uma realidade cruel, onde crianças são expostas a uma condição social degradante. A escola e o direito a uma vida melhor fazem parte dos sonhos de *Juanito*. As próprias paisagens colocadas por Berni ao retratá-lo, incitam uma realidade de consumo ao qual ele, *Juanito*, não tem acesso. Pelo contrário, vive em meio a restos, lixo e desperdícios, no qual Berni traça o universo infantil de *Juanito* e o transforma em uma nova obra, narrando a cada novo quadro, suas aventuras.

O personagem representa então, uma sociedade excludente, na qual sua condição social é marginalizada e negada por um Estado ausente e socialmente sectário. É momento de se adentrar na grande complexidade do sistema social capitalista operante e que após seu período de serviço e serventia, exclui definitivamente os marginalizados.

*Juanito Laguna y su familia fueron tachados del sistema de producción, junto con el 20% de la población durante los gobiernos de Carlos Menem, presidente peronista desde 1989. Convertidos en “desaparecidos sociales”, dieron origen a un nuevo tipo de exclusión: los cartoneros, que viven de lo que obtienen revisando la basura en la calle (PACHECO, 2014, p. 23).*

No entanto, ainda podemos observar que a realidade de *Juanito* ainda nos cerca, haja vista que a atual conjuntura dos povos latino-americanos em enfrentar até hoje as condições deficitárias de uma América Latina procedente de um sistema colonial de poder e de diferenças de classe introjetados, como exemplifica com maestria Walsh (2005, p. 42) “[...] *la colonialidad del poder instaló una diferencia que no es simplemente étnica y racial, sino colonial y epistémica*”.

Hora loiro, moreno, mulato, de cabelos cacheados, lisos, ondulados e sempre com diferentes feições, o artista Antonio Berni, faz com que seu primeiro personagem atinja a todos e que haja uma identificação daqueles que também compartilhassem de tal realidade em Latino América.

*Para Juanito Laguna, el artista eligió el modo narrativo de las colecciones de figuritas, una tipología de promoción y penetración en el mercado que fue un éxito en los cincuenta y sesenta, dedicadas a deportistas, superhéroes y*

*personajes de historietas. Cada cuadro presentaba a Juanito Laguna en su vida cotidiana en la villa miseria, un antihéroe y sus andanzas* (PACHECO, 2014, p. 23).

**Figura 28:** El mundo prometido a Juanito Laguna (1962) Colagem sobre madeira, materiais recicláveis, e cartolina.



FONTE: Pacheco, 2014, p. 152/153

Tomando por base “*El mundo prometido a Juanito Laguna*” de 1962, observamos que a obra, enquanto ícone, traz em sua qualidade o impacto e a aspereza que advém do ambiente a ser retratado. Sua capacidade de explorar as cores manifestam o choque contrastante e a fluidez de suas figuras. Com linhas e texturas balanceadas, Berni traduz em seu discurso plástico a separação de espaços de cor e linha, planos e destaques, cores e contrastes.

A representatividade de um ambiente social inóspito é indicada pela separação das explosões em cores vibrantes em destaque ao fundo superior preto e liso. Na metade inferior, os materiais de reuso e dão suporte a três figuras humanas. Ao indicar o personagem no meio da gravura, mantém nele o foco e a representatividade de um ambiente em tons de cinza, ocre e preto. Nas duas figuras laterais enfatiza olhos inóspitos

e sem expressão que refletem indiferença e desesperança que o local gera. A aparência de suas alegorias de olhar frio amplia a sensação de abandono por seu personagem central.

“*El mundo prometido a Juanito Laguna*” simboliza através de seus signos uma periferia latino-americana, onde *Juanito* representa a esperança e o sonho numa figura maior que as outras, mesmo ele sendo uma criança. Seus personagens representam uma camada pobre da sociedade Argentina e o que se estende à sociedade latino-americana e que se mantém à base de sonhos e esperança. A sofreguidão e as mazelas desta minoria, dão brecha à separação, simbolizada pelos dois espaços da obra. Bem como as próprias explosões simbolizadas pela colagem colorida, conserva a ideia figurativa de que um dia, esta condição possa através de algo externo, melhorar.

“*El mundo prometido a Juanito Laguna*” tocou a alma de Carlos Mendoza e de César Isella que, numa transposição intermediática, assim descrevem a obra de Berni, veiculada por diferentes vozes, mas eternizada por Mercedes Sosa:

**“El Mundo Prometido A Juanito Laguna”**

*Interprete: Mercedes Sosa – 1978*

*Compositor: Carlos De Mendoza - César Isella*

*El cielo de zinc de Buenos Aires  
agrisa las villas de cartón.  
Juanito Laguna es la niñez  
de ese color, de ese color, de ese color.*

*Arrorró mi sol. Todos los niños  
traen bajo el brazo un sueño-pan,  
mundo prometido a su candor,  
que su candor de niño y Juan  
no entenderá.*

*No se me vaya a dormir,  
Juanito del sueño-pan,  
que al sueño del niño pobre  
lo vela la soledad.  
Arrorró, que no hay harina  
y si te duermes, vendrá  
el diablo de la laguna  
a morder, a quemar  
la asombrada ternura del pan.*

*Todo niño es Juan. Todos los niños  
juegan con Juanito a despertar.  
Rondan en sus rondas y después  
despiertan Juan, despiertan Juan, despiertan Juan.*

*Arrorró, mi Juan de todas partes,*

*porque tu niñez despertará  
con un pueblo Juan  
de colmena y palomar.*

*Arroró, mi pobre Juan, por tu pan.  
Vas de amanecer y vendrás  
de las entrañas de Juan  
horneando el pan de la paz.  
Juan, yo he sido niño y tú, Juan  
y con tu niño y mi pan  
cantará el sueño de Juan.*

*Vas de amanecer y vendrás  
de las entrañas de Juan  
horneando el pan de la paz.*

Assim que Sosa entoa em sua voz, a sonoridade áspera e rouca da cidade entremeada de cinza retifica o nascimento e a permanência de *Juanito*. Sua simbologia e história ganham amplitude e retratam a realidade massiva e degradante de uma América Latina já conhecida e vivida por muitos.

A imagem das vilas encobertas pela palidez celestial é acompanhada por um dedilhar manso de violão e uma flauta, que desenham a sobriedade da cor cinzenta que paira a cidade e a leveza natural da infância de *Juanito*. O vibrar sombrio do violão contrasta com a ligeireza da flauta e que são quebrados em meio ao amanhecer de Buenos Aires pelo ritmo cadenciado e acelerado pela trova da segunda estrofe.

Uma ladainha poética de Sosa surge, em forma de oração, em meio as batidas frias e secas conjuntas, a vaporosa e doce flauta que contempla essa prece como uma marcha funesta. A cadência alegre e serelepe que contrasta com as paradas musicadas pela voz entremeada de Sosa e os instrumentos musicais transformam a mídia musicada em roteiro endereçado por seus versos fortes e cheios de coragem, transportando o público a esta estampa imagética a cada novo acorde.

Recorrendo a versos poéticos e repletos de metáforas fotográficas, a melodia que traça o panorama de *Juanito* toma conta da consciência imagética do ouvinte. Sua transposição mental acontece em meio à vila pobre onde vive *Juanito*. Em meio a construções imagéticas de um mundo infantil e sem cor, a poética entoada por Sosa passeia por muitas das periferias da América Latina e recai sobre os anseios de suas comunidades.

Ao escutar *La Negra*, por exemplo, pode-se sorrir e chorar e, principalmente, voltar no passado e sentir a dor de tantos que sofreram os males da ditadura.



As letras cantadas por Dona Mercedes não eram escolhidas aleatoriamente, pois havia uma razão para tudo. Seu discurso afrontava a elite política e representou uma ameaça ao poder de muitos (SANTANA, 2012, p. 17).

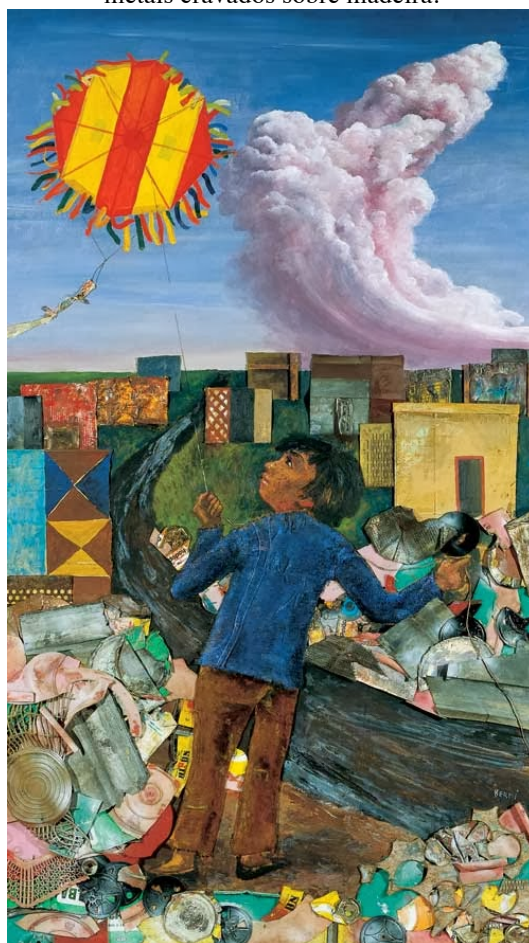
Ao colocar *Juanito*, uma criança e seus mais almejados sonhos, em forma de poesia melódica, conduz o ouvinte para o ambiente retratado. Quando a frase “*Juanito Laguna es la niñez de ese color, de ese color, de ese color*”, sugere uma esperança, a vida, a cor e a perspectiva de dias melhores, dias de felicidade a esse céu de zinco, um céu cinza que envolve as vilas de papelão.

Em “*Arrorró mi sol*” a criança embalada pela canção de ninar é o sol, uma esperança de luz para esse lugar tão sombrio. E em continuação “*Todos los niños traen bajo el brazo un sueño-pan*”, numa condição onde o pão de cada dia é o alimento único e necessário, esse se torna sonho, pois a fome e a miséria imperam e não se tem o essencial. O sagrado se esbarra ao profano e a pureza e a candura de *Juanito* ficam a perigo a cada novo dia.

Todas as crianças trazem consigo uma mensagem de esperança, “*que su candor de niño y Juan no entenderá*”. É a sua ternura que desperta a espera de um dia melhor a cada amanhecer, a cada abrir os olhos, a *Juanitos* de toda uma *latino-américa*. Mesmo sem terem muita expectativa, é o símbolo de que dias melhores virão, trazendo à tona seus sonhos em meio a todas as mazelas humanas em busca da paz.

Já na obra “*Juanito Laguna remontando un barrilete*” datada de 1973, temos outra perspectiva contextual. Os artistas mantêm uma linguagem mais lúdica e sutil comparada a obra anterior e que leva o espectador a um ambiente mais leve e alegre dentro de seus padrões simbólicos. Berni traz uma paleta de cores totalmente diferente a anterior. Em meio um céu azul com nuvens cor de rosa, *Juanito* brinca com sua pipa em meio a casas coloridas feitas de papelões e resíduos. Sua sutileza e meninice tornam-se narrativa fundamental em tal obra.

**Figura 29:** *Juanito Laguna remontando un barrilete* (1973). Óleo, acrílico, madeira, gesso, tecidos e metais cravados sobre madeira.



FONTE: Pacheco, 2014, p. 165

Enquanto *índice*, a obra denota através de suas cores, linhas e desenho, o poder de significação do que expressa. Suas propriedades internas ao usar cores suaves, de tonalidades em tons pastel e objetos coloridos, exercem uma significação de tranquilidade e passividade ao espectador. Transmite calma e leveza ao contrastar linhas verticais e horizontais em toda a extensão do suporte plástico. Recorre aos artigos residuais de maneira singela e delicada.

A obra, como *índice*, representa a infância de *Juanito* em sua característica de menino da periferia da grande Buenos Aires. Sua referência lúdica, ao brincar com sua pipa em meio aos desperdícios industriais levam o espectador ao mundo pueril, objetivando aproximar o receptor do mundo vivido por *Juanito*, sua condição e vivência.

Quando *símbolo*, provoca efeitos de uma precipitação através da plástica existente. Utilizando de nuvens, que representam a sutileza, a fantasia e transformam a vivência do personagem em provocação ao conhecimento dos indivíduos, a obra gera

interpretações diversas, mas que representam a condição de pobreza na infância latino-americana.

Vejamos agora a obra musicalizada de Hamlet Lima Quintana e René Cosentino interpretada por Mercedes Sosa:

**Letra de “Juanito Laguna Remonta Un Barrilete”**

*Interprete: Mercedes Sosa – 1967*

*De: Hamlet Lima Quintana (letra) e René Cosentino (música)*

*Si Juanito Laguna llega a la nube  
es el viento que viene, lo ama y lo sube,  
es el nombre Juanito en la cañada  
es el nombre Laguna, casi no es nada.  
Corazones de trapo sueñan la cola.*

*Palomita torcaza su cara sola,  
si Juanito Laguna sube y se queda  
es, tal vez, porque puede,  
puede que pueda.  
¡Ay! Juanito Laguna*

*Volará el barrilete con tu fortuna.  
Con el viento la caña silba una huella  
y la huella se pierde, Juanito en ella.  
Si Juanito Laguna le presta un sueño  
es el canto que sube hasta su dueño.  
Es un ojo en el aire, es carta y sobre:  
Barrilete Laguna, Juanito Pobre.  
Si Juanito Laguna sueña conmigo  
volveré en barrilete para mi amigo.  
¡Ay! Juanito Laguna*

*Volará el barrilete con tu fortuna.*

Nesta canção, diferente da anterior, La Negra traz um contexto lúdico às suas interpretações. Em sua maioria a intérprete mantém em sua musicalidade um discurso de conteúdo forte e melodias de intenção reflexiva e questionadora, num contínuo alerta a despeito dos males que acometiam o continente latino-americano. É interessante frisar que mesmo não trazendo contextos políticos ou sociais em tal letra, a canção usa de metáforas e analogias que podem ser entendidas e concebidas ao ouvinte a fim de tocar e representar.

Quando fala na primeira estrofe da música sobre o personagem *Juanito* alcançar a nuvem, podemos representar como uma metáfora de emancipação, ascensão, crescimento e, quando levado pelo sopro do vento, vento este, que o ama e o carrega, gera a sensação de permeabilidade. Mescla sua personalidade, sentimentos e valores como

mensageiro do vale, da vila, do local que habita. *Juanito* torna-se a referência de seu lugar no mundo, de seu habitat, do espaço que a sociedade lhe permite ocupar.

Na segunda estrofe ao falar dos corações de pano e uma cauda de sonhos, referencia-se ao sentimento de esperança, que é o próprio *Juanito* e a sua rabeira de pipa que entremeia em meio ao céu, unindo assim, personagem e objeto que vai até as alturas. Há aqui uma combinação de figuras, onde o personagem se funde a representação e potencialidades de seu brinquedo. No verso “*Ay! Juanito Laguna, volará el barrilete con su fortuna*” mostra mais profundamente esta miscigenação indo em direção a seu destino.

Esta combinação que acontece do personagem *Juanito* em meios aos elementos que são trazidos na canção é enfatizado nos versos que seguem. O encontro do vento com o junco, a formação de uma canção, a perda desta canção e de *Juanito* junto a ela até quando o personagem empresta o seu sonho para que esta canção siga seu caminho até seu dono. Estas idas e vindas, esse movimento representado pela canção gera uma representatividade das nuances, altos e baixos vividos pelo personagem e se remontam na relação imagética da carta, do envelope, do papel que é feito a pipa, sendo esta, uma “*Pipa Laguna*” – mais uma referência a esta mistura – e que esse sonho, essa esperança vai continuar a voar pela vida até chegar a um contexto amigável, onde seu destino repousa.

Esta arte de pensar por meio a palavras cantadas, a poesia de sons verbalizados, nos dá uma ampla relação entre os contextos aqui unificados pelo pensamento destacado em tal época, local e geração. Isso compõe uma nova experiência de *transmidialidade* onde uma estratégia estética conduz a uma mesma síntese dos elementos midiáticos e seu processo de tensões entre as conexões e delimitações.

O tratamento intermidiático permite não somente compreender as obras, mas sim entender a intersecção das fontes como objetos de estudo e empregá-las aos sistemas de linguagens e da comunicação.

A transposição retroalimenta os aspectos intermidiáticos e enriquece os conteúdos cognitivos, sistêmicos e atemporais. A cada momento, os objetos em questão podem ou não gerar novas interpretações e assim, reciclar os processos comunicacionais e os meios da cientificidade perante os velhos e os novos significados. A atemporalidade proporciona através da *transmidilidade* e do exercício de análise semiótica dos objetos, a reconstrução e a ressignificação dos conteúdos. Isso gera inovação, repaginação, reciclagem e ressignificação do pensamento. E se pensamentos geram atos de ação, a humanidade pode e deve ser repensada.

As redes de conexões estabelecidas pela Semiótica ampliam os significados e conteúdos inerentes às obras e interligam as narrativas, levando o espectador/pesquisador a um novo patamar de conhecimento.

A denúncia feita por Berni e Sosa é algo fundamental que vai além das obras. Suas atualizações ao longo do tempo, ajudam-nos a estudar o impacto que estas tiveram na sociedade. O significado contido na obra transforma-se e é escancarado a cada novo momento, em cada cultura, a cada nova interpretação.

Novas leituras e atualizações feitas através das transposições e *semioses* mostram o potencial semântico deste personagem e com a retificação através da influência que as músicas de Mercedes Sosa exercem na vida das pessoas, fica mais evidente a importância de tal personagem como fenômeno iconográfico.

#### 4.3 RAMONA MONTIEL E A “GRANDE ILUSÃO”

Dentro do contexto artístico, de Ticiano até Manet, o personagem da prostituta permanece como temática constante e de relevância para a História da Arte. Tanto em escolas do Realismo, onde *Olympia* (1863) de Manet exerce forte impacto e questiona os padrões realistas da arte como forma de exposição e testemunho das mazelas humanas, como em *Les demoiselles d'Avignon* (1907) onde Picasso expõe a beleza de suas personagens nuas através da inovação dos traços cubistas, esta personagem suscita interesse, tanto por parte de seus narradores quanto em relação ao público.

**Figura 30:** *Olympia* de Edouard Manet (1863). Óleo sobre tela – 1,30m x 1,90m.



FONTE: [https://s3.amazonaws.com/classconnection/964/flashcards/6809964/jpg/edouard\\_manet\\_-\\_olympia\\_-\\_google\\_art\\_project\\_3-14C066C8BF94992ACA0.jpg](https://s3.amazonaws.com/classconnection/964/flashcards/6809964/jpg/edouard_manet_-_olympia_-_google_art_project_3-14C066C8BF94992ACA0.jpg).

**Figura 31:** *Les Femmes d'Alger (O Version O)* de Pablo Picasso (1907). Óleo sobre tela – 2,44m x 2,34m.



FONTE: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/85/27/55/852755559f86cc242d80786f25876ce2.jpg>.

Traçando um misto de figuras já conhecidas, com Marilyn Monroe, Emma Spilimbergo – personagem criada por Lino Enea Spilimbergo, também prostituta – e “Cumparsita-Milonguita” – personagem do tango de Samuel Linning, *Ramona Montiel* poderia ser personagem de qualquer grande cidade cosmopolita da América Latina, rodeada por suas periferias miseráveis, seu clima áspero e acinzentado, sua variedade de habitantes e transeuntes despencados dos quatro cantos do mundo. Regada a toadas de Buenos Aires e Paris, *Ramona* representa o lado marginal da cultura urbana feminina. Como coloca Giunta (In.: Pacheco, 2014, p. 71) *La prostituta, la extranjeira, el outro y um signo de classe*.

Protagonista feminina da singular narrativa de Berni, desafia o observador e o questiona sobre a posição da mulher, do ícone feminino, dentro da sociedade contemporânea, capitalista, industrializada e pronta para o consumo imediato. Temas como a moral, os costumes e o exercício de tal profissão, seja esta por necessidade ou gosto, contornam a razão e a compreensão da gênese de *Ramona*.

Tal personagem exerce ao mesmo tempo um processo dual sob o receptor, pois ao mesmo tempo que gera empatia, lhe causa rechaço, repúdio e indiferença por sua condição social. Ela representa, identifica e compadece sobre a figura da mulher perante a sociedade e nos conduz a examinar sucintamente, os contextos sociais e históricos sobre a ótica feminina, ao mesmo tempo que pauta o porquê de suas escolhas frente ao papel exercido pela mulher no âmbito latino-americano ou, quem sabe, talvez mundial.

O papel da prostituta merece destaque junto ao do papel da cortesã. Segundo Hoauiss (2001), prostituta é *a mulher que exerce a prostituição*, que por sua vez, é *o ato ou efeito de prostituir(-se), atividade institucionalizada que visa ganhar dinheiro com a cobrança por atos sexuais e a exploração de prostitutas, meio de vida principal ou complementar de prostitutas e prostitutos*. Cortesã, refere-se a *dama da corte, favorita do rei e geralmente mantida por ele*. 2. *Mulher de costumes libertinos, devasso e de vida geralmente luxuosa* 3. *Prostituta que atende pessoas das altas camadas sociais*. *Ramona*, pode, em vários momentos, ser confundida ou mesmo pertencer a ambas as figurações. Tanto em uma, quanto em outra, insita o questionamento do papel feminino.

A representação social da prostituta varia segundo época e cultura; nem sempre foi acompanhada do estigma que o Ocidente lhe atribui. Nas sociedades em que a propriedade privada inexistia e a família não era monogâmica, por exemplo, o sexo era encarado de forma bem diferente que a nossa, e ao que tudo indica, não havia prostituição. Já em algumas civilizações tratava-se de um ritual de passagem praticado pelas meninas ao atingirem a puberdade; em outras, os homens iniciavam sexualmente as jovens em troca de presentes.

Além disso, a percepção dessa prática muda enormemente segundo a moral vigente. A posição social que a prostituta ocupa hoje na sociedade ocidental é tributária da visão que temos da sexualidade, algo bem diverso da Antiguidade, em que não havia a noção de pecado ligado ao sexo (CECCARELLI, 2008, p.1).

Segundo Griffin (2003), *ao contrário da prostituta, a cortesã não morava num bordel, não andava pelas ruas, nem, rigorosamente falando, tinha um proxeneta que a controlava e intimidava*. Neste contexto dual é que encontramos *Ramona*. Em alguns de seus momentos a personagem está associada a homes ricos ou aristocratas, bem como, podemos acreditar que ela seja sustentada por eles. Em outro momento é vista apenas como uma mulher que tem relações sexuais com outros em troca de dinheiro, uma meretriz. Ambas as condições e ações nos servem ao tentar compreender um pouco do universo de *Ramona*, pois ela não se fixa somente em uma ou em outra definição. Ela transita entre a prostituição e o *cortesanato*, figurando algo indefinido, mas que esboça as características que uma mulher em busca de suas próprias conquistas, de seus sonhos e de uma vida melhor.

Sob influências latinas e parisienses, Berni constrói *Ramona* à sua ótica, desde um ponto de vista masculino, no entanto com tamanha delicadeza, realismo – como era de se esperar dele – e detalhes. De fato, Berni não poderia deixar Paris de lado – nem que quisesse – tanto pela sua vivência na Cidade Luz, quanto pelo histórico de Paris em abrigar prostitutas, cortesãs, e homens em busca da magia de sua companhia. Balzac, em sua obra *A Comédia Humana: Esplendores e Miséria das Cortesãs*, uma narrativa realista e expositiva das condições e mazelas humanas do final do século XVIII, afirma que “Paris é uma cortesã” e é lá, que o criador de *Ramona*, Antonio Berni, se rodeia de *signos* para a criação de sua fascinante personagem.

Podemos também observar que na construção da personagem, Berni ressalta a carreira prévia de *Ramona* como costureira, o que nos remete a condição comumente vivida em Paris pelas *grisettes*.

Daí o termo usado para indicar a mulher que trabalhava na indústria de roupas, a forma mais comum de emprego para ela: *grisette*, derivado do cinza monótono dos vestidos de musselina que ela vestia, adquiriu um segundo sentido. Até os meados do século XX, os dicionários ainda definem a *grisette* como “mulher de costumes livres”. Ganhando de um a um franco e meio por dia num trabalho que era sazonal, a operária de indústria de roupas tinha de procurar outras fontes de renda. Algumas prostituíam-se nas ruas; outras moravam com amantes casuais, muitas vezes estudantes, que ajudavam a pagar as contas; outras, ainda frequentavam os muitos bailes públicos, populares naquela época em Paris, atrás de homens ricos que pudessem pagar por seus favores por uma noite (GRIFFIN, 2003, p. 24/25) ”.



Ramona abandona essa vida penosa e desgastante de costureira, onde o salário não corresponde ao trabalho e mergulha na prostituição. Ela passa então a exercer um papel de renegação em seu contexto social.

Assim como na época da Renascença, artista e cortesã são figuras a par da sociedade tradicional. Em uma relação dual, pois ao mesmo tempo que necessários e desejados, eram repelidos e separados socialmente. Como explica Griffin sobre esta relação no citado período:

E finalmente, tanto cortesã como artistas, estando recente e apenas provisoriamente aceitos pela sociedade, compartilhavam um terreno ambíguo, um mundo de salões e festas, bom gosto e inteligência que, contornando o poder estabelecido, ficava logo ali, na outra margem do mundo respeitável. Juntos, através de sua associação e da conexão que faziam entre arte e liberdade sexual, eles estavam ressuscitando e remodelando a tradição que levaria um dia ao demi-monde, em Paris, aos Gay Nineties, se não a vários movimentos contemporâneos de uma outra natureza (GRIFFIN, 2003, p. 31/32).

É nesta fase contemporânea que estas duas figuras antes rechaçadas pela sociedade se encontram: Berni, como artista e criador e *Ramona*, como modelo do feminino, a mulher da vida e criatura. Ambos numa missão onde são beneficiados por esta parceria. Berni cria *Ramona* em um ambiente carente de aceitação e carregado de preconceitos. Estrutura através de sua plástica, experiências para o aprendizado e para o interesse, numa tentativa reconhecimento de sua representação social. Segundo Giunta (In.: Pacheco, 2014, p. 71) *La prostituta, la extranjera, el otro y un signo de clase*.

Nascida de um momento iconoclasta do artista em meados dos anos 1960, *Ramona* em suas aparições resgata o *kitsch*<sup>1</sup> numa mensagem cenográfica paradoxal, como algo que permanece sempre fora de lugar, em uma leitura surreal de sua realidade machucada.

*Si algo identifica al “kitsch” es la ficción de sentimientos inexistentes neutralizadores tanto del sentimiento como del propio fenómeno artístico. En el caso de Ramona, el “contenido” de belleza es el resultado de un puro resplandor de “verdad”; en ese sentido, la propuesta berniana no es “kitsch” del todo; aquí en sobreposición a la villa miseria, la autenticidad de Berni es incuestionable (OLEA, 2014, p. 43).*

Ramona representa as tensões pertinentes ao mundo capitalista. Em suas narrativas, exalta a ideia de consumo, a publicidade frente a persuasão dos sentidos e a

---

<sup>1</sup> Conteúdo que expressa coisa de mal gosto, criado para o gosto popular, reles, brega, cafona. O kitsch tem uma elevada aceitação do público, da cultura de massa, que recebe esses conteúdos passivamente, sem mentalidade crítica. Este estilo está relacionado com estereótipos artísticos, sociais e culturais, e substitui elementos do folclore. O *kitsch* também é uma questão relatividade, porque o conceito de bom ou ruim é relativo.

conquista de suas ambições e desejos de satisfação imediata. Ao mesmo tempo, sua cenografia explora o desenvolvimento industrial, seus desperdícios e vítimas e remete a cultura *kitsch* da modernidade urbana.

Segundo Andrea Giunta (In: Pacheco, 2014, p. 71), “*Tanto la serie de Juanito como la de Ramona trabajan sobre zonas expulsadas del crecimiento económico de posguerra*”.

Em *Ramona*, as forças e contextos históricos atuam de forma similar à realidade de *Juanito*, mas geram indicadores diferentes. Ambos os personagens vistos como ícones de um mesmo reflexo social, tornam-se portadores de uma simbologia diferenciada, que escancara os papéis sociais e de gênero numa sociedade já moldada pelas consignas de uma proposta colonial-elitista-burguesa.

*Ramona* é um ícone que evoca o papel feminino da sedução machista e do sonho de consumo. Sua procura por uma vida melhor, pautada no gasto e no acesso a bens materiais, a transforma de assalariada sem grande valia, em dançarina e prostituta. A colonização europeia e o capitalismo pontuam sua vida e suas escolhas.

*Ramona era la adolescente de clase media baja que, destinada a limpiar oficinas y residencias burguesas, había decidido convertirse en prostituta, un oficio que ofrecía más dinero, que prometía posibilidades de ascenso social y un universo de lujos, ropa elegante, viajes, joyas, departamento propio, quizás una carrera dentro de la farándula. Su belleza, sus grandes ojos u su adornada cabellera, la exuberancia de su cuerpo u sus largas piernas finamente contorneadas le deban la opción de otro futuro* (PACHECO, 2014, p. 23).

Suas características indicam uma mulher aparentemente fútil, de muitos desejos e vontades superficiais. Seu sonho de afeto está ligado à sociedade de consumo e é através de sua beleza e juventude que vê a possibilidade de conquistá-lo.

Segundo Andrea Giunta (In: Pacheco, 2014, p. 71), “*Berni la concibe entre Buenos Aires y los restos materiales del Folies-Bergère parisino*”.

*En su momento de mayor esplendor, Ramona tuvo sus brillos en el café-concert; sus protectores: el marino, el general, el maleante, el mafioso, el embajador, el obispo, el religioso griego, el pope armenio; sus vestidos de fiesta u de veladas íntimas con cliente exclusivos; su historia con un torero que la llevó a España y la cubrió de mantillas y pedrería, y la lució en la plaza de toros; sus amores con el famoso boxeador; su departamento para recibir a hombres importantes y visitas frecuentes* (PACHECO, 2014, p. 25).

*Ramona* enquanto signo da cultura latino-americana traz em si aspectos da colonização europeia, por exemplo, quando Berni a veste como uma mulher da *Belle Époque*, sugerindo uma ligação com as dançarinas do Cancan, ou como protagonista de

romance com um boxeador, tal qual a cantora francesa Edith Piaf e seu *affair*, o lutador de boxe Marcel Cerdan, seu único amor.

Sua postura de mulher objeto sugerem uma amante eficaz, conhecedora de si e mantenedora de segredos de seus amantes. A personagem transita por meios poderosos de empresas privadas e governos, onde tem acesso a situações de *lobby* e suborno, mantendo seu papel discreto, para não perder seu ganha pão.

*Ramona* representa o estereótipo da mulher latina com a pretensão de parecer europeia, de classe, seguidora de suas vontades e vaidades, a mulher real e não a ideal, contrapondo-se ao Romantismo. A mulher que transpira, sangra, chora, sente, sofre com todas as suas peculiaridades femininas, uma figura própria do Novo Realismo de Berni.

Una capa leve de azul translúcido se desliza sobre la imagen de una joven rubia y publicitariamente bella. Los rastros del pigmento atraviesan el rostro y vinculan el póster con las tensiones de la urbe. El tono azulado le agrega un efecto nocturno o cinematográfico. La armonía de la rubia de *La gran tentación* o *La gran ilusión* proviene de sus rasgos y la sedosidad de la piel, que aumentan el poder persuasivo de esa muchacha perfecta que aprieta entre sus uñas pintadas de rojo un puñado de monedas francesas. En la otra sostiene un auto, como si nos ofreciese un regalo. “Si usted es rubia y bella, puede poseer todo esto”, parece decirnos la imagen. Quizás se trate de la publicidad de un auto (¿un Buick? ¿Un Pontiac?) que cita el póster del film de 1958 *Attack of the 50 Feet Woman* [El ataque de la mujer de 15 metros]. En cualquier caso, se trata de una mujer poderosa. Ya sea por su belleza estereotípica o por su tamaño. Arriba del auto se estrella el impacto de una masa de pintura roja. Un atentado, un signo de violencia, una confrontación de mundos y de sentidos. Debajo, o del otro lado, separado por una valla de chapas y pintura, un conjunto de personajes se une en un desfile grotesco. Se desplazan entre fragmentos de basura. Con los rostros deformados, exuberantes, vociferantes, caminan exhibiendo sus gestos y sus cuerpos desde una representación opuesta al canon que encarna la modelo. Los personajes masculinos, un *linyera*, hombres trajeados, una figura que parece un militar, todos cuerpos y rostros exasperados, rodean a una mujer semidesnuda, con plumas, medias, ligas y cartera. El estereotipo de la prostituta. Ella mira a la mujer del retrato publicitario. No tiene la piel suave, ni un maquillaje cuidado; su rostro es el del exceso, la violencia, los ángulos, los contrastes de color y texturas. Los brillos exaltados. Ramona se descompone en fragmentos. Monedas, *strasses* y una boca cuasi ortopédica libran una batalla para configurar sus formas. Su cuerpo está habitado por las caras y los recortes de revistas con parejas de matrimonios normales: la hipocresía de la sociedad que crea y expulsa a Ramona. La multitud ensancha ese cuerpo que se desborda en los senos flácidos. Un cuerpo vivido por la experiencia de reinventarse cada día en la calle, diseñando su rostro como una máscara que la convierte en mercancía. Una fuente de trabajo. La materia que mezcla con el desecho parece ser el lugar desde el cual se arrojó el pigmento rojo (GIUNTA, 2014, p. 69).

**Figura 32:** *La gran tentación o La gran ilusión*, 1962, colagem sobre madeira



FONTE: Pacheco, 2014, p. 192/193

Nesta análise de Andrea Giunta, a descrição da obra de Berni acontece com primazia e riqueza de detalhes. Na modéstia de tentar contribuir para esta análise, usaremos novamente a Semiótica Peirceana, onde a observação analítica do objeto acontece em 3 principais estágios: *ícone*, *índice* e *símbolo*.

A experiência fenomenológica semiótica da obra, se dá pela disponibilidade contemplativa dos *signos*, que neste primeiro momento, serão observados apenas por suas características icônicas, que conforme explica Santaella (2008, p. 86) são: *as cores, linhas, superfícies, formas, luzes, complementariedade e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro sensível*.

Que a pintura é um signo não deve haver dúvidas. Ela é algo que representa algo, sendo capaz de produzir efeitos interpretativos em mentes reais ou potenciais. Essas condições, toda pintura preenche. Essa, não menos do que quaisquer outras. O que importa, no entanto, discernir é o modo como esta pintura particularmente representa o que professa representar e, em função disso, quais efeitos está habilitada a produzir em possíveis intérpretes (SANTAELLA, 2008, p. 88).

Portanto, o *signo*, em seu primeiro fundamento está nas qualidades que apresenta e devemos evitar uma transferência imediata aos *índices*. Este exercício dos *quali-signos* deve ser algo simples, evitando nomear “isto” ou “aquilo”, mantendo-se no plano sensório o mais tempo possível.

Com este olhar, podemos observar que Berni utiliza como suporte plástico uma superfície de placas escuras de madeira, normalmente usadas para cartazes, onde a coloração com tons de ocres, dá uma profundidade e sombra à obra. O fundo de um azul de tom médio, mais para escuro, não homogêneo, contrasta com a quantidade de elementos coloridos fixados a parte inferior da obra, onde há maior incidência de luz realçando o contraste entre a parte superior e inferior.

Linhas brancas e contornos claros rebatem o fundo azul escuro. As figuras posicionadas na parte inferior a direita, em posição vertical, contrasta com o fundo escuro e suas figuras em posição diagonal. O acúmulo de figuras no canto inferior direito se opõe a figura gigantesca do lado superior esquerdo da tela, gerando dois pontos focais.

As cores das tintas mantem um gestual plástico texturizado que encaixa com as colagens e objetos sobrepostos. O azul do fundo, impregna essa figura em segundo plano e uma baga de tinta azul invade sua superfície, trazendo o escorrido até a metade da tela. Acima no canto direito, um borrão de tinta vermelho escorre, vertendo-se com o fundo azul.

A pintura é pura superfície e ela não possui uma linha de horizonte clara. Suas formas e luzes criam a ilusão de profundidade que é reforçada pelo manejo das figuras, pela colagem de objetos e as diferenças de relevo.

Esses são os *quali-signos*. Evidentemente, ao serem descritos em linguagem verbal, perdem o sabor da mera apreensão sensória que é mais coetânea com o universo das qualidades visuais. Nesse nível de análise ainda não fazemos referência a quaisquer figuras ou aquilo que elas podem indicar, pois isso é uma função do índice (SANTAELLA, 2008, p. 89).

Para Santaella (2008, p. 86) a segunda etapa no processo de análise da obra é *observar atentamente a situação comunicativa em que a pintura nos coloca; a 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.*

O *signo* quando *existente* nos remete a realidade do quadro. Levamos aqui em consideração que não estamos diante do quadro em si, mas de uma representação fotográfica que reproduz a obra. Portanto, esta representação da obra pode diferenciar em suas *singularidades* e suas *qualidades* como *signo* diante do original.

Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os quali-signos necessariamente também se modificam. Para a pintura, como objeto único que é, o quali-signo é substancial. Por isso, a exigência de se trabalhar com o original não é meramente forma. Em uma reprodução, as cores adquirem uma pigmentação distinta do original. Quando passamos de um quadro a óleo para a reprodução em papel, perde-se a textura, a marca do gesto. Perde-se, além do mais, a dimensão. O tamanho de um quadro é um ato de escolha do artista (SANTAELLA, 2008, p. 89).

Ou seja, levemos em consideração que aqui estamos lidando com uma reprodução da obra, pois, em caso contrário, teríamos o painel medindo 245 x 241,5cm a nossa frente, feito a tinta óleo, madeira, estopa, lona, papel, papelão, vidro, couro e metais (arame de galinheiro, chapa metálica, estanho, matrizes, papel alumínio, ferro, latas esmagadas, e moedas de francos francês); moedeiro de plástico, polidor de plumas, lantejoulas, imagens litográficas, pregos e grampos sobre madeira de compensado. Todos estes elementos vistos em sua realidade, gerariam uma sensação bem diferente da que temos na reprodução.

No seu aspecto icônico, o objeto imediato da obra define-se na sugestão em que Berni reinterpreta o ambiente urbano, em sua qualidade pictórica singular. Em sua composição, remonta a cena de uma grande cidade. A tonalidade azulada usada no plano de fundo indica o cair da noite, sem estrelas ou qualquer constelação, característicos da palidez e obscuridade das grandes urbes. O contraste da parte superior e inferior mantem essa propriedade urbana, onde a noite escura se manifesta acima da massa confusa que transita pela rua. É também na parte inferior que notamos a maior incidência de luminosidade, destacando os personagens e suas faces, como que querendo contar algo através de suas expressões.

Através do poder indicativo das imagens conseguimos detectar na representação da obra, figuras típicas de ambientes urbanos. A publicidade com a modelo em plano de

fundo segurando um carro e o saco de moedas, a presença de quatro transeuntes, um cachorro e uma mulher nua, no caso, nossa personagem principal, colocada em destaque ao lado direito da tela, *Ramona*.

As placas de metal e matrizes de gravura recortadas dispostas no centro da tela, dão a impressão de uma barreira, um muro. As figuras postas atrás desse muro aludem a um cartaz publicitário, onde uma bela mulher segura em uma mão um carro e em outra um saco de moedas. Ao mesmo tempo, pode-se inferir que tais placas metálicas insinuam escadas, como se estas fossem levar ao prêmio tão desejado e almejado por *Ramona*.

Ainda nos atendo a seu papel compositivo, a imagem retratada nos remete a seu título, *La gran tentación* ou *La gran ilusión*, onde *Ramona*, personagem principal evidenciado pelo seu tamanho e posição de destaque na obra (canto esquerdo), em seus devaneios, se vê diante da *tentação* de insumos capitalista e ao mesmo tempo se sustenta na *ilusão* de quem sabe um dia obtê-los.

A misturas de traços é rebuscada e distinta, colocando a desordem a as diferenças presentes na cidade em evidência. Há uma certa desconexão harmônica na plástica de Berni. Ele traz figuras com enorme diferença entre si elaboradas a partir de traços e linhas marcadas. Esta não deixa de ser uma particularidade das grandes cidades com seus distintos habitantes de diferentes origens.

As estamparias gravadas no corpo de *Ramona* e do cão abaixo dela, suscitam uma possível semelhança de marcas que só os que vivem nas ruas e passam pelos percalços da vida é que a mantêm impresso na pele.

Com uma superfície que remete a uma tridimensionalidade, origina uma pintura em relevo. Partes rugosas, estampas, sobreposições e colagens, sugerem uma montagem cinematográfica. Os embates plásticos são uma constante na obra de Berni. Cor, traço, texturas e beleza se afrontam e mantem a mentalidade crítica acesa, apontando para o espectador detalhes que muitas vezes não são vistos ou notados.

Na análise, os índices são de fato bem eloquentes e basta atentar a eles para que haja uma conexão e penetração sobre os *signos* apresentados.

No último estágio analítico, vamos nos ater ao papel classificatório das particularidades encontradas na obra. Santaella (2008, p. 86) explica “neste nível, não se trata mais apenas de qualidades apreendidas, nem de singularidades percebidas, mas de enquadramentos do particular em classes gerais”. Neste ponto devemos atentar as classificações e legitimidades que compreendem a obra. O *signo* aqui preserva uma concepção de lei, que se confirma como *símbolo*.

Como obra plástica está inserida em uma linguagem moderna latino-americana. No que tange ao pertencimento dos *-ismos* do autor, podemos classificá-la como pertencente ao gênero Novo Realismo. Os padrões pictóricos utilizados na montagem com o uso de colagens, sobreposições, diferentes materiais e sua técnica inovadora, nos permite reconhecer que se trata de uma obra de Berni, o que acaba por simbolizar o artista como um representante das narrativas do Novo Realismo da América Latina.

O símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a pintura incorpora. Entretanto, é preciso lembrar aqui que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dependendo do tipo de interprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não (SANTAELLA, 2008, p. 93).

Ainda considerando os estudos de Santaella (2008, p. 93) a autora desta análise então desenvolve aqui *o papel de interpretante dinâmico do processo do signo que vem sendo examinado*. O objeto dinâmico é aquilo que a obra se refere. Ou seja, o produto de análise em questão não pretende reproduzir o ambiente demarcado e sim dialogar através da própria obra.

Dentre os efeitos interpretativos da obra, podemos atentar para alguns, sendo eles o interpretante dinâmico em nível *emocional, energético e lógico*. No que diz respeito a interpretação dinâmica *emocional* estaremos atentos aos efeitos que o signo produz no momento de encontro da obra e seu potencial interpretativo. No nível *energético*, a hesitação e as referências das figuras e composição entram em ação. Enquanto no nível *lógico* estão presentes os hábitos associativos, o repertório do interpretante e a experiência colateral, seu conhecimento históricos e culturais internalizados.

É difícil falar sobre o interpretante imediato, pois ele é um interpretante abstrato. Trata-se do potencial do signo para significar o que vier a significar ao encontrar seus intérpretes. [...] Por isso mesmo, quando falamos de interpretante imediato já estamos falando a partir da posição do interpretante dinâmico, posição que inevitavelmente desempenhamos quando fazemos uma análise semiótica e faz assumindo necessariamente a posição do interpretante dinâmico daquela semiose específica (SANTAELLA, 2008, p. 96).

Classificando as particularidades da obra, reconhecemos nela uma crítica social sobre a desigualdade. Berni expressa nas técnicas estas distinções sociais. Na parte superior da tela, o lado rico, utiliza de colagens e pintura que representam os bens



materiais e a etnia branca em supremacia. Enquanto a parte inferior, que representa a pobreza, é composta por materiais que seriam encontrados em lixões.

*Ramona* aparece simbolizando a prostituição enquanto reflexo da pobreza. Seu corpo carrega as marcas deixadas pela hipocrisia da sociedade. Os rostos de seus possuidores, seus sonhos e desilusões. O fato de ela aparecer seminua, com traços grotescos, maquiagem borrada e adornos extravagantes em plena rua, refletem o retrato da miséria humana. Ela figura em sua representação feminina como mercadoria.

A mancha de sangue acima, expressa o símbolo da violência que neste contexto da desigualdade, pode se mostrar tanto na via da criminalidade, quanto como consequência de uma estrutura social injusta.

Sendo assim, nesta *semiose*, a intertextualidade da obra de Berni verifica-se única, tanto em sua elaboração técnica singular como em sua narrativa extraordinária. Pois não vemos com facilidade outras referências pictóricas que transitem pela temática social, pelo viés da marginalização, da mesma maneira que Berni o faz. Ele usa dentro de seu campo de conhecimento plástico e cultural, referências diversas, mas ao mesmo tempo sintetiza e as recria, compondo algo novo, inusitado, peculiar. Uma linguagem imagética reacionária, uma Iconografia Libertária.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso ponto de partida acontece no encontro entre dois artistas fundamentais para a composição iconográfica latino-americana, que ocorre quando Siqueiros e Berni se reúnem na elaboração da obra internacionalmente reconhecida *Exercício Plástico*. É através desta união entre Cone Sul e Cone Norte da América Latina que iniciamos a transformação dos contextos artísticos do início do século XX para este Continente.

A alquimia resultante deste encontro perfaz conexões ideológicas, simbólicas e estéticas através da elaboração plástica e suas vivências. Ressalta a ocasião como momento de novidade técnica e resgata através de um processo simbiótico, raízes que conciliaram para a revolução plástica da América Latina.

No entanto, nos compete fazer um recorte sobre a importância em relatarmos, mesmo que de maneira sucinta e não muito aprofundada, os contextos da História da Arte da América Latina, que usualmente é tratada de forma separada, em âmbito regional.

Ao estudar a História da Arte para a América Latina como um fenômeno de comunicação e expressão que se manifesta através de diferentes linguagens, podemos ampliar contextos e cenários, no qual as entrelinhas guardam importantes informações para a compreensão e conhecimento da formação estética latino-americana.

Assim, analisando o panorama histórico da arte latino-americana, seus processos de formação e de composição das imagens, conseguimos esboçar e reforçar parte do conjunto plástico e imagético que compõe elementos de relevância para elaboração da Iconografia Plástica da América Latina que buscamos tratar.

Vale a pena ressaltar, como já explicitado neste trabalho, que quando o assunto “Iconografia Plástica Latino Americana” é trazido, o tema quase sempre remete as obras sacras principalmente do período colonial, o que mantém uma tradição histórica predominante deste Continente, encabeçada pelos padrões do estilo Barroco.

Por meio de uma sucinta viagem explanatória sobre as criações estéticas desde os pré-colombianos até as vanguardas latinas, levantamos aspectos culturais, sociais, políticos e estéticos. Através deste conjunto de informações, temos os subsídios necessários para a compreensão das análises semióticas propostas como elemento metodológico de novos conhecimentos para esta construção iconográfica.

Com o furor das vanguardas – tanto as europeias, por seus movimentos críticos e de mudanças enquanto influência, como nas latino-americanas por sua renovação técnica e de linguagem – chegamos ao ápice das revoluções plásticas que visam nova roupagem

para propostas plásticas. É através desta relação e influências plásticas e ideológicas que conseguimos delinear importantes correlações que deram o pontapé inicial para a construção iconográfica de Berni, nosso interlocutor desse processo.

Ao apresentamos Berni como herdeiro das vanguardas, tanto europeias quanto latino-americanas, consideramos toda a bagagem histórica apresentada como parte de sua formação sógnica e visamos elucidar sobre seu papel como criador, inovador e transformador de técnicas e linguagens plásticas.

Como artista, intelectual independente e consciente, Berni colocou a arte como uma forma de resposta a vida. Ao observarmos parte de sua trajetória plástica podemos entender que ser artista é empreender uma maneira rigorosa sobre as leituras de mundo. É adotar uma das maiores formas de liberdade de expressão, a arte, como sistema de registro e propagação dos fatos em imagens.

Em sua trajetória pictórica, apesar de alguns reconhecerem sua grande influência e correlação de linguagens com o gênero do Novo Realismo, ampliamos este conceito ao dizer que Berni vai além e não se associa aos *-ismos*. Ele constrói e elabora uma narrativa libertária, cria em seus personagens significado e representação verdadeiramente latino-americanos e convida o espectador para o novo e o inusitado. Motiva o olhar de forma única àquilo que nos é comum e constrói em sua plástica uma proposta de linguagem e associação representativa.

No capítulo final, após uma breve contextualização de Berni junto a formação de seus personagens e elementos característicos da América Latina, nos apoiamos na análise semiótica de algumas obras selecionadas do artista e nos debruçamos sobre seus personagens, *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel*, em seus panoramas sociológicos específicos.

A partir da leitura e análise das imagens, seus personagens e contextos sociais – elementos pertinentes as narrativas de Berni –, usando de ferramentas da ciência Semiótica e levando em consideração o histórico artístico apresentado, buscamos estabelecer um paralelo entre as características destes personagens, seus fenômenos comunicativos e sua importância para a autonomia da linguagem berniana.

Dono de uma competência técnica em sua plástica e mestre em pautar imageticamente suas manifestações poéticas e seus significados, Berni inova e modifica. Através de suas denúncias imagéticas, elabora singulares construções simbólicas, pautada por uma narrativa preocupada sobre os contextos relacionados as lutas e condições de classe e a representatividade dos papéis sociais. Aberto em suas posturas, ele elabora

processos de semioses inigualáveis e submete-se aos propósitos vigentes. Transforma através de sua arte e refaz o elemento sígnico. E continua, ao transcorrer da história, a produzir resultados enigmáticos, assim como o desenrolar da vida.

As análises elaboradas na tentativa de compreender suas obras e em consequência a expressão de seu autor, nos elucida sobre a importância das semioses para a captação de contextos singulares e nos conduz pela espetacular composição de significação simbólica de Berni.

Assim, identificamos a necessidade de uma nova nomenclatura que identifique estes trabalhos plásticos pensados e produzidos para uma nova identificação plástica, de pensamento e compreensão estética. Para isso sugere-se o termo *Iconografia Libertária da América Latina*, para representar a mensagem passada por Berni e também convidar outros nomes das áreas das artes na América Latina.

Concluimos destacando que criar mecanismos científicos para a compreensão dos processos, nos traz uma nova visão dos caminhos a serem percorridos e estudados para uma integração da América Latina. Portanto, se Berni dentro de suas narrativas cria elementos que fazem parte de uma Iconografia Libertária da América Latina, analisá-la seria um meio de refletir sobre a integração e como esta acontece.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa, 2010.

ARTE EN LOS MUROS. Direção: Tristán Bauer. In.: MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano. Produção geral: Julio Bertolotti. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2008. 13 episódios, cap. 5 (28 min), color. Disponível em: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50936). Acesso em: 18 ago. 2016.

AZCÁRATE, Asunción López-Varela. **Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación**. Cuadernos de Información y Comunicación. Madrid, v. 16, 2011. Disponível em < <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v4n1/2448-539X-cultural-4-01-00167.pdf> > Acesso em: 13/01/2017.

BERNI, Antonio. **Siqueiros y el arte de masas**. In. TCHERKASKI, José. **Conversando con Siqueiros: ya pintaba en el vientre de mi madre**. 1ª. Ed. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2010. p. 179 a 182.

BEYHAUT, Gustavo. **Dimensão cultural da integração na América Latina**. Estud. av., São Paulo, v. 8, n. 20, abr. 1994. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000100019&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100019&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 14 nov. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000100019>.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo, 1980.

CAMILLO, Regina Celia. **A Significação nos processos de leitura e escrita: uma proposta elaborada a partir da experiência clínico-fonoaudiológica**. São Paulo, 1997, Tese (Mestrado em Psicologia da Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. **A cognição multidimensional e o modelo parepistemológico evolutivo**. In I Simpósio de Paraciência; Anais; 17 e 18 de maio de 2014; Foz do Iguaçu, PR: Associação Internacional de Pesquisologia para Megaconscientização, 2014.

CASTAGNINO, Juan Carlos. **El mural de Siqueiros**. In. TCHERKASKI, José. **Conversando con Siqueiros: ya pintaba en el vientre de mi madre**. 1ª. Ed. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2010.p. 183 a 189.

CECCARELI, Paulo Roberto. **Prostituição – Corpo como mercadoria**. In.: *Mente & Cérebro – Sexo*, v.4 (edição especial). Editora Segmento. São Paulo, 2008. Disponível em: [http://ceccarelli.psc.br/pt/?page\\_id=157](http://ceccarelli.psc.br/pt/?page_id=157). Acesso em 10/05/2017.

COSTANTINI, Eduardo F. **Prólogos**. In. PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014. p. 14 e 15.

DAVID, Guillermo. **El pensamiento salvaje de Antonio Berni**. In. PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014. p. 53 a 68.

EL PODER DEL SOL. Direção: Tristán Bauer. In.: MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano. Produção geral: Julio Bertolotti. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2008. 13 episódios, cap. 1 (28 min), color. Disponível em: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50936). Acesso em: 18 ago. 2016.

EL PODER DE LA IMAGEN. Direção: Tristán Bauer. In.: MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano. Produção geral: Julio Bertolotti. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2008. 13 episódios, cap. 2 (28 min), color. Disponível em: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50936). Acesso em: 18 ago. 2016.

ESPADAS, ORO Y ALTARES. Direção: Tristán Bauer. In.: MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano. Produção geral: Julio Bertolotti. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2008. 13 episódios, cap. 3 (28 min), color. Disponível em: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50936). Acesso em: 18 ago. 2016.

FARTHING, S. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Rio de Janeiro, 1987.

GIUNTA, Andrea. **Ramona vive su vida**. In. PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014. p. 69 a 82.

GUARINUS, Virginia. **Transmedialidades: El signo de nuestro tiempo**. Universidad de Sevilla, 2007.

GRIFFIN, Susan. **O Livro das cortesãs: um catálogo das suas virtudes**. Rio de Janeiro, 2003.

HAUSER, Arnold. **História social da Artes e da literatura**. São Paulo, 1998.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. DE S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Objetiva, 2001.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo, 2001.

OLEA, Hector. **Berni e su realidad sin ismos**. In. PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014. p. 33 a 52.

ORMEZZANO, Graciela. **Educação Estética, Imaginário e Arteterapia**. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2009.

PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014.

PACHECO, Marcelo. **Juanito Laguna y Ramona Montiel: Dos invenciones extinguidas**. In. PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014. p. 21 a 32.

\_\_\_\_\_. **Antonio Berni: revelaciones sobre papel 1953-1997**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo, 1975.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In.: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

\_\_\_\_\_. **“Raza”, “etnia” y “nación” en Mariátegui: cuestiones abiertas**. In Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Comunicação visual e imaginários culturais iconográficos do contemporâneo**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo, 2006. Disponível em < [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/download/62/62](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/download/62/62) > Acesso em: 01/12/2016.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermedialität**. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

RETRATOS DE LA INDEPENDENCIA. Direção: Tristán Bauer. In.: MESTIZO: Una historia del arte latinoamericano. Produção geral: Julio Bertolotti. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2008. 13 episódios, cap. 4 (28 min), color. Disponível em: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=50936](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50936). Acesso em: 18 ago. 2016.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTANA, Elisandro dos Santos. **Olhar sobre as metáforas cantadas por Mercedes Sosa e outros cantores durante as ditaduras militares na Argentina e outros países da América Latina**. Paripiranga, Bahia: Revista Letrando v.2, jul/dez 2012.

SANTO, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernismo**. 14<sup>a</sup>. edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1995.

SELBACH, Simone (supervisão geral). **Arte e Didática**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

TCHERKASKI, José. **Conversando con Siqueiros: ya pintaba en el vientre de mi madre**. 1<sup>a</sup>. Ed. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça; MÜLLER, Klaus Berg. **Vanguarda Latino Americana. História, crítica y documentos**. 2<sup>a</sup>. Ed. Corregida y aumentada. Tomo I México e América Central. Madrid, 2007.

VYGOSTKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente: desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VYGOTSKY, L.S., LURIA, A.R., LEONTIEV, A.N. **Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2012.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad**. In Signo y Pensamiento, vol. XXIV, num. 46, enero-junio, 2005, pp. 39-50. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2005.