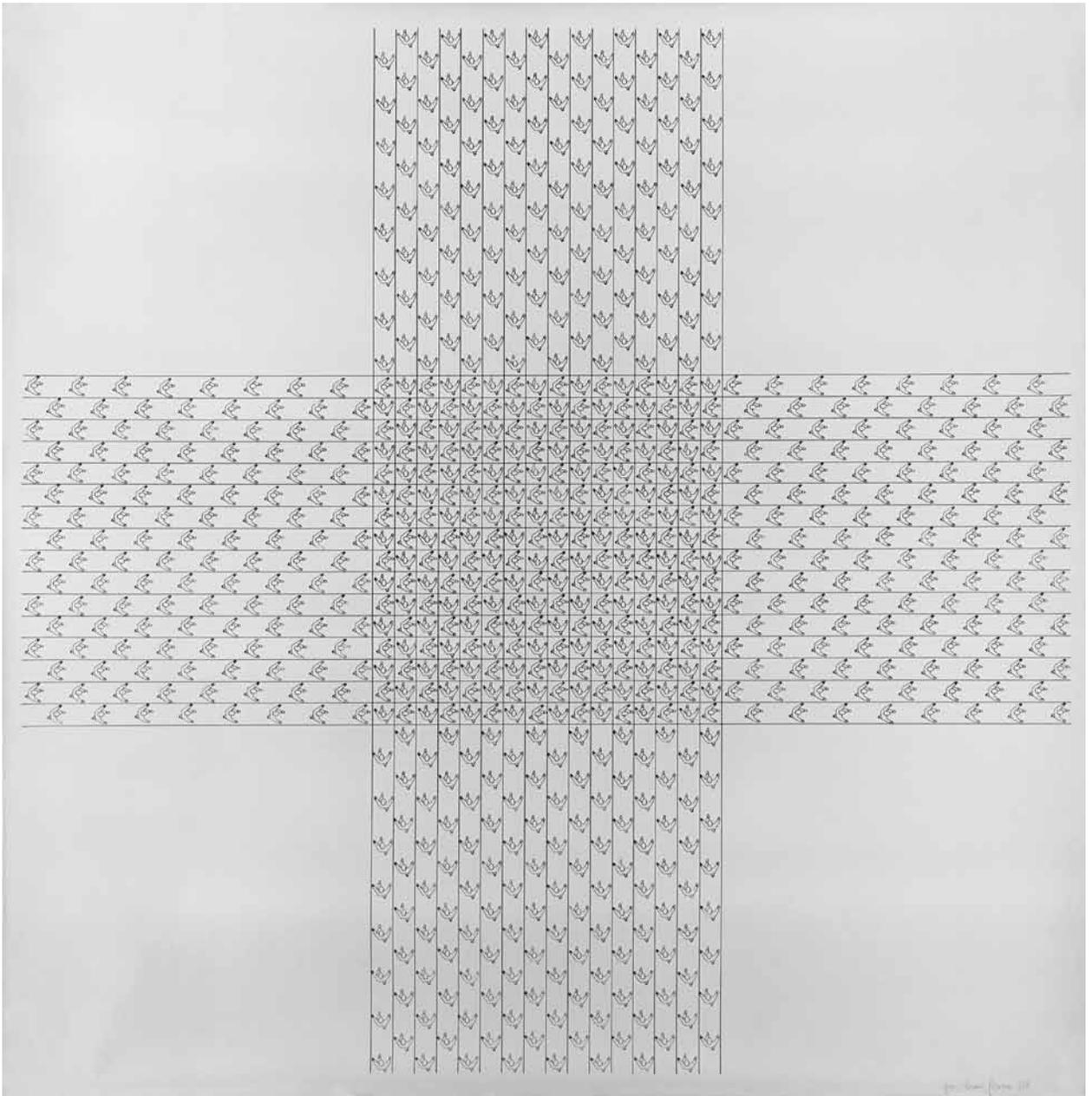


# León Ferrari, lembranças de meu pai

*Carmen S. G. Aranha  
Evandro Nicolau*



*Sem Título*, sem data,  
heliografia sobre papel

Uma “catedral profanada” é a proposta do desenho expográfico<sup>1</sup> da mostra “León Ferrari, Lembranças de Meu Pai”<sup>2</sup>. A exposição, presente na ala B do quarto andar da Nova Sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, apresenta obras do artista argentino pertencentes à coleção do museu. Trata-se de um conjunto de trabalhos produzido nos assim chamados “anos brasileiros” de León Ferrari. São obras de caráter fortemente político e contestatório que provocam uma reflexão acerca dos valores culturais demarcados pela religião cristã e seus dogmas, os quais, segundo o próprio artista, orientam seu processo de criação.

“[...] Trabalho quase sempre com reproduções dos quadros, gravuras ou afrescos, que serviram para divulgar a religião. Em síntese é uma crítica ao cristianismo, aos deuses cristãos, tanto a Cristo como a Jeová. Procuo apresentar o caráter destes deuses: são os pais, os genes da repressão, dos excessos contemporâneos, da intolerância, da tortura. Enfim, algo como os avós de Videla” (in Giunta, 2006, p. 192).

Presentes na mostra também estão trabalhos de exploração da linguagem plástica que situam a

1 Desenho expográfico realizado por Gabriel Borba.

2 A mostra “León Ferrari, Lembranças de Meu Pai”, apresentada no MAC-USP Nova Sede, congrega a produção do artista entre os anos 1976 e 1984, época em que residiu em São Paulo.

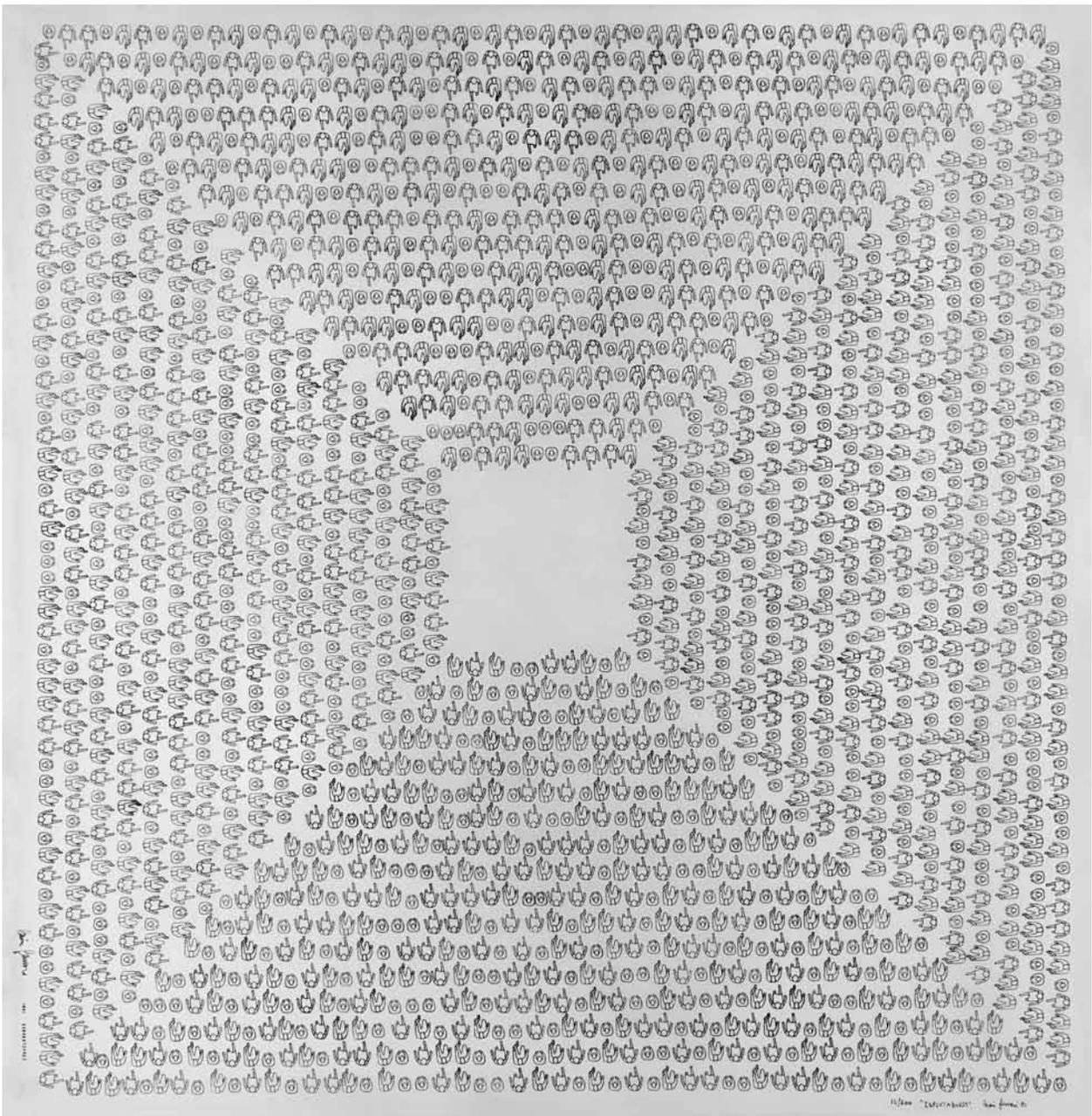
linha e a grafia como expressão do desenho, além de heliografias de grandes dimensões sobre a urbanidade caótica de uma grande cidade. Uma pintura a óleo e duas esculturas fecham a seleção curatorial, sendo que uma das últimas, *Lembranças de Meu Pai*, dá o título à exposição.

León Ferrari nasceu em 3 de setembro de 1920, em Buenos Aires, Argentina. Terceiro filho de seis irmãos, seu pai foi arquiteto, pintor e fotógrafo. Formou-se engenheiro pela Faculdade de Ciências Exatas, Físicas e Naturais da UBA, e sua longa vida de 92 anos o fez, segundo sua própria definição, por um lado, produzir trabalhos sem uma intenção ética específica – desenhos, esculturas e pinturas com os quais explora temáticas diversas, materiais e materialidades numa configuração própria da linguagem artística visual – e, por outro, essa mesma expressão desdobra-se em temáticas que interrogam profundamente a cultura ocidental cristã.

Durante três anos, entre 1955 e 1957, calculou projetos de igrejas que seu pai idealizou. Não teve formação específica em arte, o que, segundo ele, foi bastante benéfico para seu trabalho artís-

**CARMEN S. G. ARANHA** é professora associada do Museu de Arte Contemporânea da USP e autora de *Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade* (Unesp/Funarte).

**EVANDRO NICOLAU** é coordenador da Divisão de Educação e professor de desenho em cursos de extensão universitária no Museu de Arte Contemporânea da USP, e autor de *A Filosofia pelo Desenho ou um Livro sem Citações* (ComArte).

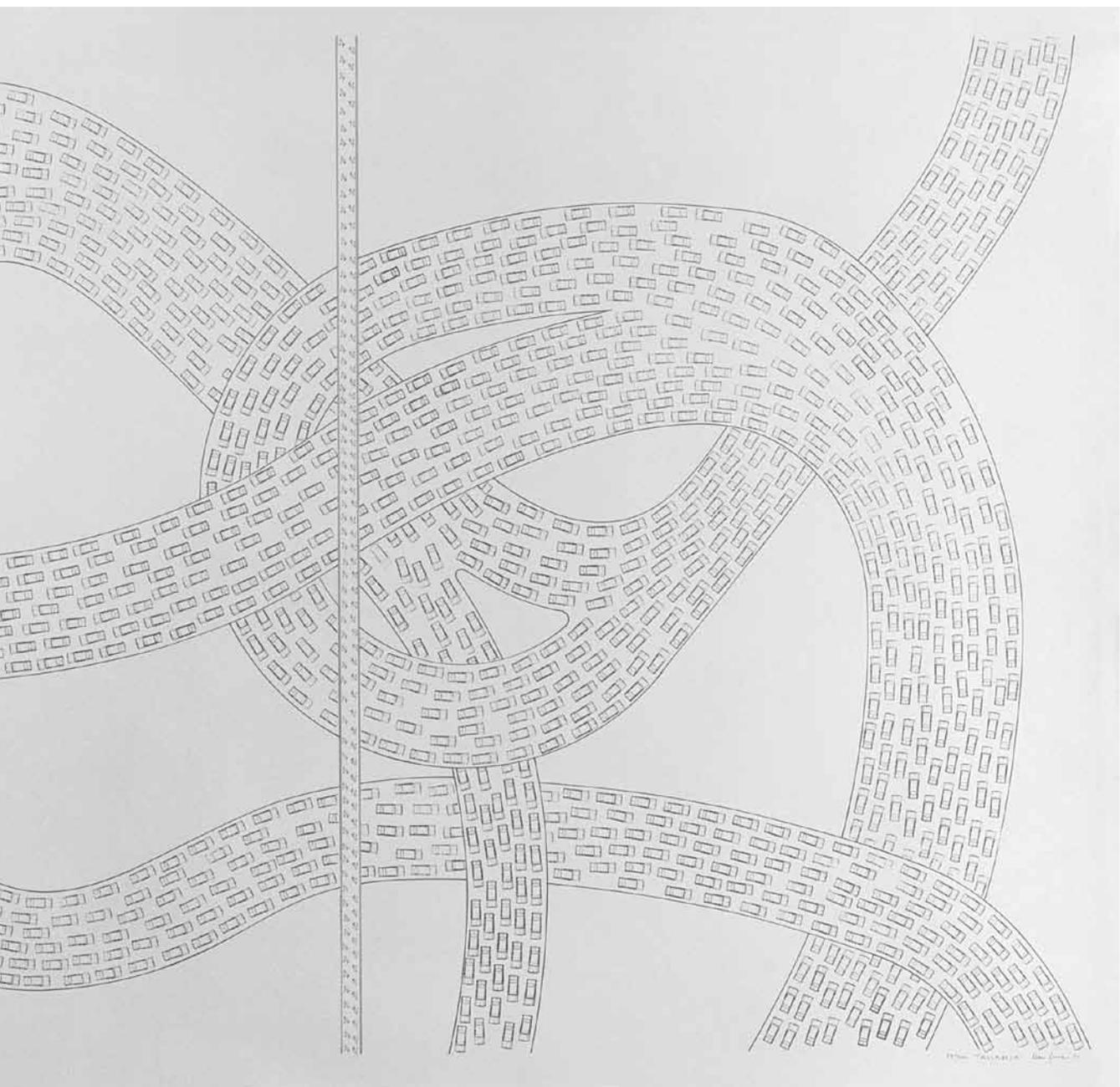


*Espectadores*, 1981,  
heliografia sobre ozalid

tico. Quando, em 1952, sua pequena filha Marialí contraiu meningite tuberculosa devido a uma intoxicação, mudou-se com a família para Florença em busca de tratamento. Lá, e posteriormente em Roma, realizou suas primeiras cerâmicas, cimentos, madeiras entalhadas em pau-santo e esculturas em arame. Nessas últimas, um tecido espacial é construído por direções diversas de fios lineares, predominantemente retos e curtos, em aço inox, bronze, cobre e ouro, soldados entre si em prata. Algumas dessas esculturas são penduradas no teto (*Gagarin*, 1961 – in Giunta, 2006, p. 87) e outras se instalam em pedestais. Paralelamente a esse trabalho de escultor, León produziu desenhos abstratos com características bem particulares, ou seja, obras meio irônicas que fogem ao caráter da escrita tradicional, inclusive ali intencionando uma certa musicalidade gráfica (in Giunta, 2006, p. 89). Os desenhos, posteriormente, se transformarão em escrituras ilegíveis. As esculturas em arame terão formas retorcidas e suas linhas se enredarão pelos entremeios dos novos espaços criados (*Torre de Babel*, 1964 – in Giunta, 2006, p. 18). Interessante que as mesmas linhas emaranhadas das esculturas em arame penetram em caixas (*Reflexões*, 1963, *Mãos*, 1964 – in Giunta, 2006, pp. 112 e 34) e em garrafas (*Garrafas*, 1964 – in Giunta, 2006, pp. 118-9), onde são segregadas.

Em *Quadro Escrito* (in Giunta, 2006, p. 21), do final de 1964, León escreve, com a aparência do desenho, procurando explicar literariamente como seria se estivesse pintando. O artista cola alguns elementos visuais, e o texto passa a enrodelhar-se em torno deles. Apesar de alguns autores afirmarem que essas obras “precedem as tautologias de Joseph Kosuth...”, León nunca se definiu como um artista conceitual (Giunta, 2006, p. 119).





*Passarela*, 1981,  
heliografia sobre papel

Nos anos posteriores, León Ferrari intensifica sua crítica aos preceitos políticos e religiosos, e seus trabalhos serão tematizados sempre com o intuito de profaná-los, desconstruí-los, desordená-los: elementos erótico-poéticos presentes nas séries desses trabalhos servirão para denunciar a realidade nas suas faces mais dramáticas. Canclini diz que “[...] a obra de León é um projeto de impugnação das convenções sociais e sua solenização religiosa e política” (apud Giunta, 2006, p. 62).

Em 24 de março de 1976, a Argentina sofre um golpe de Estado. León Ferrari muda-se para o Brasil em outubro do mesmo ano, após ameaças contra a própria família (Giunta, 2006, p. 133). Entre 1976 e 1984 vive e trabalha no país, mais especificamente na cidade de São Paulo.

“[...] Foi nessa cidade aprazível onde retomei inquietudes artísticas. Os brasileiros são muito doces, de cabeça aberta, sem preconceitos. Isto me motivou finalmente para me decidir a ter a arte como profissão” (apud Giunta, 2006, p. 149).

Nesse espaço de tempo vincula-se a artistas, escritores e teatrólogos que produziam suas obras numa vertente de grande experimentação de novas linguagens (Giunta, 2006, p. 149). León desenha, grava, esculpe, faz arte postal, enfim, utiliza-se das novas técnicas da época – fotocópia, heliografia, microficha e videotexto. Mesmo nesse sistema de ensaios de novas linguagens artísticas, o artista retoma questões realizadas nos anos 1960. *Sem Título* (s/d) e *Lembranças de Meu Pai* (1977) são esculturas em arame. Em *Lembranças de Meu Pai*, quatro vértices de um paralelepípedo situado verticalmente segregam fios lineares de aço inox,

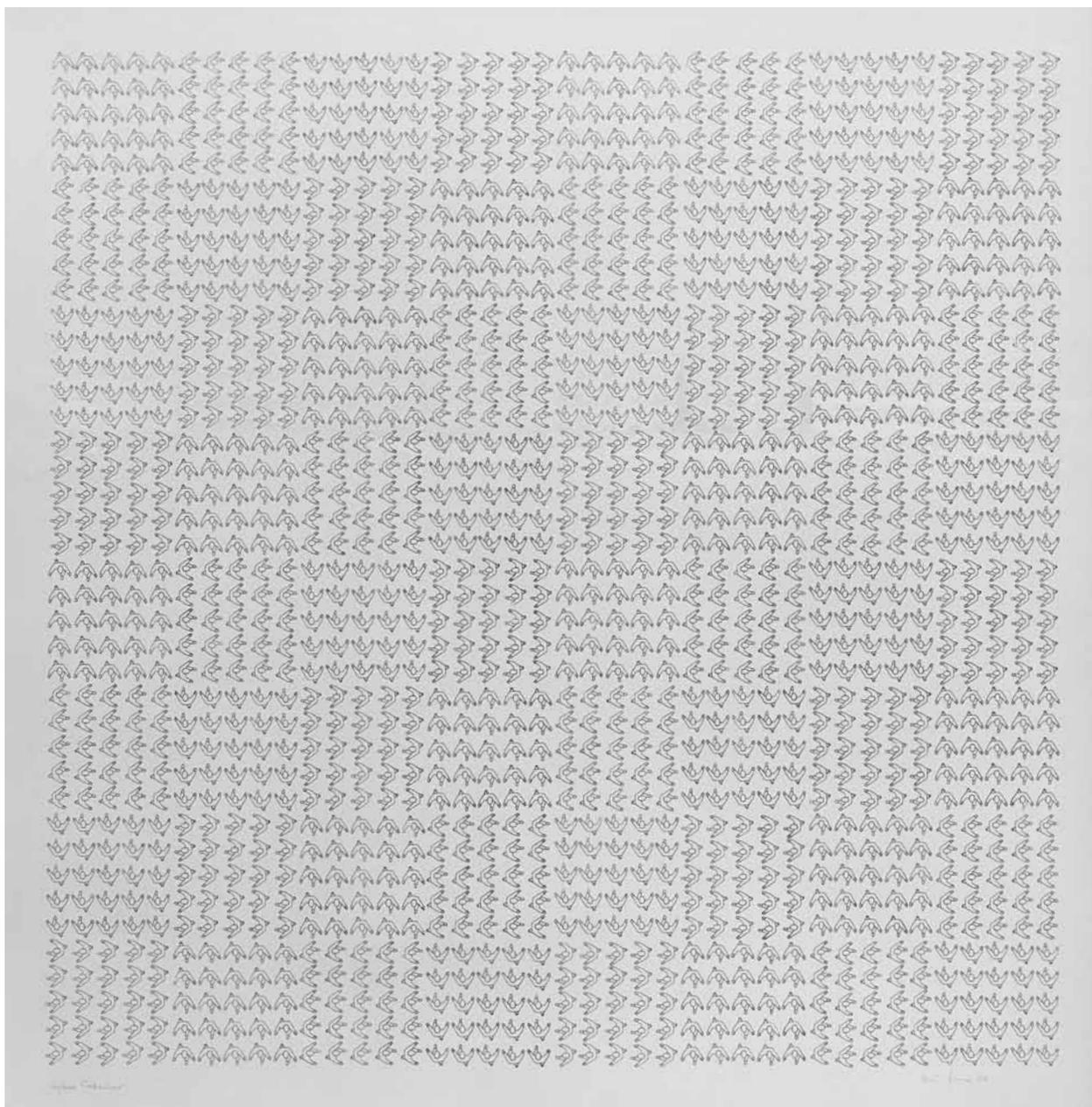
soldados em prata. Essas linhas acumulam-se em verticais e diagonais, obedecendo a uma construção geometrizada. Completa essa maquete imaginária (Giunta, 2006, p. 149) uma luz projetada de sua base que a percorre nos seus interstícios, situando, talvez, os vestígios dos cálculos que o artista fez para as igrejas que seu pai idealizou.

O grupo de artistas brasileiros<sup>3</sup> com o qual León Ferrari se ligou ao chegar ao país provocou-o com a experimentação de novos modos de fazer arte, desde desenhar com a mera mistura de materiais convencionais, como nanquim, grafite e crayon, canetas esferográficas e à tinta, assim como o carimbo e a lettraset. Novos suportes são também utilizados, como heliografia, serigrafia, fotocópia e *offset*.

As gravuras *Partitura* (1978), *Memória* (1979) e *Sem Título* (1984), assim como os desenhos de 1979, são estudos realizados pelo artista sobre signos gráficos, cada um deles caracterizado por desenhos específicos repetidos infinitamente. O que resulta é uma diversidade de aparências gráficas como se fossem escrituras, mas impossíveis de serem decifradas. São páginas e páginas desenhadas pelo artista que criam novas propostas para linguagens tradicionais, como o desenho e a gravura.

Nessa mesma época, León preocupa-se com uma “[...] não estética, com suportes não valorizados, com um tipo de antiarte...” (Giunta, 2006, p. 166). Assim, usará outros suportes, comuns à sociedade industrial: construirá plantas arquitetônicas sobre poliéster, posteriormente reproduzidas em heliografia. Nelas utiliza a lettraset como elemento gráfico, mas com códigos próprios aos

3 Regina Silveira, Júlio Plaza, Alex Flemming, Carmela Gross, Marcelo Nitsche e Hudnilson.



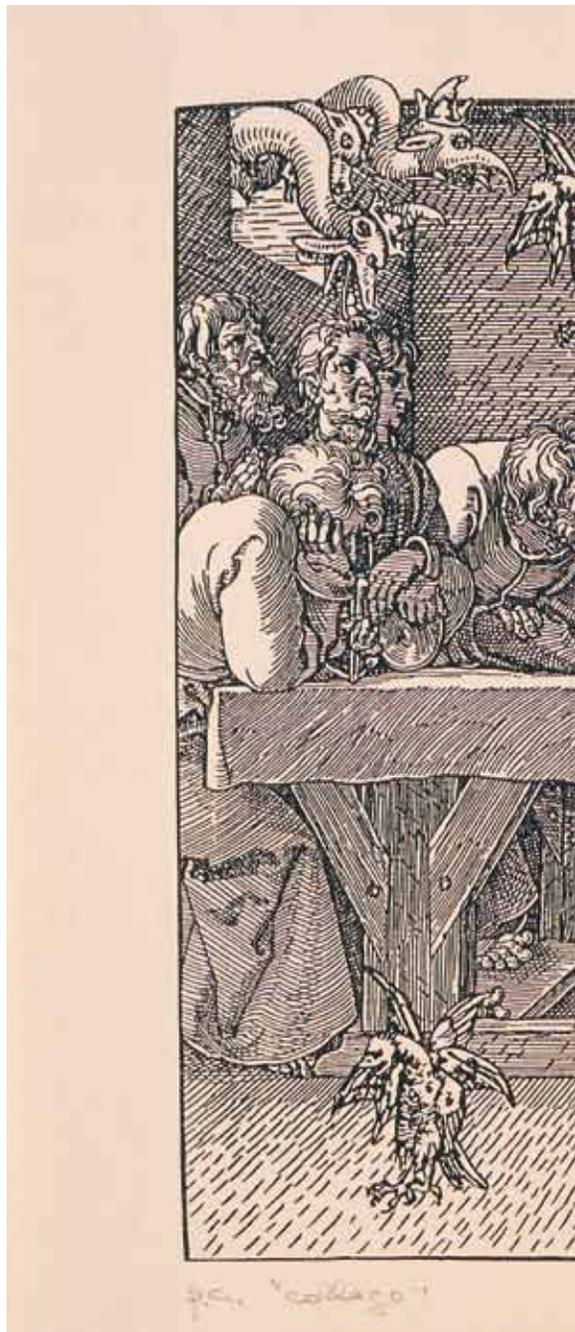
*Tabuleiro*, 1982,  
heliografia sobre papel

projetos espaciais de edifícios: portas, móveis, vasos sanitários, divisórias compondo salas. Personagens, também em letraset ou reproduzidos por meio do carimbo, passeiam por essas plantas. Nas serigrafias dessa fase, esses módulos são repetidos infinitamente e, às vezes, superpostos. Caminhando em direções diferentes se entrecruzam e continuam em direções antagônicas.

*Cruzamento II e Passarela*, de 1981, e *Tabuleiro*, de 1982, são arquiteturas improváveis. O crítico Roberto Jacoby diz que essas cópias heliográficas, cuja linguagem arquitetônica oferecia um mapeamento de lugares habitáveis, “[...] indicavam que esses labirintos sem lógica (e ‘sem centro’) não podiam tampouco pertencer ao gênero da arquitetura utópica. Ninguém se atreveria a projetar um destino tão horrível para a espécie humana” (apud Giunta, 2006, p. 172).

*Autopista do Sul*, de 1982, *Sem Título*, de 1983, *Espectadores*, *Espectadores Recíprocos*, e duas serigrafias *Sem Título*, de 1984, são outras modulações propostas por León Ferrari: fazendo uso dos grafismos impressos nas novas mídias, desdobram-se numa crítica à cultura de massa e, no plano do indivíduo, em encontros e entrecruzamentos, acabam por situar uma visão das inúmeras perdas que a sociedade de massa sofre por agregar-se às metrópoles, às cidades em crescimento tão vertiginoso que acumulam congestionamentos. Certamente uma visão premonitória do que aconteceria com a São Paulo do futuro.

As séries *La Basílica* e *Parahereges* (Ferrari, 1986), em forma de livros, o primeiro publicado em 1985 e o último, em 1986, em São Paulo, marcam o início da discussão de León, a partir de 1983, sobre os valores éticos e estéticos da cultura ocidental e, especificamente, sobre as relações de poder e violência relacionadas aos processos políticos da América Latina dos anos 1970. Marcam também a reflexão





Collage, 1986  
(da série *Paraherejes*),  
xerox sobre papel

sobre o erotismo, sobre a mulher como símbolo a ser celebrado na sociedade, e a religião cristã como a grande mola propulsora dos estados antiéticos e antiestéticos. O artista lê exaustivamente os textos bíblicos e deles depreende os questionamentos que sempre permearam sua poética. *La Basílica* apresenta colagens de imagens e textos, enquanto, em *Paraheroges*, Ferrari mescla reproduções de gravuras de Albrecht Dürer, em especial as da série *Apocalipse*, a desenhos eróticos de caráter pagão. Por exemplo, a imagem que ilustra a capa da obra é um recorte da gravura *São Miguel Vence Satanás*, de Dürer, de cerca de 1510, sobreposta a uma imagem de sexo explícito, de origem oriental.

As relações pecaminosas apreoadas pelo cristianismo, em boa parte dessa produção do artista, situam a discussão acerca dos dogmas católicos e das contradições inerentes à prática religiosa fervorosa. As imagens de Dürer normalmente colocam personagens bíblicos em situação de luta ou de pureza original diante do mundo carnal simbolizado por desenhos de pessoas em ato sexual explícito.

As pranchas acabam por constituir imagens nas quais a sexualidade está inserida, às vezes, em vias de ser destruída por personagens bíblicos, em outras, colocada sob uma mesa como forma de tentação ou escamoteada em cantos escondidos da composição. As ideias de castigo, de pecado, do modo cultural particular da cultura cristã em lidar com o sexo são relativizadas no plano a partir do conflito cultural que a soma das imagens produz. Vale lembrar que a ação artística, nesse caso, foi apenas o partido de juntar formas já prontas em uma composição. Não se trata de ver nessas obras o resultado da mão do artista, como nos desenhos e gravuras expostos na mostra, mas de observá-las como uma

reelaboração intelectual na busca de construir um sentido diferente do original de cada imagem.

A obra *Cristo* (sem data, mas provavelmente do final dos anos 1980, início dos anos 1990) apresenta um Cristo crucificado sobre uma tela. Situado em seu centro, entretanto, nossa visão deixa de percebê-lo como figura central, pois o artista o dissimula com a pintura de um abutre pronto para devorá-lo. Esse novo realismo foi apresentado na exposição “A Nova Dimensão do Objeto”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1986, o qual traz, mais uma vez, a visão crítica de León sobre as relações de violências implícitas e explícitas da religião cristã. As fotocópias da série *Aviões*, de 1986, referem-se a essa mesma preocupação.

Em 1982, León retorna à Argentina, depois de seis anos de ausência, iniciando seu longo caminho de volta, que só se completará em 1991, quando deixa definitivamente o Brasil. Durante esse período, em meio a muitas idas e vindas entre Brasil e Argentina, realiza diversas exposições, como na XVII Bienal de São Paulo, em 1983, no MAC-USP, nos anos 1979, 1982, 1985, 1986, 1987 e 1988, bem como em outros museus paulistas e brasileiros.

León Ferrari continuou produzindo com a mesma intensidade até os 92 anos de idade, em seu ateliê em Buenos Aires, e no momento em que nos deixa a sua obra, nos apropriamos do pensamento de Nestor Canclini (apud Giunta, 2006, p. 181):

“[...] A arte teria um lugar para aqueles que ainda são capazes de habitar esses espaços privados onde o individual resiste à massa, à beleza do pragmatismo, ao espírito da matéria. A obra de León Ferrari visa com uma gargalhada sutil essas oposições hipócritas”.



*Cristo*, sem data,  
óleo sobre tela, fibras óticas,  
madeira e lâmpada

## BIBLIOGRAFIA

GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006. Entrevista a Collazzo, 1988*. São Paulo, Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

FERRARI, León. *Parahereges*. São Paulo, Expressão, 1986.

\_\_\_\_\_. *La Basílica*. São Paulo, Edición del Autor, 1985.

textos