UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

GLAUCOS MARCELO FEDOZZI MUNUERA

**Caminhos da arte de León Ferrari em São Paulo:
do exílio (1976-1982) ao retorno gradual a Buenos Aires (1982-1991)**

VERSÃO ORIGINAL

SÃO PAULO

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

**Caminhos da arte de León Ferrari em São Paulo:
do exílio (1976-1982) ao retorno gradual a Buenos Aires (1982-1991)**

Glaucos Marcelo Fedozzi Munuera

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
mestre.

Linha de pesquisa: História e Historiografia da Arte

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daisy Valle Machado Peccinini

Data: _____

VERSÃO ORIGINAL

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M971c Munuera, Glaucos Marcelo Fedozzi
 Caminhos da arte de León Ferrari em São Paulo: do
 exílio (1976-1982) ao retorno gradual a Buenos Aires
 (1982-1991) / Glaucos Marcelo Fedozzi Munuera ;
 orientadora Daisy Valle Machado Peccinini. - São
 Paulo, 2020.
 149 f.

 Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
 Interunidades em Estética e História da Arte da
 Universidade de São Paulo. Área de concentração:
 Estética e História da Arte.

 1. Arte Conceitual - América Latina - Século 20. 2.
 Artes Plásticas (Aspectos Políticos) - Argentina -
 Século 20. 3. Crítica de Arte. 4. Exilados. 5. León
 Ferrari (1920-2013). I. Peccinini, Daisy Valle
 Machado, orient. II. Título.

Nome: MUNUERA, Glaucos Marcelo Fedozzi.

Título: Caminhos da arte de León Ferrari em São Paulo: do exílio (1976-1982) ao retorno gradual a Buenos Aires (1982-1991).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
mestre.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

O desejo que me propeliu a iniciar esta pesquisa transformou-se na alegria em encontrar um amadurecimento intelectual e profissional ao final destes anos de estudo. Este resultado, no entanto, não é fruto de dedicação individual simplesmente, só pôde florescer pela vida partilhada entre pessoas e com o suporte de instituições de ensino, pesquisa e cultura. A estes, meus agradecimentos.

À professora Daisy Valle Machado Peccinini, orientadora desta pesquisa, agradeço todo o apoio recebido durante esta trajetória. Os ricos diálogos e direcionamentos recebidos durante os anos de pesquisa estão presentes pelas páginas desta dissertação.

Às professoras Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro e Maria Cristina Machado Freire, pelas contribuições de grande valor durante meu Exame de Qualificação. Suas observações e sugestões ofereceram saídas para a consolidação deste trabalho.

Agradeço aos professores que lecionaram as disciplinas cursadas por mim durante a pós-graduação. Grande parte do trabalho a seguir está marcado pelas excelentes aulas que recebi.

Aos funcionários das bibliotecas e arquivos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Pinacoteca do Estado, pela boa acolhida e pelo apoio oferecido durante minhas visitas a estas instituições.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, processo de número 88882.377588/2019-01, permitindo minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos meus pais, Teresa e Vagner, pelo apoio e incentivo presentes desde a graduação, sempre me motivando e oferecendo segurança para meu desenvolvimento.

Ao meu irmão Mateus, com quem posso contar para dialogar trivialidades e escapar da rotina de estudos, abrindo espaço para o sopro de novas ideias.

À minha companheira Helen, historiadora da arte que me apoiou de inúmeras formas e ofereceu leituras valiosas. Além disso, sua presença durante a minha jornada trouxe alegria e força para que eu pudesse completar este ciclo.

RESUMO

Esta pesquisa propõe discutir a obra do artista argentino León Ferrari produzida durante sua permanência na cidade de São Paulo, entre os anos de 1976 e 1991, a partir de três eixos. Através de suas relações com o conceitualismo latino-americano e com sua própria produção pregressa, busca-se destacar o papel do meio artístico paulistano como fonte para o desenvolvimento técnico e estético do artista. Em primeiro lugar, com a apresentação de críticos e teóricos que buscaram dar contornos a uma denominada arte latino-americana, ensejou-se compreender por quais motivos a obra de León Ferrari esteve a princípio ausente de suas leituras e quais o levaram a penetrar nestes panoramas nos anos finais do século XX, observando o papel que o período paulistano de sua obra teve nesta mudança. Em seguida, no cerne da pesquisa, a análise de obras que incluem o tridimensional das esculturas de arames e barras de metal e o bidimensional das heliografias, xerografias e das páginas de livros de artista, aponta elementos comuns no conjunto da produção paulistana que oferecem chaves de leitura para esta fase artística. Aqui, formas e funções das obras são levadas em conta na configuração de um quadro carregado de tensionamentos com retornos e desdobramentos em relação a suas velhas composições e novas frentes de estudo. Por fim, como testemunhos da contaminação de uma obra voltada aos significados políticos por uma arte de sentidos na produção de Ferrari dentre as décadas de 1970 e 1980, são apresentados e analisados alguns textos da crítica e do artista referentes ao período em foco.

Palavras-chave: León Ferrari, arte latino-americana; arte política; conceitualismo; exílio de artista.

ABSTRACT

This research proposes to discuss the work of Argentine artist León Ferrari produced during his stay in the city of São Paulo, between 1976 and 1991, from three axes. Through his relations with Latin American conceptualism and with his own previous production, we seek to highlight the role of the São Paulo artistic environment as a source for the artist's technical and aesthetic development. First, with the presentation of critics and theorists who sought to outline a so-called Latin American art, we intended to understand why Leon Ferrari's work was at first absent from their readings and what led him to penetrate those select lists of artists in the final years of the 20th century, observing the role that the São Paulo period of his work played in this change. Then, at the heart of this research, the analysis of works that include the three-dimensional wire and metal bars sculptures and the two-dimensional heliographs, xerographs and pages of artist books, points out common elements in the set of works from his São Paulo period that offer keys for reading this artistic phase. Here, the forms and functions of the works are taken into account to set up a framework strained with returns to his old compositions and unfoldings to new fronts of study. Finally, as evidence of the contamination of a work focused on political meanings by an art of senses in Ferrari's production between the 1970s and 1980s, some critique and his own texts referring to the period in focus are presented and analyzed.

Keywords: León Ferrari; Latin American art; political art; conceptualism; artist's exile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: O PERCURSO DO ARTISTA: DESENHO DE UM MAPA SEM NORTE....	17
1.1. Leituras da arte latino-americana e os lugares de León Ferrari.....	17
1.2. Os primeiros estudos de Ferrari, o período da arte política e o exílio.....	34
CAPÍTULO 2: OS RASTROS DO ARTISTA: MAPEANDO PONTOS ENTRE O CÉU E A TERRA.....	49
2.1. Esculturas de arame: a retomada de um fazer artístico.....	50
2.1.1. Pensando a linha: constrição e extensão.....	51
2.1.2. Lembranças de meu pai (1977).....	57
2.2. As esculturas sonoras.....	67
CAPÍTULO 3: OS RASTROS DO ARTISTA: MAPEANDO A SUPERFÍCIE DO PAPEL. .	73
3.1. As vistas aéreas: a planificação da superfície.....	74
3.1.1. As dobras de uma grande carta.....	74
3.1.2. Superfície entre partes, extra-partes: o caso das heliografias e xerografias.....	80
3.2. Deslocando-se das amplas superfícies para as páginas de livro.....	92
3.2.1. Cuadro Escrito (1984) e Hombres (1984).....	96
3.2.2. As releituras da Bíblia: o caso de La Basilica (1985) e Parahereges (1986).....	101
CAPÍTULO 4: PALAVRAS DO ARTISTA E DA CRÍTICA: ASSINALANDO AS PASSAGENS.....	112
4.1. As palavras do artista: da arte dos significados à arte dos sentidos.....	112
4.2. A crítica de arte no período paulistano de León Ferrari.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	138

INTRODUÇÃO

León Ferrari (Buenos Aires, 1920 – 2013) é um artista de ampla potência criadora, não apenas pelas seis décadas em que manteve ativa sua produção, como também por manter vivas preocupações e motivações constantes e pelo equilíbrio entre a expressão e a comunicação. Seu privilégio de uma longa vida como artista atuante por diferentes meios e técnicas exige do pesquisador um redobrado cuidado e atenção com os aspectos de cada situação que envolveu seu trabalho. Embora haja pontos constantes entre um período e outro, há sempre desdobramentos que permitem delinear um percurso histórico modulado por etapas.

Observa-se que há uma predominância de estudos voltados aos pressupostos políticos inclusos nas obras de León Ferrari, apesar da riqueza plástica presente em todo seu trabalho. Esta pesquisa, portanto, dirige-se a um momento em que Ferrari, voluntariamente ou por exigência da situação, dedica-se a desenvolver questões alheias ao ambiente político ou religioso: é o caso do momento de sua permanência com sua família em São Paulo.

Ferrari estabeleceu-se no Brasil entre 1976 e 1982 como autoexílio decorrente do Estado de exceção implantado na Argentina. A partir de 1982 realiza retornos intermitentes a Buenos Aires enquanto permanece residente em São Paulo até 1991. A despeito de seu exílio, Ferrari manteve ativa sua produção artística que iniciara em seu país natal e, além disso, manteve intenso contato com o campo artístico brasileiro, relacionando-se com artistas, críticos de arte e instituições culturais¹.

Este trabalho surge por duas motivações. Por um lado, favoreceu-se um recorte da produção artística de León Ferrari devido ao seu trato com questões cruciais entre estética e política, sua capacidade de trânsito por interesses comuns a diversos artistas da América Latina, sua estreita relação com o cenário artístico brasileiro e a ampla oferta de suas obras nos principais museus de arte da cidade de São Paulo². O trabalho artístico desenvolvido por Ferrari permanece em um lugar muito singular de encontro entre duas tradições, a portenha e a paulistana, em um momento em que a arte contemporânea começava a ganhar traços de plena internacionalização; isto também significa dizer que ele esteve entre dois locais

1 A lista de pessoas com quem travou e trocou conhecimentos é rica. Podemos citar Julio Plaza, Regina Silveira, Aracy Amaral, Walter Zanini, Roberto Jacoby, Alex Flemming, Hudinilson Jr., Arnaldo Antunes, Hector Babenco. Para uma exposição concisa de sua estada no Brasil: AMARAL, Aracy. León Ferrari: os anos paulistas (1976 – c. 1984). In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

2 Os seguintes museus e instituições da cidade de São Paulo dispõem de obras do referido artista: MAC-USP, MASP, MAB-FAAP, MAM-SP, Pinacoteca do Estado e Acervo Artístico da Cidade de São Paulo.

contemporâneos e igualmente afastados dos centros artísticos globais, oferecendo uma interessante confluência da heterogeneidade da arte sul-americana do período em foco. Portanto este trabalho assume um esforço articulador entre a obra paulistana de León Ferrari, os elementos que ele trouxe de Buenos Aires e os elementos que levou consigo na sua volta ao país natal. Sob este ângulo, o período paulistano ganha centralidade para a compreensão do conjunto da obra do artista.

Por outro, houve uma inquietação diante do desenvolvimento criativo do artista e a complexidade formal, técnica e conceitual que sua obra encerra. Este desenvolvimento potente foi vazão de um desejo criador que atravessa o conjunto da obra, mas é marcado por situações que envolviam o artista no tempo e espaço. Cabe ao historiador da arte saber lidar com estas obras como algo que possui em si energia para movimentar seus conectores temporais e conceituais se o procedimento adequado for adotado pelo pesquisador³. Mesmo nas obras abstratas, é impossível desvincular o trabalho do artista das condições e questões que surgiam de sua inserção no meio artístico local.

Os quatro capítulos deste trabalho dividem-se tomando como partida três distintas aproximações da passagem e obra de Ferrari em seu exílio na cidade de São Paulo. Cada capítulo, portanto, disserta sobre a mesma janela de tempo a partir de fontes de pesquisa diversas. Esta sobreposição temporal entre eles significa também que são complementares entre si no desdobramento narrativo da pesquisa e são, além disso, sequencialmente dispostos numa ordem de camadas decantadas, nas quais a vida precede a obra que precede a palavra sobre a obra. Certamente esta sequência não reflete uma ordem de importância e menos ainda uma causalidade entre elas, mas trata-se apenas de uma escolha narrativa para tratar diferentes aspectos da mesma realidade.

No *capítulo 1 – O percurso do artista: desenho de um mapa sem norte*, há a apresentação de dois panoramas distintos sobre León Ferrari. Em primeiro lugar, estão dispostas leituras de críticos de arte que se lançaram a constituir uma categoria de arte latino-americana e como, nesta atividade de fôlego, puderam inserir Ferrari de modo específico ou os conceitualistas de modo geral em seu arco explicativo. Observam-se algumas mudanças no espaço ocupado por León no seio destas grandes narrativas ou, da década de 1990 aos dias atuais, das grandes exposições que buscaram um quadro capaz de incorporar a diversidade da

3 A professora Ana Longoni expressou com muita clareza suas preocupações em relação ao trato científico dos conceitualismos produzidos no Sul. Seu artigo foi fundamental para o autor organizar suas próprias preocupações, semelhantes às de Longoni. LONGONI, Ana. Dilemas pendentes: Perguntas frente à recuperação dos conceitualismos dos anos 1960. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

arte latino-americana. Na segunda metade do capítulo, são abordados aspectos gerais da vida e obra pregressa de León Ferrari e então apresentar sua mudança e adaptação no Brasil, partindo da mudança não planejada do artista e de sua família em busca de segurança contra as violações da ditadura argentina à dignidade humana. Daqui são descritos pontos-chave de sua atividade artística em São Paulo e, ao fim, elementos que permitam compreender a preocupação do artista em legar sua obra como rastro de uma passagem.

Por sua vez, o *capítulo 2 – Os rastros do artista: mapeando pontos entre o céu e a terra* e o seguinte guardam o mote deste trabalho. Aqui o enfoque são as obras produzidas durante o período paulistano do artista, singularidades em meio a um rico universo que servem como exemplos das diferentes técnicas desenvolvidas no período. Iniciando com uma análise das esculturas de arame, uma das primeiras séries desenvolvidas após seu estabelecimento em São Paulo, tendo como foco a obra *Lembranças de meu pai* (1977), são discutidos também elementos compositivos que se destacam nestes trabalhos em metal, com ênfase no uso da linha. Dando prosseguimento às pesquisas de León, chega-se a suas esculturas sonoras, objetos em que finalmente o movimento torna-se capaz de criar som; para isto são analisadas tanto a materialidade e forma destas esculturas quanto sua sonoridade, audível a partir de gravações realizadas pelo artista na década de 1980.

Se as linhas são o elemento em destaque das esculturas, a superfície e o plano são os elementos em estudo das plantas de arquitetura impressas em heliografia e xerografia, apresentadas no *capítulo 3 – Os rastros do artista: mapeando a superfície do papel*. Aqui a tridimensionalidade no traçado das esculturas desdobra-se sobre o plano bidimensional, em que os labirintos por onde pequenos homens atravessam não aparecem tão distantes dos emaranhados de arames. Após as plantas de arquitetura, são abordados os livros de artista como ressignificações de seu trabalho anterior, reproduzido pelas páginas de *Cuadro Escrito* (1984) e *Hombres* (1984), e como retorno às questões políticas e de crítica ao cristianismo nos livros *La Basilica* (1985) e *Parahereges* (1986), compostos a partir de colagens de gravuras renascentistas e japonesas e reproduzidos em *lito-offset*, possuindo desenvolvimentos formais que amalgamam a sua produção brasileira e argentina e abrem caminho para o retorno definitivo ao seu país de origem em 1991.

Por último, o *capítulo 4 – Palavras do artista e da crítica: assinalando as passagens* se divide em duas partes, ambas tendo como suporte principal fontes escritas tanto por León Ferrari quanto pela crítica de arte. Na primeira destas partes, são aproximados textos do artista escritos durante seu exílio com textos precedentes. Espera-se com isso obter um quadro com

as mudanças de desejo de León em relação à sua produção no Brasil e em que medida este período possa ter impactado seu pensamento acerca de sua própria obra. Em seguida, é analisada uma série de textos críticos publicados em periódicos de fins da década de 1970 até a década seguinte, com a intenção de captar os principais interlocutores de sua obra no debate público neste intervalo de tempo. Além de servir ao leitor uma composição que a leitura crítica fazia da obra de León naquele momento, estima-se nesta parte localizar mudanças sutis na percepção crítica de sua obra no decorrer do período em foco, com a expectativa de oferecer um panorama da inserção do artista no círculo artístico para ele estrangeiro e como determinados juízos sobre sua obra foram sendo consolidados.

Por estes caminhos coincidentes, uma forma e contornos do objeto de estudo devem aparecer e movimentar-se sobre um plano de fundo. Ainda que o movimento e o tempo sejam tão fugidios quanto a própria vida, os olhos leitores que perscrutarem as páginas seguintes devem ao menos capturar os indícios deixados ao mundo pelo artista e por aqueles que lhe estiveram próximos e, com eles, encontrar a força desejante que atravessou a obra de Ferrari. Finalmente nas últimas páginas, o leitor não encontrará nas considerações finais conclusões definitivas, mas um alento a futuros pesquisadores que buscarem retornar ao referido artista.

Convém manifestar algumas considerações sobre a metodologia adotada. Este trabalho é, antes de tudo, um trabalho historiográfico que tem como eixo central o estudo de obras de León Ferrari e de um conjunto de fatores de uma situação que possibilitou sua produção. Há aqui um problema lançado de antemão que parece borrar o trabalho do historiador de arte com seus métodos e o trabalho do crítico de arte como emissor de juízo qualitativo. No entanto, como diz Giulio Carlo Argan:

[...] esta diferença [entre crítica e história da arte] não encontra justificação no plano teórico: aquilo a que se chama juízo sobre a qualidade das obras é, como veremos, um juízo sobre a sua *atualidade*, sobre o seu deslocamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. O juízo crítico inclui-se por isso no âmbito da atividade do historiador.⁴

4 ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 16.

Esta indiferença, no entanto, não significa de forma nenhuma a indistinção na prática de ambos profissionais. Há aqui a obra de um artista já consagrado pela crítica, tendo seu valor artístico reconhecido internacionalmente; este trabalho, portanto, não necessita debruçar-se sobre a autenticidade de seu valor. Trata-se, no entanto, de averiguar as especificidades das condições e as problemáticas que envolveram a produção de determinada obra, sem que para isso haja um movimento causal de fora para dentro da obra, uma causalidade linear e simplória. A obra continuaria ocupando sua centralidade como dado a ser analisado e, sendo sua materialidade e processualidade aspectos constitutivos na formação de valores estético e artístico, torna-se imprescindível o lançamento de uma análise minuciosa sobre sua forma e técnica, sua inserção e projeção histórica, as singularidades do gesto artístico presentes e sua produção de signos ou de uma gramática do artista. Este foco que se desloca da obra para um campo mais amplo que envolva a vida do artista e o meio em que ele se insere tem como pressuposto este inter-relacionamento entre arte e vida sem perder de vista o problema artístico, foco da pesquisa, como bem apresenta Argan:

O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral [da época] se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico.⁵

Entender esta epocalidade⁶ da obra dá ao problema artístico um redimensionamento como problema histórico. Trata-se de uma dialética que envolve uma tricotomia “*abdução-dedução-indução*”, segundo Brooke Williams, uma lógica que desata em uma espiral crescente composta de observação do real como produtora de ideias novas, inferência de suas consequências lógicas e em uma conclusão que põe em teste as consequências deduzidas⁷. O trabalho historiográfico de arte enfrenta, como destaca Williams, a centralidade da palavra que surge como um obstáculo de difícil transposição entre o fenômeno artístico e a tradição científica centrada na comunicabilidade da linguagem verbal. Sendo a arte antes resultado de expressão do que de comunicação, a passagem da abdução do real para a dedução lógica exige do pesquisador um esforço em direção à transdisciplinaridade, pois para ele, assim

5 ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 17.

6 MARCONDES, Neide; MARTINS, Nara. **(Des)velar a arte – arte contemporânea: meandros da interpretação**. São Paulo: Editora Altamira, 2018. pp. 46-50.

7 WILLIAMS, Brooke. Uma década de debates: História e Semiótica nos anos 80. **Revista FACE**, São Paulo, v. 3, n.1, Jan/Jun 1990. pp. 20-22.

como para o artista, todo o conhecimento faz-se necessário no tratamento de um objeto que não se apresenta como um signo unívoco, mas que é insidioso a quase toda tentativa de indução conclusiva. Pensar a história da arte aliada à filosofia, antropologia ou a outras áreas do conhecimento da arte, não é dar à história da arte um caráter heterodoxo, mas é exatamente manter-se verdadeiro aos vários sentidos apontados pela obra de arte. No caso do conceitualismo brasileiro, semelhante em alguns aspectos ao conceitualismo de outros países latino-americanos, a tensão entre arte, linguagem e política foi de tal modo tão evidente que se torna imperativo transitar entre as disciplinas acadêmicas e suas potências explicativas para uma aproximação da obra com clareza.

A partir dessa lógica tricotômica, cabe, em primeiro lugar, estabelecer um terreno seguro que ofereça as bases de uma análise verdadeira das obras. É preciso lembrar que a produção artística de Ferrari compreendida no período em questão já lançava mão de estratégias conceitualistas, não descartando, por isso, a objetualidade da obra. Argan diz que o “conceitualismo coloca decididamente a arte fora do espaço e fora do tempo, exclui-a, talvez para sempre, do mundo existente”⁸, devido ao fato de esta operação artística não “fenomenizar o conceito de arte”. A Arte Conceitual tautológica dos centros artísticos ao qual Argan refere-se foi, no entanto, bem distinta dos procedimentos conceituais na América Latina ou, mais particularmente, no Brasil. Há que se considerar que, diferente do que acontecia na Europa e Estados Unidos, o estabelecimento de regimes ditatoriais jogavam um problema inescapável aos artistas. Isto fazia irromper uma invasão do mundo na arte, seja através da violência contra a vida humana ou da coerção à liberdade de expressão, que exigia da arte uma saída de suas fronteiras. Nestes casos, pensar a dimensão social e política em que o artista estava inserido não é de forma alguma diminuir o problema artístico. É nesta direção que Cristina Freire e Ana Longoni esperam que sejam encaminhados os estudos dos chamados conceitualismos do sul⁹. Um imbróglio reside no fato de estabelecer uma dupla leitura da obra enquanto presença – forma, materialidade e historicidade – e enquanto “fenômeno epocal”¹⁰, que guarda para si um mundo a ser desvelado. Novamente apresenta-se como necessária a transdisciplinaridade apresentada por Williams¹¹ para subsidiar a formulação de conceitos apropriados para a especificidade dos signos empregados pelo artista e que ofereçam chaves

8 ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 124.

9 FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

10 MARCONDES, Neide; MARTINS, Nara. **(Des)velar a arte – arte contemporânea: meandros da interpretação**. São Paulo: Editora Altamira, 2018. p. 50.

11 WILLIAMS, Brooke. Uma década de debates: História e Semiótica nos anos 80. **Revista FACE**, São Paulo, v. 3, n.1, Jan/Jun 1990

explicativas – elementos de retirada das dobras (*explicate*, no latim) tensionadas¹² – para dada obra.

Por isso, para avançar em alguns pontos, o ensaio *A História da Arte* de Giulio Carlo Argan também oferece um aporte para desenvolver a natureza do problema posto. Além das questões formais, como uso das linhas, das formas fechadas e no jogo superfície e profundidade, é preciso apontar também para o problema da função. Naquele ensaio, Argan traça o plano de seu método fenomenológico para a história da arte e, ainda que a intenção aqui não seja aplicar seu método *ipsis litteris*, pode trazer contribuições valiosas para elucidar a pesquisa proposta. Considerando que as obras de arte em geral, e de modo ainda mais incisivo as obras conceitualistas como as de Ferrari, são fundantes e demarcadoras de situações, logo “o historiador da arte [...] não pode prescindir da tradição crítica, que deve considerar toda a cadeia de juízos que foram pronunciados a respeito de determinada obra”¹³. Nesta asserção faz urgir, para além da experimentação das obras, uma examinação da situação fundada pelo objeto artístico, o que inclui a produção da crítica decorrente. Além disso, Argan marcará a história moderna da arte como possível apenas quando o problema da arte é posto em relação a algo pelo método histórico que assume a capacidade de verificar que a arte é arte¹⁴.

Em decorrência disto, o problema Ferrari só ganharia potência quando conectado a outrem quando sem ele seu próprio ato de criação seria inexequível, mesmo quando ele foge desta estrutura, pois o fora também é constituinte da forma. A proposta é partir de quatro dispositivos abduzidos de cada série de obras que poderão eventualmente desaguar em confluências ou bifurcações explicativas com o intuito de estabelecer um arcabouço conceitual apropriado para o conjunto de sua produção: a) o uso que Ferrari dá às formas geométricas e linhas através do corpo das esculturas de arame; b) a relação de Ferrari com máquinas transcendentais através da superficialidade das heliografias e suas visões aéreas nas “Arquiteturas da loucura”; c) a fuga de normativas e notações que organizam e isolam a visualidade e a sonoridade através das esculturas sonoras; d) os mecanismos de deslocamento da palavra enquanto produtora de sentido. A linha condutora de um dispositivo a outro seria a força formal e funcional de cada um deles, demandando um trabalho exaustivo de mapeamento da situação de sua produção.

12 Para esta ideia, foi seminal o livro DELEUZE, Gilles. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

13 ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte. In: **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 24

14 Ibidem. p. 49-50.

Estas duas linhas de aproximação apontadas, uma formal e outra funcional, cumprem seu papel diante do fato de que o controle do processo de valoração da ação artística se dá, para Argan, conjuntamente com seu valor como ação histórica: deve ser feito na relação da “artisticidade” – caráter arte das coisas pela pressuposição de um projeto-futuro na superação das dificuldades da matéria – com sua historicidade – o realizar-se no presente voltado à experiência-passado¹⁵; some-se a isto a atenção que Argan dá à “mesma relação [...] entre a consciência “em situação” que cria a obra e a consciência “em situação” que a recebe” para explicar “a complexidade e a socialidade da ação estética”¹⁶, levando-se em conta no trabalho este espaço de diferença inaugurado na interseção de consciências que convergem para a mesma obra que, se não necessariamente fazem dela o centro orbital, faz com que ela ao menos seja o diapasão da diferença.

Segundo Argan, “se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise da obra de arte deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada, de outro, ao processo de estruturação”¹⁷, explicar um fenômeno artístico, portanto, pressuporia identificar em seu interior as relações de que ele é produto e identificar em seu exterior as relações pelos quais ele é produtivo¹⁸. Um vetor de duplo sentido que aponta para o passado e para o futuro no ato mesmo de sua criação. Porém, a preocupação aqui posta não é usar as obras de arte tanto como um espelho de identificação de algo para além de seus limites, isto é, não se trata de proceder por assimilação, por estruturas transcendentais de oposições formais, menos ainda por associações livres, como advertiram Deleuze e Guattari¹⁹, senão tomar a obra de arte como um campo de imanência que embaralha as peças e reconfigura, sem um dogma a ser seguido, naquilo mesmo que Argan chamou de “problematismo desesperado”²⁰, seus próprios conectores com o passado e o futuro, dando ao historiador seu próprio problema motriz que é, ainda nas palavras de Argan, o da liberdade da ação humana²¹.

15 ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte. In: **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 23.

16 Ibidem. p. 37.

17 Ibidem. p. 29.

18 Ibidem. p. 20.

19 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. p. 16.

20 ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte. op. cit. p. 48.

21 Ibidem. p. 66.

CAPÍTULO 1

O PERCURSO DO ARTISTA: DESENHO DE UM MAPA SEM NORTE

O objeto de uma pesquisa nunca é um naufrago à deriva em alto-mar. Ele está situado em terra firme, cercado de pontos notáveis, distantes em relações constantes ou variáveis. Este capítulo, portanto, é um esforço de mapeamento destas proximidades e, ao mesmo tempo, uma confissão de que outros mapas já foram apresentados para o mesmo terreno. Cabe ao leitor julgar suas melhores ferramentas conforme lhe orientam as necessidades de viagem.

Mesmo as distâncias constantes entre pontos não alimentam mapas idênticos. Quando a proposta de pesquisa está na obra de León Ferrari no período brasileiro, é preciso diferenciar, no mínimo, dois Ferrari enquanto objeto de estudo. Um deles é o artista consagrado no momento desta escrita, quando inúmeras leituras críticas já se sobrepõem umas às outras, criando uma estratificação sobre as obras. Outro é o artista lido a partir de seus contemporâneos *in situ*, também decantando diversos estratos de signos, porém muito mais susceptíveis às mudanças do ambiente. Ambos artistas estarão presentes por todo o trabalho e é esperado que a leitura possa assinalar estes lugares distintos de olhares sobre o mesmo objeto.

A metáfora do mapa e do lugar não vem fortuitamente ao estudo, é parte necessária desta pesquisa acadêmica. Pois, se esta exige a linguagem verbal para desdobrar-se sobre um objeto, alguma tradução é realizada e, com ela, conversões são operadas. Espera-se que, com a figura do mapa, seja possível extrair alguns elementos que ressoem com este período da vida e obra de León Ferrari, um errante que desenhou uma enorme trama entre lugares díspares. Além disso, o próprio desenho em vista aérea foi motivo para obras suas, se não como geógrafo, ao menos como engenheiro que era de formação.

Inicia-se, assim, o desenho: pelo percurso. Primeiro pelos lugares que lhe construíram, em seguida pelos lugares que o artista construiu.

1.1. Leituras da arte latino-americana e os lugares de León Ferrari

Nos anos iniciais da década de 1980, León Ferrari contava com seus 60 anos de idade e já desenhava uma trajetória artística madura e reconhecida por seus pares e pela crítica. Seu papel nas vanguardas artísticas portenhas da década de 1960 permitiria a ele ser inserido sem dificuldade em um conjunto representativo da arte latino-americana deste período.

No entanto, são diversas as leituras sobre uma categoria abrangente e flexível como a de arte latino-americana e a entrada do nome de León Ferrari como representante desta não foi consequente apenas de sua produção e recepção, mas se deu em conjunto com as mudanças na designação que o termo implicava.

A partir da década de 1970, alguns críticos de arte da região, principalmente nos países de língua hispânica, iniciam uma busca de obras e artistas que pudessem apresentar traços comuns na arte latino-americana. Esta categoria artística obviamente não seria identificada por elementos de algum formalismo, mas apresentaria elementos que a distinguisse da arte *mainstream* e, ao mesmo tempo, fundaria um arcabouço visual decisivo para a composição das culturas latino-americanas. Em determinada seleção de artistas deveriam estar identificados os caracteres que melhor representassem as singularidades desta região.

É importante notar a composição e as ausências nestas seleções. Dois críticos portenhos que pensaram os caminhos das artes na América Latina, Marta Traba e Damián Bayón, podem ser analisados a partir de duas de suas obras: *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*²² (originalmente publicado em 1973) e *Artistas contemporâneos de América Latina*²³ (1981). São livros escritos para finalidades e tempos diferentes. O primeiro, de Traba, seja talvez sua principal obra onde estão condensadas suas ideias sobre a submissão e necessidade de resistência da arte latino-americana frente às formas de expressão vindas dos EUA e Europa. O segundo, de Bayón, não é uma obra tão audaciosa, trata-se de uma divulgação panorâmica dos artistas latino-americanos em atividade mais consagrados pela crítica de arte e que, portanto, melhor representariam a produção da região naquele momento.

Traba, que escreve logo após um dos momentos mais politizados de Ferrari e antes de seu exílio, confere ao cenário portenho um exemplo da decadência da arte latino-americana. Segundo a autora, a Argentina, assim como Brasil, Venezuela, Chile e Uruguai, são países considerados como áreas abertas às influências da arte setentrional, são marcados pelo progresso, o afã civilizador, a amplitude de interesses, a glorificação das capitais e a absorção das modas do estrangeiro. Para ela, o principal agente propagador deste comportamento em Buenos Aires é identificado no Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) e na “discriminação romero-brestiana”²⁴ com as formas de expressão nativas ou significativas para a América

22 TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Tradução de Memani Cabral dos Santos.

23 BAYÓN, Damián. **Artistas contemporâneos de América Latina**. Barcelona: Ediciones del Serbal; UNESCO, 1981.

24 Em referência ao diretor do Centro de Artes Visuais (CAV) do ITDT, Jorge Romero Brest, durante a década

Latina. O ITDT foi um centro de pesquisas artísticas fundado em 1958 e acabou sendo um dos principais palcos das vanguardas plásticas, teatrais e musicais na Argentina durante a década de 1960. Traba, no entanto, viu no Di Tella uma “revolução de uma quadra”²⁵, que não fora além da rua Florida, via onde estava localizado o instituto, em referência à improficuidade de sua vanguarda na sociedade. Uma vanguarda que, segundo ela, apenas produzia obras como espetáculo.

A autora também demonstra seu repúdio a novas formas de expressão como o *happening* ou o uso de meios tecnológicos de comunicação²⁶. O mais curioso, no entanto, está na ausência de qualquer citação a Ferrari, pois, apesar de sua participação no ITDT, ele apresenta exatamente os sinais positivos destacados pela autora como rastros de recuperação de função da linguagem na sociedade latino-americana: o renascimento do desenho pelas técnicas de gravação²⁷, o erotismo como valor e a *pop art* com sinal invertido²⁸, isto é, como sinal apoderado pelos latino-americanos e lançado contra quem o emitiu. Ferrari é um dos raros artistas que conjuga quase simultaneamente estes três elementos, embora, vale dizer, naquele momento Ferrari ainda não houvesse ampliado suas experiências de gravação com técnicas automatizadas e o erotismo ainda não fosse tão acentuado como viria a ser em períodos posteriores. Mas basta lembrar de *Civilización occidental y cristiana* (1965) para tornar visível a apropriação e ressignificação da *pop* americana – por coincidência, F-111 de James Rosenquist, outra obra que perpassa a guerra do Vietnã e a cultura ocidental, é apresentada no mesmo ano de 1965 e serve como bom parâmetro para observar o contraste com a *pop* que a obra de Ferrari oferece. Ou ainda, através da intensidade de suas caligrafias que aparecem nos quadros escritos ou do erotismo em *El Árbol Embarazador* (1963), é possível encontrar sem grande esforço uma “vontade orgânica”, vontade de “desnudar forças eróticas”²⁹, como aparecem na avaliação de Traba dispensada a Zilia Sánchez.

É certo que em 1973 Ferrari estava pouco presente no meio artístico portenho, excetuando-se as participações em ações coletivas de impacto político; ele retomaria suas atividades artísticas individuais apenas após sua vinda ao Brasil. Mas Traba faz referências às décadas anteriores de 1950 e 60 e, portanto, sua ausência só pode ser explicada por dois motivos: o primeiro talvez seja seu papel secundário nas vanguardas argentinas agrupadas no

de 1960. TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Tradução de Memani Cabral dos Santos.. p. 63 e p. 76.

25 Ibidem. p. 127.

26 Ibidem. pp. 167-129.

27 Ibidem. p. 137.

28 Ibidem. p. 145.

29 Estas são as palavras que Traba usa para descrever as obras da cubana Zilia Sánchez. Ibidem. p. 153.

Di Tella que, mesmo sendo repudiadas pela autora, são lembradas em alguns trechos do livro. O segundo motivo seja o tratamento pouco ortodoxo que o artista dispensa ao desenho (não-figurativo e caligráfico), à escultura (suas construções de arame estão mais próximas de *assemblage*) e a completa ausência de pintura. São estas formas de expressão tradicionais que atravessam a maior parte da produção dos artistas citados por Traba. Ações coletivas como *Tucumán Arde* (1968) também foram ignoradas, mesmo com algum impacto na sociedade; essa ausência talvez revele que, para Traba, estas ações não tivessem valor artístico ou então fossem apenas ações espetaculares. O que é certo é que estes acontecimentos estiveram sujeitos a uma reavaliação crítica apenas em tempos mais recentes³⁰.

O mesmo problema aparece no livro de Damián Bayón. Logo na introdução ele ressalta que não apresentará artistas muito jovens, enquanto os experimentais entrarão apenas em suas ações de destaque. E a estrutura do livro, dividido por formas de expressão (pintura, escultura, desenho etc.), transparece este aspecto: há pouco espaço para novas formas de expressão, sendo que praticamente metade do livro é dedicado à pintura. Ainda que Ferrari não fosse jovem, suas obras transitavam entre uma forma e outra de expressão, sem se identificar plenamente com alguma categoria. O espaço para as vanguardas é reduzido a três páginas, nas quais, dentre os argentinos, são citados artistas próximos ao ITDT, como Alberto Greco, Marta Minujín e Rúben Santantonín (o autor ainda reconhece que o primeiro e o terceiro já estavam desaparecidos), e o papel do *Centro de Arte y Comunicación* (CAyC) como propagador de intervenções e do uso de videoarte. Novamente não há nenhuma menção a atividades coletivas artístico-políticas das décadas passadas, ausência parcialmente justificada pela proposta do livro como divulgador da arte *atual* na América Latina. Uma proposta, no entanto, contraditória com um texto que torna marginal ou exclui artistas que trabalhavam novas técnicas e meios de expressão.

A permanência de Ferrari em São Paulo no momento da publicação do livro, em 1981, parece ser o principal motivo de sua ausência. Bayón desconhece ou ignora qualquer movimento artístico paulistano daquele momento; ele cita artistas renomados como Milton Dacosta, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Maria Martins, Djanira da Motta e Silva, Frans Krajcberg, entre outros, todos mais ligados ao cenário artístico carioca. As exceções ficam com Volpi, já consagrado pela crítica brasileira, os nipo-brasileiros Tomie Ohtake e Manabu Mabe, e o sul-rio-grandense Iberê Camargo. Sempre artistas com uma carreira artística

30 Sobre *Tucumán Arde*, por exemplo, o estudo de Longoni e Mestman é seminal. Cf. LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán. Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

amadurecida, alguns já falecidos na época.

Além deste desconhecimento ou desinteresse do autor por vanguardas localizadas em determinados circuitos, a abordagem muito limitada de artistas dedicados ao desenho e à gravura (ainda que com uma preponderância de figurativos), categorias pelas quais poderia entrar o nome de León Ferrari, contribuíram para sua ausência do livro. Traba e Bayón, ambos preocupados em construir uma representação da arte regional com seus notáveis expoentes e suas especificidades, não obstante mantiveram uma postura conservadora em relação ao conceitualismo latino-americano.

A virada da década de 1980 para 1990, além de observar em escala global um derradeiro golpe contra qualquer utopia socialista ainda persistente e com ele trazer a propagação de uma visão de “fim da história”³¹, trouxe também um momento de mudanças significativas para a leitura da arte latino-americana. Esta mudança, diferente do que ocorre na década de 1970, não se desenvolve mais por uma historiografia da arte elaborada por críticos preocupados com uma identidade regional; a partir do final de século as principais forças enunciativas encontravam-se na figura do curador³² que desenvolve narrativas não lineares capazes de abarcar toda a diversidade criativa do continente.

Alguns críticos que assumiram a participação neste território da curadoria despontaram como fundantes de novos pensamentos sobre a arte latino-americana e elaboraram chaves explicativas que, de uma forma ou de outra, encastraram a posição de Ferrari em territórios diversos daqueles estabelecidos na década de 1970. Isto, no entanto, não significa que não houve continuidades entre os discursos apresentados ou desenvolvimentos posteriores realizados por historiadores.

Desde 1961, quando Marta Traba inicia o estabelecimento de parâmetros de uma identidade latino-americana que resistisse ao avanço de uma linguagem internacionalista pela qual se mantinha a arte terceiro-mundista dependente das novidades produzidas no eixo Nova

31 Ideia hegeliana que ganhou força e discussão após a publicação do texto de FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Em 1997, seria a vez da arte entrar em debate semelhante com a publicação de DANTO, Arthur. **After the end of art: Contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

32 Sobre esta virada discursiva foi fundamental a disciplina de pós-graduação “Deslocando o cânone: curadoria como história na arte da América Latina” ministrada pela profa. Dra. Julia Boaventura, no segundo semestre de 2017 na ECA/USP. Além disto, a pesquisadora Gabriela Piñedo tem estabelecido fundamentos para o estudo deste período. Cf. PIÑEDO, Gabriela A. Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). Cidade do México: **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, v. XXXVI, n. 104, 2014, p. 157-186. Disponível em: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2519/2497>>. Acesso em: 18/11/2017.

Iorque-Paris³³, os debates em torno daquela identidade apresentava o problema da dependência artística quase sempre vinculado à dependência política e econômica. Nos anos 1970 as teorias de comunicação e estudos semióticos começam a exercer visível influência nos críticos de arte latino-americanos e aproximam-se por estes pensadores as relações das artes plásticas com as linguagens, aproximação facilitada pelo próprio caminho de desmaterialização da obra em direção à arte conceitual; o CAyC, coordenado por Jorge Glusberg, é um exemplo claro do manejo desta aproximação³⁴.

Este híbrido arte-política-linguagem como campo sem fronteiras rígidas permanece nos discursos críticos das décadas seguintes, mas renova-se através de uma reavaliação das peculiaridades do conceitualismo latino-americano e do papel desempenhado pelo desenho.

Simón Marchán Fiz em 1972 já delineava diferenças importantes dentro desta abrangente categoria artística que é a Arte Conceitual. A principal dobra nesta denominação acontece, segundo o autor, no modo como estão relacionados o conceito e a percepção pela obra de arte conceitual. De um lado, haveria uma arte conceitual estrita ou pura, em que o conceito seria o resultado de um ato de generalização da mente. Joseph Kosuth é apresentado como principal expoente desta arte, a qual mantém a separação entre estética e arte, ou seja, não exige da obra um nexos referencial perceptivo, mas oferece proposições analíticas cuja validade encontra-se em sua própria capacidade de seguir um desenvolvimento conceitual por ela mesma estabelecido³⁵. Se a arte conceitual em geral prossegue a perspectiva artística de Duchamp em pensar menos a morfologia do que a função da arte³⁶, nesta arte conceitual tautológica a função estaria em si mesma e apresentada em contexto autônomo³⁷. De outro lado, haveria uma vertente empírico-medial do conceitualismo, onde o conceito funcionaria como preconcepção de uma coisa a ser realizada, sendo, portanto, identificado com o projeto ou desenho e não prescindiria da percepção da materialidade; seu mecanismo de significação estaria no meio ou processo e a materialidade daria a ver este mecanismo. Em ambos os casos há uma preocupação com a univocidade do significado da obra ou ao menos com a redução das ambiguidades semânticas; a diferença estaria no mecanismo de significação para que sua proposição fosse unívoca: seja pela redução das associações exógenas no primeiro caso, seja

33 Em 1961 Marta Traba publica *La pintura nueva en Latinoamérica*; sobre este momento de transição do pan-americanismo ao latino-americanismo, cf. GRATEROL, Dagmary Olívar. *Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta*. Madrid: **Semiosfera - convergencias y divergencias culturales. Segunda época**. n. 2. Março-2014. p. 172-195.

34 Cf. GLUSBERG, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vsión, 1978.

35 MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las artes plásticas desde 1960*. 2ª Edição. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974. p. 310

36 Ibidem. p. 300.

37 Ibidem. p. 311.

como no segundo caso onde o meio por onde a obra funciona é carregado de um sentido único preestabelecido por operações não-artísticas, a tal ponto de as referências produzidas pela obra estarem dispostas segundo aquele meio, não raro com seus sinais trocados ou neutralizados, criando a ironia ou o absurdo.

Para a vertente empírico-medial, portanto, as técnicas de produção e reprodução escolhidas tornam-se pontos centrais na composição da obra. Como lembra Marchán Fiz:

[...] es preciso destacar la introducción de diversos sistemas semióticos de representación, como las procedentes de las técnicas de reproducción barata y popular (por exemplo, la xerografía) y el empleo de croquis, diagramas, ideogramas, cartografías, etc., es decir, de medios tomados de la gráfica. Esta utilización de la gráfica responde al deseo de evitar las ambigüedades del mensaje a favor de la univocidad, ya que los signos de la percepción gráfica se insertan en un sistema monosémico (próximo a la matemática), es decir, cada signo tiende a poseer una significación única.³⁸

Dentre os inúmeros meios dos quais o conceitualismo latino-americano lançou mão, o desenho e as técnicas gráficas tiveram lugar de destaque. Ferrari, ainda que se possa ser reticente em configurá-lo como conceitualista, esteve envolvido neste cenário e fez amplo uso dos meios gráficos, especialmente após sua vinda ao Brasil, tópico a ser abordado adiante. Além de explorar diversos meios para execução de suas obras, esteve também presente em seu trabalho o uso sincrônico de linguagens divergentes, criando relações intermediais e interlinguagens, experiências que foram, segundo Marchán Fiz, fundamentais no conceitualismo:

Hemos visto cómo el “conceptual”, en líneas generales, abandona los medios tradicionales y se sirve de cualquier tipo de medios. [...] Tras las experiencias conocidas, la exploración de interacciones de lenguajes como el verbal-visual, fonético-visual, diapositivas, gráfica, mezclados, etc., tienen mucho que aportar.³⁹

Prosseguindo em sua leitura de uma arte conceitual que está além das tautologias,

38 MARCHÁN FIZ, Simón. **Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las artes plásticas desde 1960.** 2ª Edição. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974. p. 320.

39 Ibidem. p. 323.

Marchán Fiz reconhece tanto na Espanha quanto na Argentina um conceitualismo tensionado pelas contradições sociais dos locais onde é produzido. Embora a menção ao conceitualismo argentino (sob a égide de um “conceitualismo ideológico”) seja breve, vale dispô-la aqui por seu reconhecimento de diferenças regionais nas apropriações do movimento conceitual. É de se pensar se a participação de Lucy Lippard ao lado de Jorge Glusberg na exposição 2.972.453 (CAyC, Buenos Aires, 1970) não tenha colaborado para o conhecimento desta vertente artística pelo autor espanhol, pois não há nenhuma leitura de outros locais da América Latina e mesmo os eventos argentinos citados – CAyC, *Grupo de los Trece*, *Tucumán Arde* – estão confinados a uma nota de rodapé⁴⁰. Na mesma página, há uma consideração interessante que coloca o conceitualismo não como “*una fuerza productiva pura, sino social*”, abrindo espaço para leituras de práticas heterodoxas sem considerá-las degeneradas. A autorreflexividade destas vertentes conceitualistas não seria produto da tautologia, mas ligada a condições então consideradas exógenas pelo conceitualismo linguístico; estas condições de produção seriam, por sua vez, apropriadas pela arte que performaria uma “*configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su especificad*”, fechando por outro caminho uma autorreflexividade, considerando que a obra seja ela mesma um fragmento da realidade.

Esta transformação ativa do mundo pela arte latino-americana foi melhor desenvolvida na década de 1990 com a argumentação de Luis Camnitzer, ele mesmo um artista conceitual, acerca das particularidades do conceitualismo latino-americano. Em 1997 ele publica o artigo *Una genealogía del arte conceptual latinoamericano*⁴¹, no qual expõe as raízes deste conceitualismo ao mesmo tempo em que aplica seu método de genealogia em que substitui a linearidade singular das influências estéticas por uma abordagem de linearidades múltiplas de ramificações, pelas quais as influências não são sempre diretas ou mecânicas como em uma relação causal. Para Camnitzer, é imprescindível na análise do conceitualismo latino-americano manter a poesia e a política próximas à arte, pois é este tripé que sustenta a especificidade da estratégia conceitual desta região. Como argumento disto, ele traça desde Simón Rodríguez (1769-1854) – intelectual venezuelano e tutor de Simón Bolívar, fato pelo qual ele é conhecido – uma continuidade não retilínea e não ininterrupta de um modo de agir artístico atento às necessidades das realidades sociais pelas quais a arte opera. Diz ele:

40 MARCHÁN FIZ, Simón. **Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las artes plásticas desde 1960**. 2ª Edição. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974. p. 325.

41 CAMNITZER, Luis. Una genealogía del arte conceptual latinoamericano. Porto Alegre: **Continente Sul / Sur**, n. 6, novembro de 1997. p.179-230.

*Desde una perspectiva no formalista, el continuo artístico latinoamericano es mucho más claro y consistente que lo que nos ha hecho creer. Un énfasis en el contenido – particularmente en lo ético y lo político – mostraría que expresiones formales diversas [...] pertenecen a una matriz común en la cual las diferencias en la forma son secundarias.*⁴²

Camnitzer diferencia o conceitualismo latino-americano de um conceitualismo *mainstream* por características como a crença em uma Utopia⁴³, na superação dos limites entre arte e vida pela junção de arte e política em uma expressão integrada⁴⁴ ou por um desejo de desmaterialização da obra como desejo de economia de recursos e como vontade de afetar seu entorno, pois a desmaterialização seria uma arma política e facilitaria atingir os objetivos da obra⁴⁵. Ainda neste texto ele destaca a atuação do movimento de guerrilha urbana Tupamaros no Uruguai, como um caminho paralelo ao que os artistas muitas vezes propuseram: em vez de colocar a arte na arena política, tratava-se para os Tupamaros de agir politicamente através de operações performáticas com apelo estético.

Sua argumentação, no entanto, apresenta-se mais sofisticada em livro publicado dez anos depois. *Conceptualism in Latin America* retoma os pontos centrais de rastrear no uso da diagramação e didatismo dos textos de Rodríguez e nas ações políticas estetizadas dos Tupamaros linhas gerais que comporiam o conceitualismo, porém avança e apresenta claramente pontos de divergência entre o conceitualismo dos centros culturais e da periferia, sendo que neste haveria singularidades em função da desmaterialização, no papel da pedagogia, no uso do texto e na estreita relação da arte com a literatura⁴⁶.

Há muitas linhas em comum entre a definição de conceitualismo latino-americano de Camnitzer com as práticas artísticas de Ferrari, além de sua definição estar em consonância com a de Mari Carmén Ramírez, analisada adiante. Em primeiro lugar, há o fato de Camnitzer posicionar *Tucumán Arde* como um ponto chave no desenvolvimento conceitual, estando para as artes aquilo que Tupamaros foi para a política, isto é, situações opostas no limiar entre arte e política. Quando da participação naquele evento em Rosário, é notável como Juan Pablo

42 CAMNITZER, Luis. Una genealogía del arte conceptual latinoamericano. Porto Alegre: **Continente Sul / Sur**, n. 6, novembro de 1997. pp. 191-192.

43 Ibidem. p. 180.

44 Ibidem. p. 183.

45 Ibidem. pp. 187-190.

46 CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. p. 29

Renzi e León Ferrari, ambos organizadores de *Tucumán Arde*, não estavam interessados que as mensagens fossem consideradas por seu aspecto estético⁴⁷, pois já seria próprio da cultura burguesa remover o conteúdo da criação artística, neutralizando qualquer esforço comunicativo.

Porém, na década posterior a *Tucumán Arde*, Ferrari mantém outras estratégias próprias ao conceitualismo. Há sempre em seu trabalho o problema de uma produção dual, ora abstrata, ora figurativa. Mas estes termos são ineficazes em categorizar a obra de Ferrari, porque eles não dizem nada sobre as intencionalidades subjetivas e até, se poderia dizer, confundem ao separar obras que possuem diálogos e desdobramentos entre si. Supostamente haveria uma intencionalidade em apontar problemas estéticos na abstração e outra em apontar problemas extra-artísticos nas figurações, mas para o conceitualismo latino-americano, segundo Camnitzer, isto é uma falsa oposição, pois importada de um debate produzido no norte em contexto da guerra fria que não interessaria à América Latina⁴⁸. Enquanto no Ocidente ocorriam as associações ideológicas entre abstracionismo/democracia liberal e realismo/totalitarismo, no bloco soviético o realismo caminhava com a ideia de utopia e o abstracionismo era considerado uma aberração burguesa⁴⁹. Ainda que a polarização tenha ficado aguda nos debates críticos dos países periféricos, todo o debate estava centrado em questões formais, deixando de lado o conflito político. É nesta chave que desaparece a contradição entre o que Ferrari defende em *El arte de los significados* (1968) – discutido adiante – e como, anos depois no Brasil, as preocupações apresentadas naquele texto perderiam força em suas obras, mantendo o sentido destas em trânsito com a realidade cambiante e retornando a obras mais abstratas. A partir do momento em que desaparecem as condições para manutenção de um sentido, não há nenhuma disposição de Ferrari em manter uma posição anacrônica ou deslocada.

Outro dispositivo típico do conceitualismo latino-americano que Ferrari lança mão é o uso da palavra ou de estratégias literárias em suas obras. Devido à notoriedade que os movimentos literários possuíam na América Latina, Camnitzer vê uma certa inevitabilidade na sua aproximação pelas artes plásticas. Além do limite impreciso entre arte e política, arte e poesia também cruzaram caminhos tanto pela espacialização da linguagem quanto pelo manuseio de um conteúdo imagético através do uso de metáforas. O uso da linguagem por

47 CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. p. 71.

48 Ibidem. p. 91.

49 Ibidem. p. 93.

Ferrari acontece em diversos momentos: em colagens textuais como *Palabras Ajenas* (1967) ou *Nosotros no Sabíamos* (1992), nos quadros escritos ou desenhos caligráficos, nos títulos enunciativos de obras abstratas, nos códigos para as esculturas sonoras e ainda nas reproduções de fotografias sobrepostas com trechos de Jorge Luis Borges em Braille.

Camnitzer afirma que a conexão metafórica entre objetos e imagens no conceitualismo latino-americano não dependia nem de um reinvestimento de sentido ao modo de Duchamp, nem de uma criação de sentido pela nomeação imprópria ao modo de Magritte. Ela ocorria pela junção ou sobreposição de duas imagens para a criação de uma terceira ao modo de Man Ray e Meret Oppenheim. Esta conexão foi utilizada por Ferrari em colagens, no entrecruzamento de exigências sensoriais (visuais e sonoras ou visuais e táteis) – nota-se inclusive o uso de fotografias de Man Ray na série Brailles (décadas de 1990 e 2000) – ou no uso, como dito acima, de títulos enunciativos em abstrações.

É por este caminho que o artista mantém o conteúdo em destaque em algumas obras por toda sua vida. Ainda que, após seu exílio, ele nunca tenha voltado a um evento político enquanto arte como foi *Tucumán Arde*, sua intenção de comunicação nunca desaparece por completo. Sua desmaterialização com intenção de eficácia comunicativa ocorre por meio da escrita, mesmo que esta escrita forme uma linguagem ininteligível ou não venha a ser linguagem alguma. Neste jogo do verbo e do inacabamento aparece uns dos principais traços do conceitualismo no trabalho de Ferrari. Este inacabamento ou enfoque no processo não conclusivo aparece na matéria, como nas esculturas de arame, ou no significado, como nas caligrafias.

É possível, portanto, observar elementos que ora caracterizariam Ferrari como artista conceitual, ora dificultariam esta aproximação. A partir dos anos 1970 as preocupações do artista já deixaram de ser com alguma utopia e, ainda que houvesse um amplo uso da escrita, a desmaterialização nunca fora plena. Com a leitura de Camnitzer, é possível dizer que a escrita foi o principal articulador deste desbordamento entre os limites da figuração e abstração em Ferrari. A fatura inacabada de algumas obras, no entanto, não impede que mantenham sua perene materialidade, assim como a reprodutibilidade de algumas delas confia a necessidade de seu agenciamento através da matéria reproduzida, não de uma ideia que as preceda.

Não obstante, é exatamente pela chave do conceitualismo latino-americano que León Ferrari começa a ganhar um lugar específico no território da arte latino-americano. Na segunda metade da década de 1990 e início do século seguinte, Ferrari entra em importantes exposições panorâmicas deste movimento artístico difuso como, por exemplo, em: *Re-*

Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing (1997-98), exposição itinerante organizada pela *Archer Huntington Art Gallery* (Austin-TX) e o *Museo del Barrio* (Nova Iorque); *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, organizada pelo *Queens Museum of Art* (Nova Iorque, 1999); *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, realizada no *Jack S. Blanton Museum of Art*, na *University of Texas* (Austin, 1999); *Heterotopias: Medio siglo sin Lugar 1918-1968*, no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid, 2000); *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America*, em *The Museum of Fine Arts* (Houston, 2004). Aqui citadas apenas algumas participações anteriores à censura da retrospectiva de Ferrari exposta no Centro Cultural Recoleta entre novembro de 2004 e janeiro de 2005, quando sua visibilidade é drasticamente amplificada pela repercussão do fato e surge um renovado interesse em sua obra.

É notável a expansão de uma nova fronteira temática nos interesses de instituições do hemisfério norte e a participação de Marí Carmén Ramírez na equipe curatorial de todas as exposições citadas no parágrafo acima e sua atuação nestas releituras da arte latino-americana. Ramírez é uma curadora porto-riquenha e pesquisadora no *Museum of Fine Arts* em Houston, possuindo papel central no reposicionamento da arte latino-americana como objeto de interesse nos centros de pesquisa anglo-americanos. Outros nomes aparecem neste redimensionamento da importância da obra de Ferrari através de textos críticos, pesquisas acadêmicas ou curadorias, dentre os quais estão o já citado Luis Camnitzer e Andrea Giunta. Ramírez, assim como Camnitzer, estuda este lugar do conceitualismo latino-americano frente ao conceitualismo *mainstream* e mapeia estas diferenças em um artigo de 1993⁵⁰. Em primeiro lugar, ela avalia esta apropriação latino-americana da expressão conceitualista à luz do momento sociopolítico de ditaduras no continente sul-americano e vê nela uma saída à censura oficial mantendo, ao mesmo tempo, a arte significativa na sociedade. Tratava-se de agir fugindo do autoritarismo de Estado e das influências diretas dos centros artísticos. Portanto, Ramírez contrapõe a arte conceitual da América Latina com aquela dos EUA em função das exigências diante das quais os artistas tinham de responder.

Observa-se que o desenvolvimento em fins dos anos 1960 e início dos 1970 da arte conceitual na América Latina realizaria o destravamento de uma saída para o bloqueio que o conceitualismo europeu impusera a si mesmo⁵¹. A linha diferenciadora entre os dois conceitualismos encontrar-se-ia na linguagem tautológica de uma e na expressão ligada à vida

50 RAMIREZ, Marí Carmén. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999.

51 Ibidem. p. 551.

de outra. Na América Latina o objeto materializado manteve em certa medida sua razão de existir enquanto fosse mediador significativo entre arte e mundo. Sua existência, diferente da expressão conceitual *mainstream*, era pautada pela sua conexão com mundo, e seu valor, portanto, só poderia ser positivo enquanto esta relação se mantivesse ativa, recuperando assim a dimensão ética do trabalho artístico. Desdobramento (*unfolding*, no original) torna-se a principal característica deste conceitualismo latino-americano, um não fechamento da linguagem sobre si mesma. O significante e o significado não fecham uma forma autocentrada, mas o dentro abre-se para novas linhas do fora. Como aponta Marí Carmen Ramírez:

*Unlike previous models of Latin American political art that relied on the content of the art's "message", the politics of this [conceptual] art requires "unfolding": deconstructing linguistic and visual codes, subverting meanings, and activating space in order to impress on the viewer the effects of the mechanisms of power and ideology.*⁵²

Desdobramento [*unfolding*] da arte para o mundo na América Latina – ou da arte para a linguagem na produção dos centros artísticos – significa estabelecer linhas de contato. Porém todo ato de desdobrar também é uma revelação [*unfolding*] de algo outrora escondido sob tensão, e aqui a arte quando se desdobra para a linguagem não pode revelar nada mais do que ela mesma, ao passo que abrir-se para as relações estruturantes de poder e ideologia na sociedade significa cortar a circularidade do discurso destes e expor seus mecanismos de autorreprodução, algo apontado, já citado aqui, por Marchán Fiz com sua categoria de conceitualismo empírico-medial.

Esta releitura do conceitualismo latino-americano permitiu uma avaliação do período de sua produção sem estabelecer um vínculo de cópia ou importação de ideias e práticas dos centros artísticos do hemisfério norte. Com a compreensão dessa especificidade regional, artistas conceituais da América Latina puderam ganhar espaço nos panoramas que representassem sua produção artística.

Se a categoria de arte conceitualista latino-americana pode dar a ver as obras assim

52 “Distinto dos modelos anteriores da arte política latino-americana que dependiam do conteúdo da “mensagem” da obra, a política desta arte [conceitual] requer “desdobramento”: desconstrução de códigos visuais e linguísticos, subversão de significados, e ativação do espaço a fim de imprimir no observador os efeitos dos mecanismos de poder e ideologia.” Tradução livre do autor. RAMÍREZ, Marí Carmén. *Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999. p. 557.

designadas como derivações da arte conceitual do hemisfério norte, basta apenas uma primeira tentativa de manuseio com os métodos operacionais usuais no tratamento da arte conceitual para a frustração vir a tona. A dificuldade se acentua conforme o distanciamento do sujeito observador com a situação referida por dada obra.

Os conceitualismos latino-americanos são marcados por uma excessiva vulgaridade, muitas vezes operando para além da chave da posição anti-institucional e estabelecendo um novo jogo, em que a proposição e a negação operam sobre outra fundação de sentido que não a da instituição e do mercado. León Ferrari começa a ganhar projeção neste meio, onde a questão central não seria tanto estar dentro ou fora da instituição, mas se sua obra funcionaria para além da instituição enquanto se apropriaria de outros territórios não-artísticos. Os conceitualismos, diz Ana Longoni, “designam movimentos que impulsionam – e são parte de – um ânimo generalizado de revolta dentro e fora do mundo artístico que marcou a ferro e fogo uma época”⁵³, ao passo que, para Luis Camnitzer, estes conceitualismos tornaram-se estratégia para unir aquela agitação com uma construção⁵⁴ e, portanto, são encarregados de um papel pedagógico, com vistas a operar sobre o mundo pela conexão com um público⁵⁵.

Nos anos 1970, longe da efervescência revolucionária do decênio anterior, Ferrari transita da atuação pública exclusivamente política no início da década para o exílio geográfico em sua segunda metade, voltando-se a obras descarregadas de significados unívocos. A despeito disso, sua produção artística recebe um novo fôlego de intenções políticas no início dos anos 1980, com a recuperação do uso da gravura e da palavra como estratégias conceitualistas.

Os novos estudos realizados pelo artista nesse período nascem a partir da repetição de soluções anteriormente desenvolvidas. É graças a estas repetições ou retornos formais que a tentativa de categorizar sua obra em territórios definidos, como abstração e figuração, torna-se uma iniciativa débil. Uma aproximação mais apropriada talvez seja a genealogia pensada por Camnitzer⁵⁶, mas operada em conjunção com a proposta de Flaherty e Giunta em sincronicidades para romper com a linearidade genealógica⁵⁷. A ideia de genealogia para

53 LONGONI, Ana. Dilemas Pendentes: Perguntas frente a recuperação dos conceitualismos dos anos 1960. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP/MAC; AECID, 2009. p.179.

54 CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. p. 20.

55 Ibidem. pp. 29-34.

56 CAMNITZER, Luis. Una genealogía del arte conceptual latinoamericano. Porto Alegre: **Continente Sul / Sur**, n. 6, novembro de 1997. p.179-230.

57 FLAHERTY, George F.; GIUNTA, Andrea. Latin American Art History: An Historiographic Turn. **Art in Translation**. n. 9, sup. 1, 2017, p. 121-142. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1246293>>.

Camnitzer opera num período de média a longa duração, onde o estabelecimento de determinada tradição acaba por estabelecer vínculos que atravessam influências exercidas por contiguidade. Com esta ideia, o artista uruguaio busca traçar, por exemplo, certas raízes do conceitualismo latino-americano seja em experiências do século XIX ou em eventos não-artísticos do século XX. Nota-se, no entanto, que explicar que a experiência latino-americana compartilha de alguns genes intergeracionais não-contínuos ainda mantém linearidades causais. Flaherty e Giunta, por sua vez, abordam o que seria esta virada historiográfica sobre a arte latino-americana moderna e pós-moderna em termos de uma não derivação desta da arte do hemisfério norte, na qual, para isso, buscar-se-ia estabelecer conceitos específicos elaborados exclusivamente para determinada situação de produção. Esta então seria posta em linha sincrônica em relação a outras situações, em substituição a uma linha de descendência genealógica e, portanto, sem correlações entre si senão por meio de um estofó comum de uma mesma época. Pensar mais como uma rede de pontos descentralizados do que extremidades ligadas a um “*hub*” dispersor de linguagens artísticas centrado nos Estados Unidos e Europa⁵⁸ (ou mesmo a uma tradição latino-americana impositiva), não com o objetivo de ser inclusivo a uma rede comum que ainda teria seus pontos centrais, mas estabelecer circuitos que possuam seus próprios fragmentos visuais⁵⁹, algo como circuitos semiautônomos, com vínculos externos e dinâmicas próprias. Como os autores destacam:

Esta abordagem [da arte latino-americana] não deve ser considerada como um abandono do rigor histórico, mas como uma oportunidade de averiguar um dos conceitos fundacionais da disciplina [análise comparativa na história da arte] – afetando particularmente o modernismo – que continua a ordenar as trocas culturais segundo parâmetros de originalidade e derivação apesar do surgimento de modelos que levam em consideração por modernismos “múltiplos” e “alternativos.”⁶⁰

As vanguardas do pós-guerra na América Latina, sobre as quais os autores propõem o estudo pelo método das sincronicidades, são contemporâneas em larga medida às ditaduras civis-militares que foram se formando no continente. É fundamental ter isso em mente para observar que, mais do que na Europa e Estados Unidos, a história da arte na América Latina

58 FLAHERTY, George F.; GIUNTA, Andrea. Latin American Art History: An Historiographic Turn. **Art in Translation**. n. 9, sup. 1, 2017. p. 126.

59 Ibidem. pp. 131-132.

60 Ibidem. pp. 123-124. Tradução nossa.

constitui-se como uma ciência social, no sentido de as relações entre arte e sociedade estarem muito mais entrelaçadas e contaminadas entre si. Portanto, o papel dos arquivos institucionais ou de artistas ganha centralidade⁶¹, exatamente para a compreensão daquele circuito semiautônomo no qual o artista esteve envolto em determinado momento e para a visualização dos espaços de troca que ele ocupa, além de permitir ao historiador a elaboração de conceitos específicos a dada situação.

Deixando de lado uma leitura panorâmica sobre um território como a América Latina para uma aproximação sobre um artista individualizado, como é o caso aqui sobre León Ferrari, esta virada metodológica torna-se uma importante ferramenta para a pesquisa da poética de determinado artista para dar a ver a

densidade específica de todas as zonas de fricção, fusão, e fluidez que são geradas pelos múltiplos estranhamentos do mundo contemporâneo (tanto geográfico como linguístico e tecnológico), ou de memórias de repressão e desaparecimento.⁶²

O que se tem ao fim é uma constelação de espaços de troca que extrapolam, ou mesmo ignoram, uma estrita relação norte-sul. No caso de Ferrari, seu exílio em São Paulo traz a ele um contato com um ambiente de experimentação e proposição muito particular que, de certo modo, obriga-o a estabelecer uma zona de negociação com sua produção anterior e suas angústias pessoais. Sua produção a partir daí deriva, segundo as palavras de Flaherty e Giunta, de inúmeros estranhamentos, seja pelo exílio, seja pela perda de um filho, seja pelas novas tecnologias e suportes.

Esta multiplicidade de condicionantes ainda, por si só, não são capazes de alijar o artista de alguns fundamentos que lhe são caros. Levando em conta as estratégias conceitualistas compartilhadas e partindo do contato extenso com obras, textos e entrevistas realizados por Ferrari durante sua vida, surgem três eixos que permitem analisar as variações em sua poética: a fatura (matéria e técnica), a transmutabilidade e a comunicabilidade. A fatura é o meio imediato que a obra aparece; uma coordenada imprescindível, pois a tendência de alguém que faz e sabe fazer é que continue nesta prática, em movimento de repetição, aprimoramento e pesquisa. O fato de Ferrari ir da madeira ao aço, do aço ao papel, do papel à

61 FLAHERTY, George F.; GIUNTA, Andrea. Latin American Art History: An Historiographic Turn. **Art in Translation**. n. 9, sup. 1, 2017. p. 132.

62 Ibidem. p. 126. Tradução nossa.

intervenção, desta de volta ao aço e ao papel simultaneamente, acaba por estabelecer desconexões e agrupamentos extratemporais que coordenam sua produção.

A transmutação, por sua vez, é um termo de Roman Jakobson resgatado por Julio Plaza, quem conviveu com Ferrari em São Paulo, e que funciona na obra deste artista, pois o conceito lança luz sobre um esforço patente por toda sua produção. Segundo Plaza:

A transcodificação entre as diversas formas de arte, formulada por Roman Jakobson como Tradução Intersemiótica ou “transmutação” (...) “... da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (e vice-versa poder-se-ia acrescentar), toca no que há de mais íntimo na criação. A transmutação comporta pensamento analógico, inter-relação de sentidos e transplante de formas.⁶³

Há momentos em que León Ferrari explicitamente demonstra que um dos eixos principais de sua arte é uma saída de si para outrem ou ser um vértice de contágio entre sentidos quando cria, por exemplo: 1) contaminação de universos sensoriais distintos como ocorre nas *Percantas* (1979) ou na série *Brailles* (1997); 2) colagem de materiais e choque de imagens verbais com imagens visuais, exigindo um trânsito entre o sensível e o inteligível. Este trânsito, poder-se-ia dizer, é próprio da arte conceitual, porém percebe-se em Ferrari uma não-equivalência da palavra e da imagem traçada, já que em suas obras a palavra escrita, ora deslocada de suas condições de verdade (como em *Palabras Ajenas*, de 1967), ora destituída de valor semântico (como em *Palabras*, de 1999), ora neutralizada de seu valor fonético (como em *Carta a un general*, 1963), é sempre um objeto fraco, quase inoperante no mundo. A fragilidade da palavra é exposta nestes deslocamentos, em uma operação muito semelhante à operação de Duchamp em seus *ready-made*. De fato, a palavra torna-se um *ready-made* que perde seu valor conversível, destituída de sua primazia na determinação da verdade como Duchamp destituíra a primazia da arte para determinação da beleza, ao ponto de a palavra escrita ser tão retorcida até tornar-se incomunicável caso não esteja inscrita em algum mecanismo fiduciário condicionante da verdade.

Assim, como terceiro eixo, a comunicabilidade é uma intencionalidade não resolvida na obra de Ferrari que o próprio artista tende a reavaliar conforme a necessidade. Aqui, para além da leitura das obras em si, seus escritos também denotam mudanças na intenção do

63 PLAZA, Julio. A arte da tradução intersemiótica. In: **Transcriar** [catálogo]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1985. p. 9.

artista em fazer de suas obras mais ou menos comunicativas. A mudança é visível quando se compara textos tão díspares de sua autoria como *El arte de los significados* de 1968 e *O papel da arte*, de 1986, como será feito no último capítulo. Porém uma observação da fatura de longa duração de uma obra como *Nosotros no Sabíamos* – resultado de uma acumulação obsessiva de *clippings* do artista desde a década de 1970 e que reaparece como obra na década de 1990 – revela um indício destas intenções tensionadas que, mesmo quando adormecidas, não se dissolvem no tempo de vida do artista. O mesmo pode-se dizer de outras formas de expressão que desaparecem e reaparecem em seu repertório no decorrer do tempo.

1.2. Os primeiros estudos de Ferrari, o período da arte política e o exílio

Para tratar do tempo e da variabilidade poética que nele se inscreve, é necessário um percurso-moldura que disponha as coordenadas de referência. A apresentação dos três eixos referenciais seguiu uma avaliação do conjunto da obra de Ferrari, cuja produção anterior ao exílio será apresentada a seguir. Neste percurso inicial, há elementos que se desdobram em novas fronteiras ou deixam de funcionar até retornar em outro momento. São estes retornos que mantêm as linhas oscilantes entre as coordenadas e possibilitam uma leitura com base na repetição e diferenças do fazer artístico.

León Ferrari, filho de arquiteto e ele mesmo um engenheiro, ainda que não tivera uma educação formal em artes visuais⁶⁴, em diversos momentos pôde aprender com outros mestres do ofício. Suas primeiras obras apresentadas ao público são esculturas de cerâmica, madeira e, posteriormente, gesso e cimento.

Na década de 1950, León Ferrari vive na Itália devido ao tratamento necessário para sua filha Marialí que havia contraído meningite tuberculosa⁶⁵. Após um período em Florença, a família se estabelece em Roma, onde León desenvolve obras cerâmicas após passar pelos estúdios de Marino Mazzacurati e Salvatore Meli em 1954. Não demora a expor sua primeira individual na galeria Cairola de Milão, em 1955, e ganhar certo espaço no meio local⁶⁶.

64 ROMERO KEITH, Delmari. Entrevista con León Ferrari. *El Gallo Ilustrado*, 13 jun. 1982, p. 17. Cidade do México. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). f. 54

65 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 73.

66 Em Janeiro de 1955, ou seja, um mês antes de sua individual na Cairola, algumas de suas obras cerâmicas aparecem na revista *Domus*, segundo *clipping* em *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas*, encadernado de fotocópias de documentos organizado pelo próprio artista. Consultado na biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. f. 4.

Ainda em 1955 ele retorna a Buenos Aires, onde trabalha como engenheiro produzindo compostos químicos para metalurgia⁶⁷. Naquele momento, León já demonstra facilidade de trânsito por diferentes linguagens, pois em 1959 publica um filme de sua produção em parceria com o cineasta Fernando Birri, quem conhecera no Instituto Ítalo-Argentino em Roma. A película, intitulada *La primera fundación de Buenos Aires*, marcou a primeira passagem de Ferrari por um trabalho com teor político, ainda muito sutil. O médiometragem recebe prêmios na II Mostra de Cinema Independente e o *Premio Fondo Nacional de las Artes* na Argentina, ambos em 1959, e selecionado para representar o país no Festival de Cannes do mesmo ano. Apesar de parecer um desenho animado, todo o filme é composto por tomadas focadas em diversos pontos de um quadro homônimo de 1956 do desenhista argentino Oski, um plano de 120x70cm em que são retratadas 500 personagens inspiradas em relato quinhentista do soldado alemão Ulrico Schmidl acerca da fundação de Buenos Aires. Graças ao quadro de Oski, um enorme cartum com traços cômicos, articulado com a narração baseada no relato do cronista, o filme ganha ares satíricos na forma como retrata as personagens da cena da colonização⁶⁸.

Esta ironia fina dá espaço nos anos 1960 para uma produção muito mais ácida em relação aos assuntos políticos. Importante dispor algumas novas produções deste período que, mais tarde, no Brasil, levariam a desdobramentos que serão discutidos adiante. Com seu retorno a Buenos Aires, Ferrari começa a expor com regularidade suas esculturas em argila, madeira e gesso e a participar do circuito local.

Logo em 1961, aquelas esculturas de materiais quentes começam a ser substituídas pelos arames frios dos quais suas novas esculturas são feitas. No final de 1962, após viver alguns meses em Milão e retornar à Argentina, inicia seus primeiros estudos em papel que, de certo modo, estabelecem uma continuidade dos traçados de arames em metal. Nestes desenhos abstratos, a caligrafia determina traços curvilíneos em oposição aos arames retilíneos. No mesmo ano começa a trabalhar com o poeta Rafael Alberti, ilustrando alguns de seus poemas com desenhos abstratos, uma colaboração que resulta na publicação do livro *Escrito en el Aire* em 1964⁶⁹, outro fato pioneiro em sua carreira, pois é a primeira publicação em livro de sua obra, técnica a qual Ferrari retorna nos anos 1980 com os livros de artista.

67 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 74.

68 O filme completo e restaurado, após décadas desaparecido em sua integralidade, está acessível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-LbkCpwB4c4>>. Acesso em 19 Mai 2019

69 Um fac-símile da obra foi reeditada e publicada em 2018. ALBERTI, Rafael; FERRARI, León. *Escrito en el Aire*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

O jornal germanófono *Argentinische Tageblatt*, em 5 de abril de 1964, escreve sobre as esculturas em arame e escrituras expostas na Galeria Lirolay que “*debajo de todos estos trabajos se encuentra un pensamiento musical que, en su belleza juguetona, retiene la mirada del observador.*”⁷⁰ É possível que dentre as obras expostas já estivessem alguns de seus desenhos escritos confinados em pentagramas, ao modo de notações musicais, que Ferrari inicia em abril de 1963. E, novamente, nota-se que este “pensamento musical” ganharia outra proporção e maturação durante sua passagem pelo Brasil, como será observado neste trabalho.

Também em 1963, inicia-se uma importante série no conjunto das escrituras, as *Cartas a un General*, onde, distinto dos desenhos escritos, há um texto escrito, porém de tal modo deformado a ponto de tornar-se ilegível⁷¹. Suas experimentações vão além no ano seguinte, quando o artista projeta e realiza obras com caixas transparentes ou garrafas preenchidas de arames, desenhos ou objetos recolhidos, predominantemente desenhos de mãos ou mãos recolhidas de bonecos. A ideia da caixa transparente ou uso de garrafa voltaria ao seu repertório muitos anos depois. Ainda em 1964 realiza *Torre de Babel*, sua última escultura de arame antes de vir ao Brasil mais de uma década depois⁷².

O final de 1964 e o ano de 1965 foram decisivos em seu desenvolvimento criativo, pois são neles em que a crítica à tradição judaico-cristã e sua associação à violência da cultura ocidental entram em sua obra. A princípio de forma satírica em colagens com escrituras, como o quadro *El Árbol Embarazador*, uma obra que dispõe uma imagem do pênis de David de Michelângelo ao centro, e em torno da reprodução descreve uma nova versão para o Dilúvio, no qual as mulheres sobreviveriam a ele, enquanto os homens, não. Satanás haveria então cortado seus pênis e colocado-os em árvores. Quando abaixa o nível da água, as mulheres sobem às árvores para prazer sexual, possibilitando assim a sobrevivência da espécie⁷³. É em 1965, no entanto, que Ferrari descobre a montagem e aumenta o tom da crítica à religião com *La civilización occidental y cristiana*, o grande avião bombardeiro norte-americano com o Cristo crucificado. Esta obra, destinada à exposição no Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, seria acompanhada por outras três montagens menores dentro de caixas com o mesmo teor crítico à guerra do Vietnã e à religião cristã. Porém, a *Civilización* foi vetada por Romero Brest, então diretor do Centro de Artes Visuais do instituto, e somente as montagens menores

70 BLUM, Sigwart. *Argentinische Tageblatt*, 5 Abr 1964 [autoria da tradução desconhecida]. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 15.

71 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 105.

72 Ibidem. p. 114.

73 WAIN, Andrea (ed.). **Ferrari por León**. Buenos Aires: Editora Libreria, 2016. p.26-28.

foram expostas⁷⁴.

O caminho, porém, estava aberto para um acirramento dos comentários políticos pela arte. Além da geopolítica internacional – a tensão da guerra fria, as notícias anunciadas sobre a guerra do Vietnã, as lutas de independência, a Revolução Cubana, as mudanças comportamentais que culminam em maio de 1968 –, é instaurada a ditadura civil-militar de Juan Carlos Onganía na Argentina em 1966, o que voltava a alimentar o repúdio de artistas à interferência dos Estados Unidos nos sistemas políticos latino-americanos.

Dois meses antes do golpe de estado, em abril de 1966, León Ferrari e Carlos Gorriarena colaboram na montagem da exposição *Homenaje al Viet-nam de los Artistas Plásticos* na Galeria Van Riel, Buenos Aires, ao lado de outros artistas da *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*⁷⁵. O texto apresentado no *folder* claramente transparece como o pensamento de León está presente na exposição:

[...] *Cada vez que escuchamos que se bombardea un pueblo, se tortura un campesino, se arrasa una aldea; cada vez que leemos, todos los días, la contabilidad de asesinatos realizados en nombre de la Civilización Occidental, nos sentimos aludidos, responsables; nos sentimos incluidos a la fuerza entre los fabricantes de justificativos para bombarderos.*⁷⁶

A militância política de Ferrari via criação artística prossegue nos anos seguintes. Importante destacar mais alguns eventos que podem ser contrastados com a sua produção posterior durante o exílio. O primeiro deles trata-se da publicação de *Palabras Ajenas* em 1967, uma colagem de citações de fontes diversas, onde criava-se um amálgama de personagens da história ocidental, de textos bíblicos e literatura, como Adolf Hitler, Papa Paulo VI, Deus, Lyndon Johnson, estabelecendo uma explícita continuidade com obras anteriores. Pois *Palabras Ajenas* mantém a mesma crítica ao intervencionismo e imperialismo estadunidense, em vista da invasão e guerra ao Vietnã⁷⁷. Aqui, no entanto, a correlação entre

74 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. pp. 126-130.

75 Segundo Juan Carlos Romero, participante da referida exposição. *Entrevista a Juan Carlos Romero | El arte como intervención política*. **Revista Hamartia**, 07 Jan 2015. Artigo digital disponível em <<http://www.hamartia.com.ar/2015/01/07/el-arte-como-intervencion-politica/>>. Acesso em 21 Mai 2019.

76 GALERIA VAN RIEL. *Homenaje al Viet-nam de los Artistas Plasticos*. [catálogo]. Buenos Aires: 1966. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 19.

77 ESTEVÉZ, Ruth. *Palabras Ajenas: León Ferrari and rhetoric in times of war*. In: DÍEZ FISCHER, Agustín; ESTÉVEZ, Ruth; LÓPEZ, Miguel A. (ed.). **The Words of Others: León Ferrari and rhetoric in times of war** [catálogo] Los Angeles: REDCAT – California Institute of Arts, 2017. pp. 7-23.

discurso da violência e discurso bíblico faz-se evidente, assim o livro aparenta ser um resultado natural que convergiu das intenções dos quadros escritos com as de suas montagens como *La Civilización...*, trazendo a palavra como elemento central da composição; e se, como disse Ferrari, a arte deveria ser como um fuzil apontado ao observador⁷⁸, a palavra também é projétil, em duas dimensões, tanto na colagem absurda no plano da arte, quanto a palavra *in loco* dos discursos políticos que estimula e justifica o absurdo.

Na esperança de conseguir reconhecimento por seu trabalho de colagem, Ferrari envia cópias de seu livro para amigos que viviam no exterior, dentre eles Leopoldo Maler, artista e diretor de teatro que Ferrari conhecera anos antes no ITDT⁷⁹ e que, em 1967, trabalhava na Rádio BBC, em Londres. Maler se interessa pela obra e propõe a Ferrari transformá-la em uma peça de teatro, recebendo sinal verde para adaptá-la conforme lhe conviesse⁸⁰.

Finalmente em outubro de 1968, a obra entra em cartaz em Londres sob o título *Listen, Here, Now: A News Concert for Four Voices and a Soft Drum*, onde as falas de cada personagem eram recitadas por atores radialistas, mantendo a característica de hibridização entre as falas enquanto comunicação da intenção dos enunciadores e deslocamento poético operado pela obra. O livro foi reutilizado apenas mais uma vez no teatro com a obra *Operativo: "Pacem in Terris"*, esta peça manteve-se mais próxima do texto original – o que conferiu à apresentação sete horas de duração – e foi montada em Buenos Aires pelo Grupo T em 1972, com direção de Pedro Asquini⁸¹.

Um segundo ato artístico de Ferrari neste período que deve ser destacado é sua participação na mostra coletiva de *Tucumán Arde*. Apresentada em novembro 1968, ela foi uma ação que teve seu planejamento iniciado em agosto do mesmo ano, durante o *I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia* organizado na cidade de Rosário por artistas descontentes com as instituições e circuito de arte, majoritariamente orientados pelo pensamento marxista e dispostos a fazer da arte um campo de batalha política⁸². Para este encontro, foram produzidos textos que norteariam as ações seguintes, dos quais destacam-se dois escritos por seus organizadores, um de Juan Pablo Renzi⁸³, no qual ele propõe as

78 UN HOMBRE Y LOS FUSILES. Primera Plana. Buenos Aires, 31 Jan. 1967, p. 70. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado], Biblioteca do MAM-SP. f. 19".

79 ESTÉVEZ, Ruth; LÓPEZ, Miguel A. BBC, Radio, Vietnam: An interview with Leopoldo Maler. In: DÍEZ FISCHER, Agustín; ESTÉVEZ, Ruth; LÓPEZ, Miguel A. (ed.). Op. cit. pp. 153-159.

80 ESTÉVEZ, Ruth. Palabras Ajenas: León Ferrari and rethoric in times of war. Ibidem. pp. 15-17.

81 Ibidem. p. 19.

82 LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán. Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000. pp. 156-163.

83 RENZI, Juan Pablo. **La obra de arte como producto de la relación conciencia ética- conciencia estética: (Intento de fundamentación del temario presentado al 'Primer encuentro nacional del arte de vanguardia)**. Ago. 1968. Documento datilografado. Archivo Graciela Carnevale, Rosário. Recuperado em

diretrizes para ações futuras dos artistas participantes, e outro de León Ferrari⁸⁴, destacando o valor de comunicação e significativo da obra perante um público não especialista e convergindo com o texto de Renzi em alguns pontos, especialmente na necessidade de a obra romper com o circuito de consumo burguês da arte. Este texto de Ferrari receberá a atenção exigida em capítulo posterior. Renzi, por sua vez, diz que o caráter revolucionário da obra deveria estabelecer sua efetividade em um meio alheio ao circuito burguês, vinculando-se estreitamente ao contexto em que ela opera e ao público que ela atinge. Também sublinha que a obra deve ser um ato político e que esta nova arte estaria aberta à ação coletiva e à violência enquanto linguagem estética⁸⁵, abrindo assim caminho para o que viria a ser *Tucumán Arde* meses depois.

Por todo o texto, Renzi deixa claro a importância de um equilíbrio entre uma consciência ética e uma consciência estética, o que, dito de outro modo, seria resultado desta abertura da obra tanto para o mundo em que ela agiria, quanto para o artista que a imbuiria, de forma clara e precisa, de seu delineamento ideológico. Tanto função quanto matéria estariam sujeitas a uma renovação em busca deste equilíbrio que, no entanto, apenas se orienta em função da ideologia, submetendo então a consciência estética a uma derivação ideológica. Em suas palavras:

[...] *nuestra acción politico-cultural (una experiencia realizada, un hecho real, y bueno, por lo tanto, como referencia) [...] supone una posición política y, desde luego, una ideología que la haya definido. En el otro sentido, las consecuencias de nuestra acción: la ruptura voluntaria con el mecanismo de prestigio y las instituciones de la burguesía, la propuesta de un arte-maquís marginal y subversivo, nos están proponiendo, de hecho, un nuevo contexto para la obra, así como un campo distinto, una nueva función y la posibilidad (o necesidad) de utilizar nuevos materiales. A esta altura – tal vez el punto álgido del problema, pero que no es posible abordar sin la clarificación previa de los anteriores – se puede proponer que la nueva función de la obra se realice la ideología del artista.*⁸⁶

<<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/755974/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em 10 Abr 2018.

84 FERRARI, León. **El arte de los significados**. Agosto, 1968. In: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. Op. cit. pp. 170-174.

85 RENZI, Juan Pablo. Op. Cit. f. 5.

86 Ibidem. f. 2.

Os principais pontos levantados por Renzi para a nova arte seriam reafirmados na declaração apresentada na mostra *Tucumán Arde*⁸⁷. Produto direto do referido encontro de artistas de vanguarda, esta mostra foi um trabalho coletivo de denúncia com a situação social na província de Tucumán, a qual vinha sofrendo um amplo processo de fechamento de suas refinarias de açúcar, principais pilares da economia local. Enquanto o Estado insistia na propaganda pelos meios de comunicação em massa de que a província passaria por um processo de recuperação econômica pela modernização industrial com aporte de capital estrangeiro, o que os artistas de fato encontraram foram o empobrecimento da população, instabilidade na subsistência e êxodo de famílias de trabalhadores. Para os organizadores da ação artístico política, o que se passava na província tinha caráter de um projeto piloto de ataque frontal ao movimento sindical, testando sua capacidade de resistência⁸⁸. O que *Tucumán Arde* propunha, então, seria uma ação de contrainformação, expondo a falsidade das declarações do governo de Onganía sobre a situação da província; seu estrategema político localizava-se no escândalo, portanto não muito distante das vanguardas modernas que desejavam superar. A obra se desdobraria em três partes, sendo a primeira delas um trabalho de pesquisa de campo. Artistas visitaram Tucumán munidos de informações socioeconômicas da província e de informações oficiais relatadas nos meios de comunicação e lá entrevistaram moradores afetados e fizeram registros fotográficos; a segunda parte foi a realização de uma mostra aberta em 3 de novembro de 1968 na sede da *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* (CGT de los Argentinos) em Rosário, a qual, após quinze dias, foi transferida à sede da CGT de Buenos Aires e exposta a partir do dia 25 de novembro, tendo, porém, vida curta, pois a segunda exposição foi censurada e fechada pela polícia no dia seguinte, levando com ela o cancelamento do que viria a ser a terceira etapa, nunca realizada: a publicação de toda a concepção artística, os documentos recolhidos e os resultados obtidos com a obra⁸⁹. A falta de planejamento estratégico diante da repressão de Estado acabou por levar muitos dos artistas participantes à desilusão com a eficácia da arte e ao abandono de seu mister, seja por longos períodos ou definitivamente, com alguns deles, como Eduardo Favario, chegando ao extremo de encaminhar a luta política pela via armada⁹⁰.

87 GRAMUGLIO; María Teresa; ROSAS, Nicolás. **Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario**. 1968. Disponível em <<http://archivosenuso.org/viewer/2347>>. Acesso em 20 Dez 2018.

88 Ibidem f. 3. 1968.

89 LONGONI, Ana; VINDEL, Jaime. **Experiencias'68 (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968). Primera bienal de arte de vanguardia – Tucumán arde (Rosário, 1968)**. Revista, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponível em: http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_cat.pdf. Acesso em 04 Nov 2018.

90 CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. p. 68.

O afastamento da arte também foi uma reação que marcou a trajetória de León Ferrari, restringindo sua participação pública no meio artístico entre 1969 e 77 a ações coletivas de impacto político ou em exposições que fugiam do circuito de arte convencional. Outra ação semelhante a *Tucumán Arde* na qual León Ferrari tomou a frente foi *Malvenido Rockefeller* (1969), exposição organizada pela *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (SAAP) em Buenos Aires que propunha exatamente aquilo que seu título indicava: repúdio à visita de Nelson Rockefeller ao país, em um momento de reaproximação do governo de Richard Nixon com os países latino-americanos. Com 62 artistas participantes, a exposição durou também apenas um dia e logo foi fechada pela polícia, com a destruição ou desaparecimento de quase todas as obras expostas⁹¹. Em 1971, a convite do *Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano* (MICLA), composto por artistas latino-americanos vivendo em Nova Iorque, León Ferrari escreve para *Contrabienal*, um livro de artista em defesa do boicote à Bienal de São Paulo daquele ano em virtude das violentas arbitrariedades da ditadura militar brasileira. Com participação de 61 artistas, o livro era uma Bienal em catálogo, indicando um evento que se encerrava nele mesmo⁹². No pequeno texto de Ferrari⁹³, ele reitera seu posicionamento de distanciamento dos centros artísticos e denuncia a cumplicidade da arte com o imperialismo norte-americano.

Durante os anos seguintes na década de 1970, com uma produção tímida e pouco se expondo ao meio artístico, Ferrari mantém-se na militância política. Atua em fóruns de defesa aos direitos humanos e contra a tortura, e, a partir de maio de 1976, começa a acumular rotineiramente notícias de jornais sobre o desaparecimento de pessoas, material que anos depois seria editado e originaria a série *Nosotros no Sabíamos*⁹⁴. O golpe de Estado em 24 de março de 1976 que resulta na ascensão ao poder da Junta Militar e na perseguição aos opositores de Estado, cria um ambiente de terror e obriga a família Ferrari buscar segurança em outro país.

No final de 1976, León Ferrari e sua família se estabelecem em solo brasileiro, onde passam por três endereços. Logo na chegada ao país, permanecem por alguns meses em São Vicente-SP, até a mudança em 1977 para a Rua Carlos Sampaio, 199, na capital paulista. Por

91 Em artigo de 12 de outubro de 2012, o jornal Clarín, de Buenos Aires, noticia a descoberta de uma das obras desaparecidas: <https://www.clarin.com/arte/malvenido-rockefeller-ricardo-carpani-claudio-rabendo_0_rkY4dnCowOg.html>. Acesso em 20 Mai 2019.

92 LUKIN, Aimé Iglesias. *Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971. Artl@s Bulletin*. Vol 3, nº 2. Paris, Outono, 2014. pp. 68-82.

93 León Ferrari. In CAMNITZER, Luis; MAUS, Liliana P. Teodoro; STELLWEG, Carla; WELLS, Luis. *Contrabienal*. Nova Iorque, 1971. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

94 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). Op. cit. pp. 144-145.

volta de 1978 a família se muda novamente, desta vez para a Alameda Lorena, 131⁹⁵, e León estabelece posteriormente seu ateliê na rua Amália de Noronha⁹⁶. Logo em 1976 e ainda na casa provisória no litoral paulista, Giunta esclarece que Ferrari retoma sua produção com a soldagem de esculturas, o que demonstra certa necessidade e urgência em produzir. De fato, em carta datada de 17 de janeiro de 1977⁹⁷, León Ferrari escreve ao artista e amigo Eduardo Jônquieres sobre as dificuldades encontradas com a saída abrupta da Argentina. Em primeiro lugar, Ferrari destaca que quase toda a família estava com ele, o que aumentava a angústia por uma renda que permitisse sua estadia no novo país: um total de nove pessoas, incluindo ele mesmo, sua esposa Alicia, seus filhos Marialí e Pablo e cônjuges, suas netas Julieta e Florencia, e a companheira de seu filho então desaparecido, Ariel, mais tarde reconhecido como vítima do Estado argentino. Em seguida, revela sua aflição com os desaparecimentos e torturas que ocorrem na Argentina e declara que sua estadia no Brasil foi viável graças à venda de sua casa na cidade de Castelar, região de Grande Buenos Aires. Adverte que o dinheiro permitiria uma permanência de cerca de 10 meses. Além disso, lamenta que lhe falte conexões para inserir-se na sociedade brasileira, motivado pela mudança abrupta e pouco planejada. Em busca de viver com a venda de suas obras, diz ainda Ferrari que ele abandona a produção de uma segunda *Palabras Ajenas* e qualquer outra obra política, pois para ele estas não teriam apelo para venda. Este, diz explicitamente, é o motivo para o retorno às esculturas de arame e aos desenhos caligráficos, sendo que a arte política seria deixada de lado até algum momento “*cuando vengan las vacas gordas*”.

É sob estas condições que Ferrari volta a alguns estudos plásticos interrompidos por cerca de uma década. Ainda que fossem restritivas, as condições materiais (e quiçá políticas, em vista de naquele momento o ambiente brasileiro não ser de forma alguma democrático) não impediram o artista de posteriormente arriscar novos estudos a partir deste retorno. Como será apresentado a seguir, o retorno não significou uma criatividade estanca e, atento ao novo ambiente e tempo onde estava inserido, Ferrari redefine sua própria relação com a arte. A arte, para ele, adquire um outro papel na sociedade, tornando-se menos comunicativa e perdendo sua missão didática de educar o povo para os caminhos da verdade.

Com o retorno às esculturas de arame em 1977, série de obras concebidas por volta de

95 GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 149 e 166.

96 AMARAL, Aracy. León Ferrari: os anos paulistas (1976 – c. 1984). In GIUNTA, Andrea (ed.). Op. cit. p. 51.

97 FERRARI, León. Carta para Eduardo Jônquieres, Santos, Brasil, 17 de Janeiro 1977. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

1961 quando expõe as primeiras esculturas com este material em Buenos Aires⁹⁸, Ferrari exerce uma retomada de estudos plásticos que estavam praticamente ausentes desde o fatídico desenlace de *Tucumán Arde* em 1968. Como observado, as exposições individuais e coletivas de Ferrari na primeira metade da década de 1970 demonstra uma vertiginosa queda de participações em relação ao período anterior e posterior. Segundo o catálogo da exposição individual de 2006 na Pinacoteca do Estado, a individual de 1978 na Pinacoteca – a primeira no Brasil – havia sido também sua primeira individual desde 1964⁹⁹. Um hiato de 14 anos. Dentre as coletivas, no período 1968-1978 (ou seja, de *Tucumán Arde* até sua primeira participação em exposição coletiva no Brasil, com o Panorama da Arte Atual Brasileira no MAM-SP) Ferrari participou de apenas oito, sendo uma parte delas eventos também políticos. Não houve nenhuma participação em exposições coletivas entre 1974 e 1977.

Isto não significou uma interrupção completa de sua produção, como demonstra a cronologia elaborada por Andrea Giunta, mas um afastamento do meio artístico. Sua vinda ao Brasil em situação adversa pôs em jogo duas condições que reacendem sua criação: a imperativa necessidade material para sua estadia no país, obrigando-o a exercer alguma atividade econômica para viabilizar a permanência dele e de sua família no Brasil, e a abertura artística ou o respiro, por assim dizer, que o cenário brasileiro oferecia para o artista. Esta abertura significava certa margem de manobra criativa, pois sem o peso de sua produção artística passada, da frustração causada pelo rescaldo de *Tucumán Arde* e sem a urgência de militância que o contexto político exigia da arte, Ferrari pôde retornar às esculturas de arame concebidas no início da década anterior. Talvez não como uma possibilidade, mas uma necessidade, o retorno às esculturas pode ter sido sua única alternativa de exercício plástico fora da chave política naquele momento. Caberia dar alguns “passos para atrás” para se reatar com poéticas abandonadas e abrir espaço para novos tateamentos.

Passado o período inicial de retomada de sua produção, no qual destaca-se a referida individual na Pinacoteca¹⁰⁰, não demora para Ferrari buscar estudos de novas técnicas e

98 É importante notar que em exposição de 1961 ainda não haviam aparecido as esculturas de arame prismáticas ou paralelepipedais, mas oferecendo outras formas. Os paralelepípedos parecem ter sido concebidos em 1963. Cf. GALERIA VAN RIEL. **León Ferrari: metal y madera** [catálogo], Buenos Aires, 1961; FERRARI, León. **[Hacer algo de tres dimensiones...]**, diário manuscrito, 28 Dez 1963, caderno n. 2. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Ambos recuperados em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 02 Fev 2018.

99 GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. pp. 355-356.

100 A exposição *León Ferrari: Esculturas, gravuras e desenhos* ficou em cartaz entre os dias 05 de setembro a 01 de outubro de 1978, na Pinacoteca do Estado. Segundo consta no *folder* da exposição, foram apresentados 32 desenhos, 07 gravuras, livros de artistas ou livros de poemas com gravuras suas e 10 esculturas. Alguns livros e 08 desenhos foram produzidos na década de 1960, o restante era de produção

encontrar outros artistas que o auxiliassem nesta aprendizagem e na sua inserção na comunidade artística. Naquele mesmo ano de 1978, León Ferrari busca a artista Regina Silveira para lhe ensinar litografias com matizes fotográficas e uso de Letraset¹⁰¹. Com Silveira ao lado, Ferrari passa pela experiência que provavelmente mais impactou sua produção artística no Brasil, a participação no centro de artes visuais Aster, um centro dedicado ao estudo e estímulo a novas técnicas e poéticas, fundado e coordenado pelos artistas plásticos Donato Ferrari, Regina Silveira e Julio Plaza, além de Walter Zanini, professor da Universidade de São Paulo que naquele momento estava deixando a direção do Museu de Arte Contemporânea da universidade. O centro, que funcionou durante os anos de 1978 e 1981 em uma casa da família de Donato Ferrari na Rua Cardoso de Almeida¹⁰², foi fundamental para exploração por León de meios técnicos de reprodução, como a litografia, a xerografia, a heliografia e o uso de tipografias Letraset, técnicas que foram aperfeiçoadas por ele durante sua carreira.

É durante a participação no Aster que Ferrari inicia uma produção intensa de xerografias e participa da criação dos Gerox, termo cunhado por Julio Plaza que designava um híbrido de gravura com xerografia. Resultado deste estudo coletivo, a exposição GEROX ocorre no Espaço NO, São Paulo, em 1980, poucos meses após Ferrari, Silveira, Plaza e outros artistas iniciarem outra importante mostra composta pela produção do Aster, a Xerografias. Esta foi uma exposição itinerante que teve início na Pinacoteca do Estado e percorreu durante o ano de 1980 diversas cidades e instituições¹⁰³, pois a facilidade de reprodução das obras permitia o fácil trânsito das peças e, como ocorreu em alguns casos, possibilitava expor obras idênticas em locais diferentes simultaneamente. As diversas técnicas de gravação passam definitivamente a fazer parte do repertório de Ferrari e a combinação de

recente, realizada entre 1975 e 1978. PINACOTECA DO ESTADO. **León Ferrari: Esculturas, Gravuras e Desenhos** [catálogo]. São Paulo, 1978. 4 p.

101 As informações sobre o grupo Aster, exceto quando houver indicação de outra fonte, foram retiradas de depoimento da artista plástica Regina Silveira durante a conferência “León Ferrari: valor de culto e valor de exposição” ocorrida em 12 de Abril de 2018, no auditório do MAM-SP em parceria com a Galeria Nara Roesler. CONFERÊNCIA “LEÓN FERRARI: VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO”. Galeria Nara Roesler, 2018. 164'. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T4SDteNwVkg>>. Acesso em 20 Fev 2019.

102 Cf. KHOURI, Omar. (De São Paulo de Piratininga) O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes. Publicado originalmente em O Alfinete, Pirajuí, de 05 jun. 2004, e republicado em seu blog pessoal **Escritos de Lisboa**, em 02 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratininga-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>>. Acesso em 07 abr. 2019.

103 São elas: Pinacoteca do Estado, São Paulo; Casa das Artes Plásticas “Miguel Benício Dutra”, Piracicaba-SP; Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa; Galeria Chaves, Porto Alegre; Clube Juvenil da Universidade de Caxias do Sul; Museu de Arte de Joinville. Informações da exposição extraídas de *clippings*, relações de artistas e outros documentos institucionais armazenados pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (CEDOC/Pinacoteca), sob o localizador B.03.03.0001.

fotocópias com colagens será um disparador para a confecção de seus livros de artista durante os anos 1980, em especial aqueles que se inserem no conjunto das *Releituras da Bíblia*.

Além disso, é em São Paulo que o trabalho artístico torna-se finalmente a principal ocupação de Ferrari que mantém sua subsistência¹⁰⁴. Em matéria de 9 de fevereiro de 1978, o jornal Folha de São Paulo traz informações de que, para o artista, o estado das vendas ainda não era o ideal apesar de, segundo o jornal, a Galeria Scultura ter vendido duas de suas obras, além de outras estarem consignadas para esta instituição, para a Galeria Documenta e para o Gabinete de Artes Plásticas; o jornal chama a atenção também para o fato de o próprio governador do Estado, Paulo Egydio Martins, ter adquirido uma de suas esculturas em aço – tratava-se de *Maquete para um monumento*, segundo consta na revista Veja de 1º de março de 1978¹⁰⁵.

Suas obras também tornam-se presentes em acervos dos principais museus de arte da cidade através de vendas e, principalmente, das doações do artista que tornam-se frequentes a partir dos anos 1980. Em março de 1979, ainda na gestão de Aracy Amaral, León faz a doação para a Pinacoteca do Estado de dois desenhos: *Recuerdos* (50x32,5cm, esferográfica s/ papel), de 1976, com valor nominal de Cr\$ 6.000,00, e outro *Recuerdos* (50x35cm), este de 1979 e com o mesmo valor nominal¹⁰⁶.

Em outubro de 1980, durante a gestão de Fábio Magalhães na Pinacoteca do Estado, é aprovada a venda da obra *Berimbau* (105x105x400cm, 1979) para o museu, uma escultura lúdica apresentada por Ferrari no ano anterior na Mostra de Escultura Lúdica do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), pelo valor de Cr\$ 50.000,00, após aprovação pela comissão de avaliação composta por Maurício Friedman, Fernando Cerqueira Lemos e Ruy Ohtake¹⁰⁷.

Após a mostra Xerografias (1980), León Ferrari e outros artistas doaram obras ao Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, segundo consta em carta do NAC à Pinacoteca de 31 de janeiro de 1981¹⁰⁸. As doações não

104 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 149. WAIN, Andrea (ed.). **Ferrari por León**. Buenos Aires: Editora Libreria, 2016. p. 66.

105 C. M. (iniciais, autoria não determinada). A linguagem cifrada de Leon, o escultor. Folha de São Paulo, 9 fev. 1978; Revista Veja. O teto é o limite. 1 mar. 1978. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 31-32

106 Carta de doação de León Ferrari a Aracy Amaral/Pinacoteca do Estado, 16 mar. 1979. CEDOC/Pinacoteca.

107 Ofício nº 123/80, 24 out. 1980, Aquisição de obras. De Fábio Magalhães, diretor da Pinacoteca, para Mario Franco Enzo Pugliese, diretor técnico da divisão de museus do Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. CEDOC/Pinacoteca.

108 Carta do Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB endereçada a Fábio Magalhães/Pinacoteca do Estado, datada em 13 ago. 1980. CEDOC/Pinacoteca.

estão discriminadas, mas quanto às obras de Ferrari, provavelmente trata-se de suas duas cópias xerográficas expostas na mostra, *Adultério* e *Planta* (s/d).

Outro exemplo de aproximação do artista com instituições de arte foi com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Em 1977, inicia-se um processo de compra da obra *Lembranças de meu pai* (50x50x100 cm, 1977), finalizado em 1978¹⁰⁹. Ferrari ofereceu ao museu uma lista de suas obras à venda pela metade do preço de mercado, tendo sido a referida obra escolhida pelo Conselho Consultivo do museu para compra pelo valor de Cr\$ 15.000,00, já aplicado o desconto¹¹⁰.

Pouco tempo depois, em 1979, Ferrari doa duas gravuras – *Partitura* (1978) e *Memórias* (1979) – para atender uma solicitação do diretor do museu Wolfgang Pfeiffer¹¹¹, a fim de complementar a presença do artista no acervo e para contribuir com a Exposição 70 Gravadores Brasileiros, em cartaz no MAC-USP até dezembro daquele ano.

A prática de doação de obras não era restrita ao Brasil, como acontecia em outros espaços por onde León expunha ou mesmo participava como ocorre, por exemplo, na Casa das Américas em Havana quando ele doa uma escultura em virtude da realização do Congresso de Solidariedade dos Povos em 1981¹¹².

Nos últimos anos em São Paulo, Ferrari doa três lotes de obras, compostos majoritariamente por obras em papel, ao MAC-USP. Em 1987, há uma doação de seis obras em papel, de variadas técnicas, incluindo litografia, serigrafia, heliografia e desenho em nanquim¹¹³. Mas a maior parte das doações concentram-se em 1991, ano em que Ferrari fixa residência definitiva em Buenos Aires e deixa sua casa e ateliê em São Paulo, sendo a doação uma solução para as obras que estavam no Brasil, ao mesmo tempo em que o artista demonstrava seu apreço pelas instituições que lhe acolheram. Neste ano, foram doados dois lotes, o primeiro em maio, constando de quarenta e duas obras realizadas em off-set sobre papel e duas obras sobre tela¹¹⁴. O segundo lote, doado em outubro, constava de trinta e uma

109 Ofício MAC 202/78, de 29 mai. 1978. De Dr. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Contemporânea, para Dr. Waldir Muniz Oliva, reitor da Universidade de São Paulo. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Arquivo/MAC/USP).

110 *Precios de las obras de León Ferrari*. Documento enviado pelo artista ao MAC/USP. 14 set. 1977 Arquivo/MAC/USP.

111 Ofício MAC 167/79, de 18 out. 1979. De Dr. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Contemporânea, para León Ferrari.

112 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 180.

113 Cf. Instrumentos particulares de Doação de nº 87.8.1 ao nº 87.8.6, datados em 23 mai. 1987. Arquivo/MAC/USP.

114 Cf. Instrumentos particulares de Doação de nº 91.5.1 ao nº 91.5.44, datados em 02 mai. 1991. Arquivo/MAC/USP.

obras que, além das xerografias, heliografias e colagens sobre papel, incluía duas montagens em óleo sobre tela (*Cristo*, s/d e *Camuflagem*, 1986) e uma escultura de aço soldado (sem título, s/d, 80x41x41cm)¹¹⁵.

Como fica claro pelas contínuas doações de obras a diversas instituições, a preocupação de León Ferrari em preservar e manter ativa a memória de sua produção artística e também a de seu pai continuou por toda sua vida, mesmo após a volta à Argentina. Prova disso é a criação por ele e sua família da *Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo* (FALFAA) em 2008, isto é, com León ainda em vida e participando deste processo.

A partir de 1982 o artista finalmente revisita seu país natal, fato que, progressivamente, estimula-o a retomar sua crítica à Igreja Católica. É neste mesmo período quando ele consolida sua presença no circuito artístico nacional brasileiro, o que lhe abre caminhos para que possa direcionar suas obras para esta temática polêmica. Quando da sua exposição em Buenos Aires, *León Ferrari: Ocho Años en Brasil: 1976-1984*, marcando o retorno da obra de León a sua cidade natal, o artista relembra ao periódico *La Voz* a precaução que ele tomou nos anos iniciais em suas escolhas criativas para resguardar sua credibilidade no meio artístico e viabilizar economicamente sua dedicação à arte:

“[...] Mientras estuve en Brasil superando como pude mi angustia y mi dolor, seguí trabajando artísticamente. Durante los últimos diez años antes de mi partida, había realizado un arte de neto corte político, individualmente y formando parte de grupos de pintores y artistas en general. Al tener que subsistir en un medio extraño como era San Pablo, vuelvo a retomar un estilo similar al que había abandonado en 1965. Básicamente desarrollo esculturas en acero inoxidable, buscando con ellas comunicar lo inexplicable, o acaso, más que comunicar, tratar de despertar en el espectador emociones y sentimientos a partir de la fusión entre el objeto visto y la carga vital del espectador. Es decir, estas obras no apelan a lo racional sino al mundo irracional.

*Logré exponer mis obras en galerías, museos y bienales, tuve el apoyo de críticos y de otros artistas y poco a poco, ante esta reacción positiva del medio, comenzaron a venderse mis obras y pude así vivir en Brasil, modestamente pero también con tranquilidad. [...]”*¹¹⁶

115 Cf. Instrumentos particulares de Doação de nº 91.17.1 ao nº 91.17.30.2, datados em 31 out. 1991. Arquivo/MAC/USP.

116 ZITO LEMA, Vicente. León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad. *La Voz*, Buenos Aires, 26 jul. 1984. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 66.

Com maior reconhecimento por seus pares e pelo mercado, entre 1982 e 84, seu repertório incluiu uma recuperação de questões políticas presentes em obras anteriores. Este tato de Ferrari na relação com o meio artístico e a percepção do melhor momento para aquela recuperação lhe permitiu ocupar progressivamente mais espaços. Diferente de 1971, quando rejeita qualquer possibilidade de participar da Bienal de São Paulo, Ferrari compõe o núcleo expositivo Arte e Videotexto da XVII Bienal (1983)¹¹⁷ e o Projeto Releituras na XVIII Bienal (1985).

Como se vê, a fase em que o artista manteve residência em São Paulo foi estimulante para a produção e divulgação de sua obra, e o exílio não foi empecilho para que o artista expusesse em outros países. Pelo contrário, como pode-se observar por uma lista cronológica das exposições individuais ou coletivas em que participou¹¹⁸, a internacionalização de sua obra foi alavancada pela sua dedicação integral à arte e pela rede que ele tece com os diversos integrantes deste meio em São Paulo, que colaboram para sua reverberação a nível nacional e internacional.

Este longo período paulistano pode ser dividido a partir das técnicas produtivas mais marcantes de dado momento ou por alguns eventos que impactaram a direção de sua criatividade. Pela análise de determinados grupos de obras, é viável pensar este período em quatro momentos, podendo ser descritos, *grosso modo*, da seguinte forma: de 1976 a 78, com sua adaptação no Brasil e retomada das esculturas de arame; de fins de 1978 a meados de 1982, após o contato com o Aster e marcado pelos estudos com uso do xerox e da heliografia; de 1982 a 1986, marcado pelo retorno gradual do artista a Buenos Aires e sua volta à produção de obras com teor crítico à Igreja, especialmente com as colagens e livros de artista; e finalmente o período de 1987 a 1991, quando suas obras deixam de transparecer uma clara influência do meio artístico paulistano e as exposições no Brasil tornam-se menos constantes. Os próximos capítulos se debruçarão sobre algumas obras que serão tomadas como vestígios metonímicos das passagens e transformações que o artista sofreu em seu processo criativo pelo decênio de 1977 a 1986.

117 Importante destacar que a curadoria-geral estava a cargo de Walter Zanini enquanto o curador desta exposição especificamente era Julio Plaza, dois dos fundadores do grupo Aster.

118 GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. pp. 355-360.

CAPÍTULO 2

OS RASTROS DO ARTISTA: MAPEANDO PONTOS ENTRE O CÉU E A TERRA

Estabelecido o percurso do artista e localizados os lugares que ele construiu ou ocupou, cabe entender o que ele fez destes lugares para torná-los notáveis e notados. Em sua perambulação, Ferrari foi contaminado por seu meio e transformava toda energia absorvida nestes pontos de inventividade concentrada, suas obras de arte. Elas são seus rastros pelo labirinto do exílio, sua linha de Ariadne nesta vasta superfície que se mantém como corte e passagem entre mundos ou entre o céu e a terra. A inexistência de interioridades e exterioridades em um labirinto coloca em dúvida qualquer orientação pelo espaço, não havendo contiguidades ou desdobramentos, apenas o mesmo. Produz-se assim um aterramento pelo desterro, a incapacidade de se aprofundar no solo quando a margem volátil do céu fica tão próxima que desorienta e exige do viajante um mapa para se localizar. Um objeto que tão rápido mostra-se inútil, pois sua superficialidade é a mesma do labirinto. O crítico Teixeira Coelho pôde perceber a chave de León deste tempo limiar:

A metáfora de León para as coisas de seu tempo, **deste** tempo, é aquela em que se excede minuciosamente, no verbal, um outro contemporâneo seu que León recusa na dimensão política mas que não consegue e talvez nem queira rechaçar no plano poético: Jorge Luis Borges. A metáfora é a do labirinto, e com ela León recai em outra contemporaneidade, a argentina, microficha de uma realidade mais ampla, a latino-americana [...].

Borges é quem deve ter dito que num dos contos de Chesterton (**The head of Caesar**, parece) o herói comenta que “nada é tão aterrador quanto um labirinto sem centro”. Olhamos para as esculturas escritas carimbos de León e não percebemos seu centro. Vamos ficar aterrados. Ocorre a ideia de que León não é apenas contemporâneo, é também **contoporâneo**, está no mesmo **espaço** de alguma outra coisa, de um outro, que não está em seu tempo. Se o nome é labirinto e se esse labirinto não tem centro, León está no mesmo espaço do setecentista Piranesi, gravador dos grandes porões sombrios, dos calabouços profundos, de abissais metáforas arquitetônicas. [...]

Pensando bem, um labirinto sem centro não tem saída. Nem entrada. E os extremos se tocam, a cobra engolindo o próprio rabo acaba virando pelo avesso: o herói de Chesterton não percebeu que há pelo menos mais uma coisa que não tem centro, portanto nem saída e nem entrada, que está

portanto em toda parte como metáfora abrangente e cuja visão é tão aterradora quanto: o paraíso. E então é possível perceber que não se fica aterrado diante das escritas esculturas carimbos de León porque ao lado do amor que coloca em suas obras transparece um assombroso humor. [...] Elas não têm centro e não ficamos aterrados. Antes, nos desprendemos do solo e flutuamos. Engenharia de antigravidade. Na infernal algaravia de seu atelier, León arma suas cenas demiúrgicas. Resultam esses mecanismos. Vulneráveis, claro. Sabe disso. São os mecanismos possíveis. Em arte, são os que contam.¹¹⁹

Daí, destas brincadeiras com armações no ar ou na superfície, León Ferrari não poderia fazer outra coisa senão complicar. E são pelas dobras superficiais ou pelas ondulações no ar que ele encontra sentidos para o labirinto. Músicas sem notações, livros sem narrações, o tempo cronológico deixa de pautar o ritmo da vida para abrir o tempo pela lógica de Aion, o tempo do mesmo, tempo sem memória nem história, pois todo o tempo é ao mesmo tempo. No Brasil, Ferrari maneja a matéria como um viajante que retorna, mantém-se sob a guarnição da porta e não entende mais se o sentido da errância estava dentro ou fora. Sempre retornando às mesmas matérias, o artista nunca encontrou a mesma saída.

Este e o próximo capítulo investigam aquilo que o artista fez brotar aos olhos, sem raízes nem cúpulas, com seus vestígios superficiais. São o eixo da pesquisa e, portanto, abrem passagem.

2.1. Esculturas de arame: a retomada de um fazer artístico

Apresenta-se aqui um estudo para as esculturas de arame. Estas obras tiveram início em 1961, apresentadas pela primeira vez na Galeria Van Riel em Buenos Aires¹²⁰ e descontinuadas por volta de 1964 após o artista se voltar às obras de teor político. Ferrari retorna a elas quando se instala em São Paulo, em 1976. Em março de 1978, segundo depoimento à revista *Veja*, o artista tinha uma predileção pelas esculturas em relação às gravuras e aos desenhos, pois aquelas apareciam como uma ampliação do espaço criativo em relação às obras em papel. Ferrari diz sobre as esculturas: “A ideia é usar o espaço como se

119 COELHO, Teixeira. Os Paraísos Vulneráveis de León Ferrari. In **León Ferrari Hoje: quadros, desenhos, esculturas e instrumentos musicais** [catálogo]. São Paulo: Humberto Tecedor, 1983. Grifos no original.

120 GIUNTA, Andrea. **León Ferrari: cronologia**. [artigo on-line]. Recuperado de: <<http://leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari---cronologia.pdf>>. Acesso em: 18/11/2017. p. 9.

fosse uma folha de papel em branco, onde faço correr uma linha traçada a nanquim. Só que uso mais que o plano do papel. A profundidade é maior”¹²¹.

O estudo das esculturas está dividido em duas partes. A primeira dedica-se à linha, elemento compositivo primordial nestas obras. Lança-se mão de artistas e pesquisadores que pensam a linha e trabalham com questões que tocam de algum modo os problemas postos por Ferrari com os arames. A segunda parte retoma os pontos apresentados anteriormente e aplica-os na análise de um exemplar daquelas esculturas, *Lembranças de meu pai* (1977), produzido pouco tempo após a chegada do artista ao Brasil.

2.1.1. Pensando a linha: constrição e extensão

Consegui o que desejava. Queria o efeito duma forma solta no universo, independente da terra, no chão. Desejava algo no ar.¹²²

A linha como traço, isto é, como elemento visual inscrito em um plano, é o ato inicial de qualquer representação espacial por prestar-se a representar as proporções espaciais por medidas matemáticas, pela escala. Wassily Kandinsky escreve que tanto na escultura quanto na arquitetura as construções são simultaneamente construções espaciais e lineares e, por isso, é imprescindível em uma análise de ambas considerar seu traçado gráfico¹²³. Além disso, segundo o mesmo autor, tanto na escultura quanto na arquitetura seus elementos volumétricos requerem uma síntese elementar de suas características externas e internas, suas ressonâncias; por isso, há sempre uma eliminação da escultura pela arquitetura¹²⁴.

O arquiteto normalmente faz uso de dois tipos de traçado, um com linhas livres sem uso de ferramentas de medida nos esboços ou *sketches*, outro com linhas geométricas que surgem como conectoras após a plotagem das superfícies no plano do projeto arquitetônico final. Como a construção, no entanto, é projetada como espaço de ocupação sobre uma superfície real, o desenho do construído sempre é cortado e modificado pelas linhas errantes de seus habitantes, sejam eles humanos ou não, na superfície ou no subterrâneo, que não

121 REVISTA VEJA. O teto é o limite. 1 mar. 1978. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 32.

122 León Ferrari em entrevista para ALMEIDA, Miguel de. León Ferrari, um artista experimental. Folha de São Paulo, São Paulo 25 out. 1981. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). f. 41.

123 KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano. Contribuição à análise dos elementos da pintura.** São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.88

124 Ibidem. p. 73-74.

deixam seu movimento ficar constricto pelos elos e bordas do desenho planejado¹²⁵. Assumindo o ato do movimento como um trabalho de idas e vindas, como propõe Tim Ingold em seu trabalho histórico-antropológico sobre a linha, o indivíduo através do hábito da jornada cria a imagem de um entrelaçamento de fios não retilíneos em uma rede de relações que fazem e desfazem os lugares¹²⁶. Assim estes movimentos costuram uma superfície “arqui-textural” (ou poderia dizer-se de uma “arqui-tecitura”) que cobre o espaço de forma distinta da arquitetura, não se opondo ao seu desenho, mas vicejando uma tensão que pode ou não ter sido prevista pelo projeto. Habitar, para Ingold, ocupa exatamente este lugar onde os fios viajantes encontram-se, fazem sua morada e desatam-se em direção a novos desdobramentos.

Expandindo o campo da arquitetura para o urbanismo o mesmo tensionamento prevalece. Argan sugere como a cidade moderna é um produto artístico em si, indo muito além de ser apenas um palco ou moldura de objetos artísticos. Segundo ele, duas cidades sempre coexistem, pois há sempre uma “cidade ideal dentro ou sob a cidade real”¹²⁷. Pode-se dizer que, se a cidade ideal é feita pelo traço, a cidade real é resultado da costura pelos fios de habitação. Mais do que a arquitetura, o desenho urbano é violado pela malha de fios articulados que a todo momento se expandem ou retraem pondo abaixo, erguendo ou cortando as linhas limítrofes do desenho. Aquilo que Argan denominou “relação antitética”¹²⁸ na cidade moderna é a relação desproporcional entre seu valor qualitativo enquanto projeto e seu valor quantitativo de transformações que recompõem a cidade e que nem sempre são desenvolvidas dentro da organicidade do desenho. Dentro desta mudança de quantidade inscrevem-se as linhas de habitação que configuram ou desfiguram os lugares antropológicos, linhas traçadas pela imanência dos hábitos da vida cotidiana ou retraçadas por imposição do Estado, por interesses econômicos etc. Constatando esta pulsão própria da cidade como ente animado pela desordem dos eventos, Argan pontua que “transposto o problema da forma *ne varietur* para o seu devir, é fácil constatar que o devir nunca tem um ritmo ou um andamento linear, não corresponde a nenhum esquema, ou padrão, *a priori*”¹²⁹.

Dentre os fazeres artísticos, a arquitetura pode ser vista como aquele que se encarrega de fazer este duplo movimento: transpor o espaço para o traço e este novamente projetar-se para o real. Em decorrência deste movimento de mão dupla é a única arte que jamais pôde,

125 INGOLD, Tim. **Lines. A brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 103.

126 Ibidem. p. 80.

127 ARGAN, Giulio Carlo. Cidade ideal e cidade real. In: ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 73.

128 Ibidem. p. 74.

129 Ibidem. p. 75.

mesmo no plano discursivo, desvincular-se completamente da realidade ou da natureza; qualquer tentativa de uma arquitetura pela arquitetura seria uma contradição em termos. Aquele duplo movimento é a saída a um imperativo ao qual outras linguagens artísticas puderam objetar em alguns momentos do modernismo através da defesa de uma suposta linguagem livre de interferências externas. No entanto, na contemporaneidade houve tanto uma reaproximação das artes visuais com a arquitetura e o espaço quanto das artes visuais com a representação do mundo vivido ou real¹³⁰. Embora o minimalismo explore as relações do sujeito com o espaço construído, é com a introdução dos *site-specifics* que o diálogo entre arte plástica, arquitetura e espaço ganhará novas dimensões. Aqui, além de sua função ocorrer em virtude de seu agenciamento espacial, os limites formais da obra deixam de ficar claros e qualquer esforço para delimitar fronteiras entre o dentro e o fora torna-se uma tarefa improfícua.

Mas esta imprecisão entre o dentro e o fora não é exclusividade dos *site-specifics*. A arte conceitual e os conceitualismos subsequentes apresentaram problemas semelhantes, porém com um pequeno desvio: a imprecisão da correspondência entre forma e presença espacial deslocou-se para a indeterminação entre forma e significado. Ocorre que a arte conceitual faz um apelo à dissolução do objeto artístico enquanto “ser de sensação”, na definição de Deleuze, que deve “manter-se por si só”, isto é, como um corpo que responde apenas a uma autonomia da conjugação das formas, a um “código” ou “gramática geral”¹³¹ estabelecidos como fundações para que a obra possa erigir-se em tensão com sua função; portanto, um corpo que mantém-se pela sua força de articular tais regras ao mundo real em constante tensionamento, isto é, estendendo-se em direção ao mundo, buscando-lhe seja na representação naturalista ou na apresentação de formas abstratas, sem deixar, no entanto, de responder aos problemas de sua própria linguagem. Ao romper com a necessidade de conjugar formas segundo a expectativa de funcionar a nível de sensação e vinculando-se à linguagem verbal, a arte conceitual rompe com a hierarquização entre o sensível e o inteligível (o primeiro subordinado ao segundo na tradição platônica da filosofia)¹³² e simultaneamente retira da filosofia a exclusividade de pensar o sensível.

No entanto, este esforço da arte conceitual na direção de trabalhar antes a ideia que a

130 LAST, Nana. Function and Field: Demarcating Conceptual Practices. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (ed.). **Theory in Contemporary Art since 1985**. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. 318-330.

131 RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 505-516

132 SILVA, Cíntia Vieira da. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. **Revista Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 145-166, Abril/2014.

sensação veio a um custo de tornar-se tautológica; ou seja, a verificação – o encontro com a verdade – do significado da obra conceitual dá-se apenas por ela mesma¹³³. Pode-se afirmar, portanto, que se a obra for tomada como um signo, sua dada forma torna-se o único significante possível para determinado significado. Com o deslocamento de uma função transparente para um significado, a arte passa por um processo de textualização, pondo-se em uma função indeterminada pelas associações paradigmáticas oscilantes entre um dentro e um fora dos próprios elementos sintagmáticos da forma-significante. Antes de trabalhar através de citações, marca do que veio a ser o pós-modernismo, aqui trata-se de pôr-se a si como um texto, funcionando para si em uma leitura inicial e para um contexto em leituras consequentes. Se a obra só funciona quando é *lida*, então a linha que delimita sua forma fica borrada, senão apagada. O limite da obra conceitual não é idêntico a sua matéria, mas a extravasa; por isso sua função nunca é estável, pois deixa de ser centrada na obra, é ativada entre ela e seu contexto e é tão variável quanto pode ser este contexto. Aqui reside o problema, pois o contexto não é indicado pela obra e não há mais qualquer indício de apelo a um imaginário compartilhado.

Estão apresentadas, portanto, duas formas de pensar uma linha: uma como traço ou elemento formal, outra como diretriz ou limite funcional que pode ou não ativar um campo de ressonâncias. A primeira é linha de contorno e joga com o equilíbrio interno da composição, enquanto a segunda é linha radial ondulada em movimento de expansão e retração do dentro para o fora e vice-versa, uma linha que deseja algo. Toda obra de arte articula seus limites materiais com elementos alheios a sua linguagem e, se a obra é um corpo de propriedades estéticas, aquela articulação é uma máquina maior que possui propriedades estéticas e promove configurações éticas.

Antes de desenvolver esta articulação, é oportuno aqui um pequeno exercício para estabelecer as diferenças entre estas linhas. Separar o dentro do fora e estabelecer pontos de interseção e lugares são algumas consequências do uso da linha. O mapeamento é um desenho fiel a este papel demarcatório da linha, um dos motivos considerados para o uso aqui das metáforas cartográficas. O mapa possui inúmeras funções, mas em quase todas elas há a suplantação da experiência da realidade, a eliminação de detalhes supérfluos para oferecer clareza na percepção das relações espaciais. Mais característico do mapa cartográfico é o fato de que, como sugere Ingold, “*the map eliminates all traces of the practices that produced it, creating the impression that the structure of the map springs directly from the structure of the*

133 LAST, Nana. Function and Field: Demarcating Conceptual Practices. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (ed.). **Theory in Contemporary Art since 1985**. Malden: Blackwell Publishing, 2005. pp. 318-320.

world”¹³⁴. O mapa cartográfico da era moderna é também objeto colonizador, é máquina de domínio sobre a natureza violentada e, além disso, é objeto fundamental na busca de divinização do homem¹³⁵ e revela um olhar próprio das sociedades paranoico-críticas onde o ver combina-se com medição e saber¹³⁶.

De certo modo, qualquer sujeito cria mapas mentais quando ele, consciente do volume do seu próprio corpo, completa os pontos cegos de tal objeto observado, seguindo parâmetros reconhecidos de dada forma, disposição mental que é objeto de estudo das teorias gestálticas. Do mesmo modo, todos os sujeitos reconhecem-se a si mesmos em um espaço, mesmo que este exceda largamente seu campo perceptivo. Todos podem ser, em algum grau, colonizadores do espaço, como se a qualquer instante o olhar do sujeito pudesse tornar-se o olhar de um terceiro que vê a si mesmo como outro, uma duplicação do sujeito. Em poucos traços, por exemplo, ele pode desenhar em vista aérea o espaço observado a partir de sua posição na superfície. No entanto, como posto na citação anterior, o mapa após concluído é um objeto suspenso da realidade; os rastros das pegadas do viajante observador, as paisagens vistas, a atmosfera respirada, tudo isso desaparece. Sua existência não depende mais do mundo, mas seu funcionamento só acontece quando ressoa em contato com o mundo pelo qual se nutriu.

Este movimento de nutrição que acontece tanto antes como depois da finalização da obra é produto das viagens desejantes do artista e do observador. Todo campo de ressonâncias é um processo de sobrevivência, de digestão, de transmutação. De estender-se ao mundo, por isso desejá-lo. Se a linha-traço atua como estabelecadora de um limite entre o ser e o não ser, a linha-desejo vai impor alguns problemas nesta estabilidade da linha.

Para esclarecer o conceito de desejo, o estudo de Marilena Chauí acerca dos enlaçamentos do desejo na aurora do mundo moderno¹³⁷ oferece alguns passos. Chauí aponta que a palavra no grego antigo para desejo como apetite, *órexis*, é uma derivação de *orégō*,

134 “O mapa elimina qualquer traço ou vestígio das práticas que o produziram, criando a impressão de que a estrutura do mapa emana diretamente da estrutura do mundo.” Tradução livre do autor. INGOLD, Tim. **Lines. A brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 24.

135 Sobre o desenvolvimento deste desejo humano na era moderna, cf. CHAUI, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 39-40.

136 Sobre o olhar e espaço na pós-modernidade, cf. JAMESON, Fredric. Transformações da Imagem na Pós-modernidade. In: JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. Sobre a passagem da sociedade disciplinar para sociedade de controle, cf. HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000 E sobre uma visão esquizoanalítica como contraponto ao olhar paranoico, cf. ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

137 São comparações de seu uso por quatro pensadores fundantes deste período: B. Espinosa, R. Descartes, G. W. Leibniz e T. Hobbes.

palavra que designava tendência, tensão, expansão, estender-se para oferecer, agarrar ou atingir um alvo¹³⁸, e que ainda no mundo antigo o desejo possuía diferentes atribuições de valor: perdê-lo seria como adoecer para Aristóteles, enquanto desejar seria estar doente para o estoicos¹³⁹. No período medieval, em linhas gerais, observa-se que o desejo, seja vinculado ao orgulho e à soberba (como *desiderium*) ou à concupiscência (como *cupiditas*)¹⁴⁰, estava diametralmente oposto à vontade racional da Providência, pois esta seria a realizadora do movimento universal ao seu fim, *télos*, no qual o imperfeito alcançaria a perfeição. O sujeito desejante e em movimento, ao estender-se ao seu desejo, realizaria a completude de seu movimento, imobilizando-se numa mímese do fim do movimento universal. Nota-se que a questão do desejo sempre esteve relacionada ao tempo e ao movimento, pois o ser desejante, cumprindo seu desejo, sempre se põe em movimento, isto é dizer que o desejo saciado é “princípio de unificação e de distribuição de singularidades”, enquanto o ser desejante põe-se a devir, e como devir é “princípio de sua diferenciação e movimento”¹⁴¹. No entanto, o conceito de desejo ganhará uma nova cisão com o advento da filosofia moderna. De Descartes e Hobbes para Espinosa, o desejo como *conatus*, aquele esforço no sentido de autopreservar seu ser e existência, deixa de articular-se com “inércia e velocidade” para ligar-se a ideia de “intensidade e força”, e, prosseguindo com os dizeres de Chauí, este esforço “visa manter a proporção interna [em variação incessante no indivíduo] no embate com as forças externas, pois são elas que podem destruí-lo, como também são elas que o auxiliam a regenerar-se e ampliar-se”¹⁴².

Escrevendo sobre León Ferrari, Néstor Canclini conduz o leitor a ver nas obras do artista um desejo de romper a “insularidade” da arte através do rompimento de suas “molduras” que as separam da realidade. “Moldura” nos trabalhos de Ferrari pode adquirir diversos sentidos e o que Canclini sugere é que há uma vibração que desloca formas familiares de seus lugares usuais, causando no espectador algum estranhamento¹⁴³. Uma repetição que causa mudança, um detalhe que comove, uma imperfeição da caixa por onde foge o desejo desejante.

Apresentada a riqueza conceitual da linha que joga com uma ambivalência

138 CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 21.

139 Ibidem. p. 29.

140 Ibidem. p. 36-37.

141 GIL, José. Uma reviravolta no pensamento de Deleuze. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 82.

142 CHAUÍ, Marilena. op. cit. p. 48.

143 CANCLINI. Néstor García. O desejo e a caixa. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

perturbadora, serão agora apresentados e discutidos o desenho e os mecanismos de vibração que Ferrari usou em uma de suas conhecidas esculturas de arame.

2.1.2. *Lembranças de meu pai* (1977)

Frios sóbrios paralelepípedos simples por fora como os cantos de um papel e livres por dentro para mostrar suas rugas alegrias cansaço e os canais, a rede de sulcos estreitos que regam carne e imaginação desespero e orgasmo, as valetas que trazem vermelha a vida e que levam os pedaços azuis da ainda não definitiva morte.

León Ferrari, Julho de 1980¹⁴⁴

A escultura de arame *Lembranças de meu pai* (1977) (IMAGEM 1) presente no MAC-USP é uma torre paralelepipedal, com suas dimensões verticais medindo o dobro das medidas de sua base quadrada. A forma da obra, portanto, faz com que ela projete-se para cima. Sua composição de arames soldados – formando inúmeros segmentos, intersecções e espaços vazados – oferece a linha como elemento primário, modular e quase exclusivo da composição, se se ignorasse a forma externa de um paralelepípedo.

A princípio, o título da obra era impreciso, pois, além do nome convencionado, há registros de uso do título *Recuerdos de CAF* (as iniciais de seu pai, Cesar Augusto Ferrari). Em carta de 15 de abril de 1986, destinada ao MAC-USP para comunicar o serviço de manutenção da obra realizado pelo artista a pedido do museu, León Ferrari pede que a partir daquela data a obra seja nomeada *Lembranças de meu pai*¹⁴⁵.

Como dito, esta e outras esculturas de arame dos anos finais de 1970 foram uma retomada de um processo artístico que o artista iniciara em Buenos Aires no início da década de 1960. Esta retomada acontece logo após sua mudança para o Brasil em 1976, como sugere sua carta para Eduardo Jônquieres de 17 Janeiro de 1977¹⁴⁶, concomitantemente com o plano

144 FERRARI, León. Apresentação: desenhos, esculturas, prismas e retângulos. In: **León Ferrari: esculturas, licópódios (xerografias), heliografias, desenhos, gravuras em metal e livros** [catálogo]. Traduzido por Alex Flemming. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Maio 2017.

145 Declaração em carta de 15 de abril de 1986. De León Ferrari ao Museu de Arte Contemporânea da USP. Arquivo/MAC/USP. Nota-se, porém, que o nome *Lembranças de meu pai* já aparecia em documentos anteriores a esta declaração, como é o caso da nomenclatura utilizada no pedido de empréstimo da obra na carta 257/80/MAM-SP, de 27 mar. 1980, assinada pelo diretor do MAM-SP, Flávio Pinho de Almeida, e endereçada ao então diretor do MAC-USP, Wolfgang Pfeiffer. Arquivo/MAC/USP.

146 FERRARI, León. Carta para Eduardo Jônquieres, Santos, Brasil, 17 de Janeiro 1977. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

de execução de uma nova *Palavras Ajenas*. Como se sabe, a escritura teve parte fundamental nas composições de Ferrari; segundo ele, ao contrário do que pareceria à primeira vista, as esculturas de arame vieram antes de suas escrituras caligráficas com seus traços emaranhados¹⁴⁷. Curiosamente o caminho de seus trabalhos foi do tridimensional para o plano do papel, embora o trabalho no papel não o fizera interromper a realização das esculturas.

IMAGEM 1. León Ferrari. Lembranças de meu pai, 1977, Aço inoxidável soldado, 100x50x50cm, Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Foto divulgação institucional.

147 LEÓN FERRARI. SANGUE LATINO. Direção: Felipe Nepomuceno. Rio de Janeiro: Urca Filmes, 2010. 23 min. Entrevista realizada com León Ferrari para a série Sangue Latino exibida no Canal Brasil em 2010. Recuperado em <<https://vimeo.com/19161409>>. Acesso em: 20 Mai. 2017.

Quando Ferrari inicia os projetos de suas primeiras esculturas de arame, a experimentação da abstração pela soldagem de arames ou por montagens tridimensionais com peças metálicas não é novidade. Segundo entrevista de 1982¹⁴⁸, suas esculturas sofrem influência do escultor russo Naum Gabo, quem favorece a linha e o plano em detrimento do volume para conferir ritmo à escultura. Anteriormente, Alexander Calder, por exemplo, que coincidentemente assim como Ferrari obteve formação em engenharia, inicia seus trabalhos com metais no final da década de 1920 e, nos anos iniciais da década de 1930, começa a desenvolver seus renomados móveis e estáveis. Em 1960, Martha Boto, conterrânea e contemporânea de Ferrari, faz em Paris sua primeira escultura cinética, prática que posteriormente se desdobraria em longos estudos sobre a linha, o movimento e a luz no campo perceptivo ótico; nestas obras cinéticas são utilizadas barras de metal, formas geométricas em material espelhado, luzes cambiantes e outros materiais que possam causar no espectador reações de tensão, relaxamento, desorientação etc¹⁴⁹. Divergindo de Calder e Boto, no entanto, Ferrari não avança no cinetismo.

Lembranças de meu pai é uma obra estática, mas há a sugestão de um retraçamento de intensidades de movimento. A tecitura dos arames de aço, criando uma trama tridimensional que não é opaca nem transparente à luz, mas que se deixa ser entrevista no movimento entre a luz e a retina, reluz em alguns trechos como se a construção, não o construído, fosse um ato perene, sempre imperfeito e, portanto, por fazer. Ainda que ela esteja emoldurada pela forma geométrica a obra parece pedir novas partes, demandar módulos contíguos que, por fim, não constituirão de forma alguma algo finalizado, pois o que importa não é chegar a um destino, mas deixar um rastro não conclusivo, uma obra simultaneamente finita e ilimitada.

Os fios de arame de Ferrari não são os fios que repetem os fios de um tecido orgânico nem são fios ortogonais tramando a formação de planos cartesianos. Kandinsky oferece três categorias de linhas em seu *Ponto e Linha sobre Plano*: a linha reta, as linhas quebradas e as linhas curvas¹⁵⁰. Estas duas últimas podem ser simples ou complicadas, neste caso formando linhas de ângulos múltiplos ou linhas onduladas respectivamente¹⁵¹. Há duas dimensões na escultura que se conectam: uma externa formada por arestas ou linhas retas esquemáticas (isto

148 ROMERO KEITH, Delmari. Entrevista con León Ferrari. *El Gallo Ilustrado*, 13 jun. 1982, p. 17. Cidade do México. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 54

149 BOTO, Martha. Statements by kineticists working in Paris. 1970. In: AMIGO, R.; DOLINKO, S.; ROSSI, C. (org.). *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; Fundación Espigas, 2010. p. 117-118.

150 KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano. Contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 71.

151 Ibidem. p. 69; 75-76.

é, horizontais e verticais) ligadas umas às outras em seus extremos ou vértices (IMAGEM 2), a outra interna formada por um emaranhado de linhas retas segmentadas que podem ou não resultar em linhas quebradas. Estas últimas não podem ser todas consideradas linhas quebradas porque elas não se desdobram em novas linhas pelas suas extremidades, mas contatam-se pelo toque da extremidade ou do corpo de umas com o corpo de outras (IMAGEM 3), formando apenas em alguns casos linhas quebradas de fato.

Aqui são consideradas duas dimensões porque o uso de uma forma recognoscível, como o paralelepípedo, e o traçamento de linhas livres demonstram dois métodos distintos de pontuar o plano. Nota-se que toda linha geométrica, independente de ser esquemática ou livre, nasce *em função* do ponto. Qualquer linha, afinal, nasce da força sobre o ponto¹⁵² que o põe em movimento (transformação de sua energia concêntrica estática em energia excêntrica cinética), mas apenas as linhas retas, quebradas ou curvas *geométricas* nascem *em função* do ponto, ou seja, como elos de ligação entre um ponto e outro. As linhas curvas ou onduladas *livres* surgem *em função* da força do gesto. Mas nesta obra de Ferrari não há linhas curvas ou onduladas, portanto o que difere estas linhas não é o seu traçamento mas a forma em que elas fixam-se no plano ou no plano virtual do espaço. Como as linhas retas existem em função do ponto, observa-se que na primeira imagem – como exemplo da dimensão externa da escultura – a plotagem do plano é matematicamente organizada dentro de um plano cartesiano; na segunda imagem – como exemplo da dimensão interna da escultura – a pontuação no plano é irregular e sem preocupação esquemática.

IMAGEM 2. Exemplo de linhas retas esquemáticas contatadas pelos vértices a fim de formar um paralelepípedo. Diagrama do autor.

¹⁵² KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano. Contribuição à análise dos elementos da pintura.** São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 81.

IMAGEM 3.Exemplo de linhas retas segmentadas e livremente dispostas em contatos irregulares. Diagrama do autor.

Surge um complicador pela junção destas duas dimensões, pois o paralelepípedo constitui-se de seis planos, seis paralelogramos para ser mais exato. Nota-se que Ferrari nomeou os projetos de suas esculturas de arame de prismas¹⁵³. Um prisma pode ter duas definições, uma da geometria outra da física ótica. Na primeira, o prisma é um tridimensional geométrico que deve ter, no mínimo, dois planos paralelos. Todo plano dentro do modelo cartesiano pode ser organizado por um número infinito de linhas horizontais e verticais (paralelas entre si e perpendiculares umas com as outras). Porém, quando se observa a escultura em análise, percebe-se que a superfície dos planos são materialmente inexistentes e os planos existem apenas em uma virtualidade proporcionada pelos fios arestas, pondo em risco a estabilidade da forma como prisma. Como agravante, todos os elementos lineares da segunda dimensão não estão sobre os planos virtuais, mas para além e entre eles. Se há algo para além do plano, este é incapaz de suportar o conteúdo da obra e a virtual lisura do plano é esfacelada.

Mas uma escultura não possui apenas planos como também deve lidar com superfícies que lhe suportam. Nesta obra é feito o ato de construir sem a representação do construído e a superfície é posta em xeque tanto quanto o plano. A superfície desestabiliza-se porque esta montagem bloqueia o espaço – ocupando-o e impedindo o sujeito observador de ocupá-la (diferente, portanto, de uma construção arquitetônica onde o sujeito poderia adentrar um espaço) – e simultaneamente deixa todo o espaço por ela ocupado ser entrevisto, permitindo ao observador realizar um mapeamento visual da obra e do espaço em sua totalidade sem a necessidade de movimento de seu corpo em torno da obra (não possui, portanto, uma textura

153 Cf. FERRARI, León. Apresentação: desenhos, esculturas, prismas e retângulos. In: **Léon Ferrari: esculturas, licopódios (xerografias), heliografias, desenhos, gravuras em metal e livros**. Traduzido por Alex Flemming. Catálogo de exposição. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Maio 2017.

opaca).

Na segunda definição da palavra prisma, aquela utilizada pela física óptica, prisma é um sólido geométrico transparente capaz de refratar a luz que lhe atravessa, orientando seus raios segundo a forma do seu corpo. E mesmo neste sentido pode-se dizer que a escultura de arame é apenas quase prismática, pois ainda que sua fina fiação de metal refrate os raios de luz, o desvio ocorre em função do reflexo da trama interna da escultura e, portanto, não é decorrente de sua forma paralelepipedal.

A IMAGEM 4 oferece uma adaptação para um tridimensional geométrico das propriedades propostas por Kandinsky para os elementos do plano original¹⁵⁴; em vista de um tridimensional geométrico não ter uma esquerda ou direita e um alto ou baixo absolutos, nesta adaptação as propriedades destas coordenadas foram transpostas do núcleo para a superfície, isto é, a proximidade com o núcleo carrega propriedades do baixo do plano bidimensional, assim como a proximidade com a superfície carrega propriedades do alto. Assim como no plano bidimensional, todos estes elementos compositivos coincidem uns sobre outros e são indissociáveis na realidade.

IMAGEM 4. Propriedades de elementos compositivos de um tridimensional. Diagrama do autor.

¹⁵⁴ KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano. Contribuição à análise dos elementos da pintura.** São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 107-112.

Aqui surge um elemento instigante nesta obra: ela joga com a tensão entre as linhas retas das arestas, mantenedoras de uma forma segura, recognoscível, familiar e finita – o paralelepípedo – e as linhas retas internas segmentadas, irregulares e ilimitadas que não se restringem à composição de planos ou superfícies. Esta tensão torna a obra extremamente volátil, pois o espaço da obra é o seu negativo, isto é, a obra ocupa um espaço que permanece desocupado e para a obra ser vista deve também deixar de ser vista; porém o deixar de ser visto aqui não é usado com o mesmo sentido de deixar de ser absortivo, como acontece com as obras minimalistas que, segundo Michael Fried¹⁵⁵, dependem da teatralidade. Tampouco é antiteatral, pois a ilusão absortiva é dependente do ambiente onde a escultura está inserida, uma ilusão ótica semelhante à refração luminosa dos prismas. Se a linha advém do movimento, ela também demanda um tempo de desdobramento e expansão. No entanto, ao compor uma forma fechada, a linha se estabiliza e entra em movimento de constrição limitadora. Portanto, permanecem na obra dois sentidos de movimento, um excêntrico e outro concêntrico, coexistindo nas duas dimensões, respectivamente uma interna e outra externa, anteriormente sugeridas. “O movimento é a base de todo devir”¹⁵⁶, escreve Klee, e a tensão gerada pela simultaneidade de dois movimentos em sentidos opostos faz com que a escultura de arame *intensifique* um espaço indeterminado através de um *devir-prisma*.

Dimensão externa

Forma fechada estável de um paralelepípedo;

Movimento vertical, constrição nas laterais;

Superfícies inexistentes, plano leve e maleável, mas a virtualidade do plano recai na lisura do ideal e traz unidade.

Dimensão interna

Formas extremamente instáveis de linhas ilimitadas;

Movimento majoritariamente vertical, mas com movimentos secundários horizontais e diagonais;

Planos inexistentes, mas em tendência formativa de superfícies, a fina trama emaranhada costura leveza e maleabilidade.

DIAGRAMA A. Descrição de elementos em ressonância múltipla.

155 Cf. FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

156 KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 45.

No DIAGRAMA A aqueles elementos compositivos sugeridos são qualificados dentro das duas dimensões da obra. Os seis elementos permanecem em tensão entre si e ordenam-se na construção ora gerando compensações, como no contraste forma fechada e formas ilimitadas, ora gerando dramatizações, como no movimento vertical acentuado pelas duas dimensões. Mesmo em uma única dimensão há tensionamentos, como a estabilidade da forma fechada em choque com a ausência de um plano tangível.

Lembre-se que há um terceiro movimento que é a atividade do espectador, que transita pela obra em relação a um espaço e retorna a si, em um movimento descentrado. Como referido anteriormente, o sujeito pode criar mapas mentais sobre qualquer espaço ou objeto. Como *devir-prisma*, a obra torna-se impossível de ser mapeada mentalmente como seria com um prisma, pois ocorre que seu lugar geométrico e sua força mnemônica é de fuga e indeterminação do dentro de uma forma familiar que se esvai para o fora e o fora que invade o dentro. *Lembranças de meu pai* expande-se pela atmosfera, parte da superfície e desintegra os planos em uma trama insubordinada seja ao olhar paranoico que mapeia ou ao imaginário que fecha as formas pela identificação. É impossível completar a forma mentalmente, pois simultaneamente o espectador pode vê-la por completo e, mesmo assim, confrontar-se com uma nova imagem a cada posicionamento do olhar.

O que Ferrari faz é tomar para si uma das formas mais banais, transformá-la e não deformá-la. A forma moribunda, fria e previsível do retângulo ou do paralelepípedo enche-se de excitação de luzes que vibram por seus arames internos que, por sua vez, tornam-se seiva vital que nutre o antes desesperançoso objeto geométrico. O objeto metálico em sua crueza poderia continuar inerte, mas as ressonâncias produzidas para além de sua composição criam uma série de desvios das banalidades e faz o observador ver com curiosidade algo que, de outra forma, teria sido visto repetidas vezes sem assombro. Aquilo que Argan diz da cidade real¹⁵⁷ ou da obra de Paul Klee¹⁵⁸ também é possível dizer da obra de Ferrari: ela não é *Gestalt*, mas *Gestaltung*.

O padrão construtivo desta obra é repetido em outras com pequenos desvios. Enquanto em algumas o artista diminui o movimento utilizando exclusivamente linhas esquemáticas horizontais e verticais, em outras, como é o caso da obra sem título (ca. 1978-82) da IMAGEM

157 ARGAN, Giulio Carlo. Cidade ideal e cidade real. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 75.

158 “[Klee] parte do acto inicial e quase involuntário do signo para reconstruir, com a trama subtil dos signos, o tecido já vital da imagem e, depois, remontar até uma estruturação delicada, capilar, da forma que, portanto, nunca é dada como representação completa, mas como processo agregador, formação em acto (*Gestaltung*).” ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 112.

5, o movimento é amplificado pelo uso de linhas curvas. Neste caso, o movimento vertical na dimensão interna se enfraquece e o volume do paralelepípedo torna-se ainda mais fugidio, ainda que os arames arestas de sustentação sejam mantidos. As linhas curvas tensionam um movimento excêntrico do ponto nuclear, criando maior volatilidade em relação à *Lembranças de meu pai*, além de o afastamento maior das linhas proporcionar maior contaminação com o fundo e menor reflexo luminoso, enfraquecendo a intenção prismática apresentada na obra de 1977.

O imaginário de um artista com formação em engenharia e filho de um arquiteto certamente estava povoado de regularidades geométricas e matemáticas que provavelmente lhe eram afetivas. Sua forma de lembrar seu pai escapou a qualquer representação, – postura repetida em outras obras, como *Suzana* (1978, IMAGENS 6 e 7), escultura de arame com nome da irmã de León¹⁵⁹ – pois o importante não estava no construído, estava na retomada da construção, sempre imperfeita, sempre por fazer.

IMAGEM 5. León Ferrari. (sem título). ca. 1978-82.

Coleção privada. Foto registrada pelo autor.

159 Entrevista de León Ferrari a Maria Cecília França Lourenço, gravação de 22 nov. 1980, Fundo Pinacoteca, Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado, São Paulo.

À direita. IMAGEM 6. León Ferrari. *Suzana*. 1978. Acervo da Pinacoteca do Estado. Foto de Helen Almeida.

Acima. IMAGEM 7. Detalhe da base de *Suzana* com a assinatura de León Ferrari. Foto de Helen Almeida.

Suzana, em contraste com *Lembranças...*, possui um formato cilíndrico e sem linhas delimitadoras precisas nas laterais. Portanto, sua dimensão externa é ainda mais susceptível à contaminação do fundo e ligeiramente se abre ao exterior, dificultando a estabilidade do cilindro. O que traz estabilidade para a obra são as linhas internas caóticas entrecruzando-se nas extremidades superior e inferior, tanto de ordem estrutural, permitindo a obra ficar em pé com seus arames paralelos eretos, quanto formal, pois permitem aos olhos delimitar o contínuo ascendente dos arames verticais no corpo da obra. Ao mesmo tempo, apesar de aqueles arames emaranhados amarrarem os extremos, eles não cessam o movimento vertical no topo, pois como se vê, as pontas extravasam os “nós” superiores. Novamente Ferrari joga com a forma familiar e estranha perturbação, mas com uma inversão: se em *Lembranças...* é a forma paralelepipedal que dá rigidez e constrição nas laterais, em *Suzana* são as linhas caóticas internas que tentam constranger o movimento e a leveza das linhas que formam o

cilindro, além de ser muito mais difícil estabelecer com precisão a dimensão externa e interna da obra. A falta de uma costura no centro do corpo entre as linhas finas e estriadas tende a fragilizar o volume, o que é contrabalanceado pelas tramas densas de inúmeros pontos soldados.

Observa-se como *Suzana* também oferece uma transição visual das esculturas de arame para as esculturas sonoras. Estas seguem a montagem de barras verticais, porém descartam completamente as linhas horizontais e diagonais, mantendo como suporte uma base de outro material. Simultaneamente a esta passagem, Ferrari intensifica a produção de obras em papel, produzindo diretrizes de experimentações ligadas ao suporte e suas técnicas enquanto afinava elementos comuns a seu repertório plástico mais amplo.

2.2. As esculturas sonoras

Se, por um lado, o estudo de novos meios no Brasil possibilitou a Ferrari avançar sobre caminhos inexplorados no uso do papel, por outro, a ocupação de espaços físicos e instituições artísticas permitiu-lhe uma entrada na arte da performance que, naquele momento, foram mediadas pela materialidade de suas novas esculturas de arame, agora produtoras de som.

Em 1979, a convite da marchand Sabina Libman, Ferrari participa da Exposição de Arte Lúdica no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), onde apresenta a obra *Berimbau* (1979), nascida a partir de estudos de esculturas sonoras que remontam ao ano de 1977¹⁶⁰. Observando a forma como a obra era manuseada pelo público, Ferrari tem a ideia de fazer destes objetos “instrumentos musicais que dançam a sua própria música”, uma música não figurativa, na definição do artista¹⁶¹. No texto de *Flasharte nº 1: Berimbau, artefato para desenhar sons* (1979), o artista verbaliza seu desejo de construir este instrumento a partir de pêndulos invertidos. No mesmo ano, Caito Marcondes Nassif e Michèle Brill, ambos do grupo de dança Quebranto, buscam Ferrari com a intenção de romper as fronteiras entre as artes. A princípio, esperam que o artista pudesse realizar o cenário da dança *Tarot*, mas na inviabilidade material para tal feito, utilizam uma de suas esculturas sonoras em apresentações realizadas na Pinacoteca. Instigado após ouvir a gravação e

160 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 165-166.

161 FERRARI, León. O nascimento de 'Percanta'. In: **“Percanta”: esculturas sonoras, música não figurativa**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1980.

amplificação que o grupo fez dos sons de sua escultura para a dança, Ferrari decide criar a série *Percanta*, a qual apresenta em uso entre os dias 16 e 18 de dezembro de 1980 na Arena da Pinacoteca¹⁶².

Percebem-se dois caminhos que andam juntos e confluem nestas esculturas. De um lado, há o estudo do tridimensional com uso dos arames que o artista retoma no Brasil. Em depoimento de Ferrari de 1980 acerca da obra *Susana*, ele explica à professora Maria Cecília França Lourenço sua visão de mundo quando desenvolve estas obras em arame, de algum modo também lançando luz sobre seus instrumentos sonoros:

Não vejo uma coisa ordenada, só o contorno. Uma confusão de coisas, relação de desenhos superpostos. Confusão que a gente tem da vida, interpretação muito livre. A dificuldade de determinar a verdade das coisas, da significação. A mudança das coisas como mudança da gente, a significação das coisas vai mudando.¹⁶³

Então prossegue de forma vaga dizendo que ele soma as impressões que teve sobre algo e faz uma escultura sobre isso. Enquanto umas impressões são pequenas, as grandes tornam-se um sistema de construção, diz ele, por isso constrói-se um plano e depois faz as montagens, cria a ideia de movimento. A luz tem papel fundamental, pois apenas com ela é possível ver a confusão das coisas e, diz ainda Ferrari, a luz é um elemento que ele começa a introduzir desde as obras em madeira em 1961. Algo pouco usual, Ferrari cita como influência os pêndulos invertidos do ítalo-americano Harry Bertoia (IMAGEM 8), mas ressalta que ele se preocupa com a originalidade. *Susana*, segundo ele, é o nome de sua irmã e, portanto, percebe-se que a obra segue a não-monumentalização de figuras, tal como ocorre em *Lembranças de meu pai* e *Uma catedral ao vento dos direitos humanos* (1983).

162 KATZ, Helena. Grupo Quebranto quer duas artes integradas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1980. CEDOC/Pinacoteca. VIANA, Hilton. Na Pinacoteca, “Percanta”: esculturas sonoras. **Diário Popular**, São Paulo, 16 dez. 1980. CEDOC/Pinacoteca. Vale esclarecer também que a Arena da Pinacoteca não existe mais desde reforma realizada em meados da década de 1990, sendo seu espaço atualmente ocupado por um auditório.

163 Transcrição de depoimento de León Ferrari gravado em 22 nov. 1980, em entrevista para Maria Cecília França Lourenço. Registro sonoro do acervo CEDOC/Pinacoteca do Estado.

IMAGEM 8. Harry Bertoia. *Partition of Sound*. 1973, 71,1x91,4 x15,2cm. San Antonio Museum of Art. Foto divulgação institucional.

Por outro lado, a ideia de esculturas sonoras acompanha estudos iniciados no plano bidimensional, como nas séries *Código* (IMAGEM 9), *Vocabulário* e *Kama-Sutra* (todas de 1979), onde o artista estabelece, por exemplo, uma série de ideogramas ou possibilidades de choques e entrelaçamentos entre as linhas que se assemelham às linhas das barras de ferro. Estas séries dão continuidades às suas escrituras iniciadas na década anterior, as quais estabelecem uma certa padronagem de ritmo através da caligrafia. Ora designando palavras, ora produto apenas do gesto do punho, sem qualquer valor comunicativo, estas caligrafias carregam forte expressividade, diferente do que ocorre com os códigos e vocabulários que produzem um ritmo maquínico, quase um estudo taxonômico de formas e signos.

No *folder* da apresentação de Percanta na Pinacoteca, Ferrari associa a obra a “uma espécie de prisma de faces ondulantes”, retornando à mesma imagem de prisma que ele utilizara para as esculturas de arame na década de 1960, enquanto a associação com os traçados bidimensionais fica explícita quando escreve que

os que sintam necessidade de alimento visual conjugarão a música com o desenho que traçam no ar as varas usadas agora também como linhas móveis, como penas carregadas com nanquim sonoro, [...] tendo o músico desenhista a possibilidade de gerar centenas de curvas dos mais diversos tipos [...]¹⁶⁴

164 FERRARI, León. O nascimento de 'Percanta'. In: **“Percanta”: esculturas sonoras, música não figurativa**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1980.

IMAGEM 9. León Ferrari. Código, 1979, Museum of Modern Art, Nova Iorque. Foto divulgação institucional.

Há um registro sonoro no acervo da Pinacoteca do Estado tanto desta apresentação de 1980 quanto de outra apresentação realizada no SESC Pompeia em 1982 (IMAGEM 11). Além dos sons contínuos das vibrações e choques entre as barras, percebe-se a percussão de batidas e batuques; somados estes sons, estes arranhões estridentes que sempre dão origem a outros sons e geram uma cacofonia, há uma evocação de um transe ritual associado a sinos de catedrais. A imagem da catedral aparece tanto nas sonoridades, quanto na visualidade das barras de ferro e na própria descrição da obra no texto “O nascimento de ‘Percanta’”. Percanta, que significa moça no linguajar portenho, é uma mulher-catedral, é o regozijo dos sentidos em combate à retidão do masculino, da linha cartesiana na arquitetura e da “sexofobia” cristã, para usar um termo do artista¹⁶⁵. Deste modo, tocar a Percanta é um ato herético em dois momentos, no brio sensorial pelo toque e gemidos e pela ondulação das paredes da catedral através de sons rituais que buscam o transe.

¹⁶⁵ Cf. FERRARI, León. Sexo e violência na iconografia cristã. Buenos Aires, 1995. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. pp. 346-347.

IMAGEM 10. León Ferrari. Berimbau. 1979. Pinacoteca do Estado. Foto do autor.

Se novamente Ferrari designa uma de suas obras abstratas com uma figura, aqui a moça aparece menos pela intensidade da forma do que pelos movimentos orquestrados. Portanto, deixa de ser uma construção que foge a imagens da memória e torna-se um movimento ou devir da moça, figura de um tempo orgânico e da diferença sexual: mocidade e feminilidade. Daí sua finitude enquanto movimento e diferença enquanto repetição. O som produzido acaba invertendo a paralisia das esculturas de arame e ocupa seus vazios exteriores, porém sua morte é inevitável ao fim do desdobramento, silencia-se. Enquanto instrumento musical, é um instrumento “menor”¹⁶⁶, no termo de Deleuze e Guattari, que lança mão de uma expressão maior para então distinguir-se de outros instrumentos pela produção de música sem tempo, de vibrações caóticas e não figurativas. O caos torna-se uma fuga da razão e uma marca da diferença que permanece na repetição, movimento não cronológico de um devir-

¹⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

mulher a que a obra se propõe. Se a obra envelhece e morre, ela ainda é a mulher *Aeternitas* que ressurge do movimento nunca perfeito. Na Percanta que está no acervo da Pinacoteca, *Berimbau* (1979, IMAGEM 10), nome que também remete a um devir menor pela musicalidade negra, suas barras verticais estão equidistantes do núcleo vazio e erguem-se como uma torre tal qual as esculturas. Portanto, se nas esculturas o equilíbrio tensionado era operado pelos arames cruzados que desmancham a forma familiar, em instrumentos como *Berimbau* há duas operações de estranhamento: uma plástica, pela retidão desfeita da torre, outra musical, operada por ressonâncias involuntárias. Uma desdobra-se na outra pela transmutação da forma em som, pois a ondulação que rompe com a verticalidade da obra faz as barras se cruzarem fora de controle, gerando a música ruído. Uma energia inicial voluntária aplicada pelo artista na obra é o suficiente para gerar reações involuntárias e imprevistas na visualidade e sonoridade.

IMAGEM 11. León Ferrari em 14 Noites de Performances. SESC Pompeia, 1982. Fonte: GIUNTA (ed.), 2006, p. 181.

CAPÍTULO 3

OS RASTROS DO ARTISTA: MAPEANDO A SUPERFÍCIE DO PAPEL

Durante os anos paulistanos, o papel serve à retomada das composições caligráficas e principalmente para novos experimentos com várias formas de gravação, como litogravura, heliografia, xerografia, e fonte para colagens. Neste suporte, Ferrari se afasta e novamente se reaproxima de suas obras políticas com seus planos arquitetônicos e suas releituras da Bíblia respectivamente, conferindo a estas séries uma carga metonímica dos desejos oscilantes que marcaram esta fase de sua produção artística.

Se nas obras tridimensionais a figura do labirinto já estava presente, ainda de modo sutil, o papel aparece como o suporte ótimo para superfície de sua trama. Como o crítico Teixeira Coelho alertara, Ferrari não pode e nem quer rechaçar Jorge Luis Borges no plano poético. Em seu curto texto *Do rigor da ciência* (1946), Borges apresenta sob a crônica de um fictício viajante, um império que alcançara o mapa perfeito:

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos afeitas ao estudo da Cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

(Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, capítulo XIV, Lérida, 1658.)¹⁶⁷

O movimento concluso acontece pela escala 1:1 e que, pela perfeição do movimento, significa a própria morte da cartografia, instante em que o cartógrafo e o itinerante são coincidentes e ambos se neutralizam, tornando-se designações obsoletas. Neste mapa total, em que todos os detalhes do real são representados, a forma resultante oferece sentido inverso ao dos labirintos tautológicos que Ferrari desenha em inúmeras gravuras, nas quais a Arte da

¹⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. **Obras completas – Volume II**. São Paulo: Globo, 1999. p. 247.

Cartografia indicia a realidade com elementos tomados de empréstimo, porém sem relação à razão do real. Oposto à inutilidade e rigidez do mapa total, Ferrari mapeia a indeterminação (pela escala do absurdo ou 0:0) por movimentos de tendência ao infinito ou, com outras palavras, pela constância da imperfeição. Enquanto este procedimento é realizado pelo desenho nas vistas aéreas, nos livros de artista, por sua vez, a imagem do labirinto é reconfigurada pela ação leitora, podendo passar por entradas e saídas sem, contudo, encontrar seu fim. A seguir são apresentados alguns passos pelas finas superfícies de celulose capazes de suportar densos mundos sem terra, nem céu.

3.1. As vistas aéreas: a planificação da superfície

Como exposto em capítulo anterior, o artista já apresentava na década de 1960 uma disposição em usar o papel como suporte para suas obras, especialmente pela facilidade de difusão que o material proporcionava. Porém, naquele período as obras em papel ainda lançavam mão da palavra ou apenas da caligrafia como meio de expressão¹⁶⁸. Na década de 1980, especialmente com os aprendizados que o artista obteve no Aster, o uso do papel tornava-se muito mais frequente, ganhando certa centralidade em sua produção do período. Deste momento, são notórias as heliografias e xerografias, muitas delas reproduzindo os tipos Letraset, obras que, a seguir, são analisadas a partir de alguns exemplares.

A primeira parte do capítulo é uma análise formal das relações entre as superfícies da epístola e do mapa, em vista de o fazer de Ferrari agir entre estas formas não-artísticas. Trata-se de oferecer um pano de fundo para pensar questões sobre a forma do mapa ou da planta baixa, a pouca praticidade de um mapa em grandes dimensões, e como nela podem ser apresentados a ironia e o absurdo presentes em algumas destas obras em papel. A segunda parte avança nestes problemas, partindo de uma seleção de obras, com uma análise da tensão da superfície com os desenhos inscritos. Trata-se também de um estudo de elementos pictóricos como a linha e o compartimento, os jogos entre interior e exterior e suas entradas e saídas e como, por fim, estão dispostos centro e periferia.

3.1.1. As dobras de uma grande carta

Toda carta, seja ela um mapa ou uma epístola, constitui-se de uma inscrição de linhas

168 DÍEZ FISCHER, Agustín; ESTÉVEZ, Ruth; LÓPEZ, Miguel A. (ed.). **The Words of Others: León Ferrari and rhetoric in times of war** [catálogo] Los Angeles: REDCAT – California Institute of Arts, 2017.

sobre um plano, uma superfície virgem destituída de qualquer sentido. Esta superfície virgem sem sentido é o marco zero da cartografia, o não-espço e não-tempo da expressão. Com a primeira linha, erigem-se dois vetores que apontam para todos os sentidos simultaneamente: o da escrita, senhora do tempo, e o do desenho, agrimensor do espaço. Há, porém, desenhos que narram e escritas que conjuram imagens, porque os sentidos do espaço e do tempo surgem do mesmo não-senso da superfície virgem e, mesmo em dependência de seu fundamento gramatical ou visual, são fundamentados que não se identificam completamente com uma significação da linha em seu fundamento. É um jogo: de um lado há o perigo do soterramento da expressão nos rigores do fundamento, do outro há o risco da expressão evanescer-se em brumas de indeterminação. Todo artista que maneja as superfícies é também um cartógrafo.

O sentido nunca é pleno e perfeito, porque os limites da superfície estabelecem relações entre planos internos e externos que se constituem por força da obra inscrita, por força dos fundamentos e por uma terceira força dos acontecimentos. Mas só há planos internos e externos após a instauração da primeira linha (ou qualquer outra singularidade na superfície), antes disso só há superfície, só há o zero. A linha, portanto, é sempre instauradora da diferença, sempre estabelece o desnível entre planos: haverá sempre um, no mínimo, plano continente, e um, no mínimo, conteúdo; ou ainda um, no mínimo, significante, um, no mínimo, significado¹⁶⁹. A força da obra é a única que se passa entre os planos, ela é a própria superfície estirada que aponta para a internalidade da composição e a externalidade do mundo, esta força é a pele que mantém a relação entre estes dois planos. Ela também é a força diferenciante das outras duas, dos fundamentos e dos acontecimentos, que acontecem tanto nos planos internos quanto externos e sempre oscilam de um plano a outro em tensão (como extensões e intensidades), sendo a obra a superfície tensionada.

O artista tem um grau mais amplo de manejo sobre os planos internos e suas forças e um grau mais limitado de manejo sobre os planos externos e suas forças. O artista, neste manejo, manifesta seus desejos e crenças, sempre atravessando um triplo problema: a inscrição superficial, a significação fundamental, o acontecimento efetuado. Estas três forças que criam uma curva vital na obra de arte – isto é, na equação da obra-carta a força superficial da obra é uma constante, enquanto as forças dos fundamentos e dos acontecimentos são variáveis, diferença que retira a obra de si e a faz viver (ou morrer) – resultam naquilo que é chamado de forma, nos planos internos, e função, nos planos externos.

Estes dois resultados, a forma e a função da obra-carta, cumprem um papel decisivo na

169 DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015. pp. 42-44.

determinação de seu valor enquanto expressão de sentido: quanto mais determinadas, mais comunicativa e estéril à doação de sentidos, quanto menos determinadas, mais ininteligível e estéril à significação. A artisticidade da arte, retomando Argan, encontra-se quando há equilíbrio na superfície. Isto é, lançando mão dos termos de Argan apresentados na introdução deste trabalho, pode-se fazer a seguinte analogia: quando o manejo da “experiência-passado” – esta uma significação fundamental – não oblitera ou é obliterado pela consciência “em situação” receptora – uma efetuação do acontecimento – da fatura da consciência “em situação” do artista – a qual aparece inscrita num vestígio superficial –, há o reconhecimento de formas e funções artísticas. Familiaridade e estranhamento comunicam-se neste momento. O vestígio superficial deve ser corte diferenciador e complicador ou, dito de outro modo, vértice de uma dobra.

Processo artístico em algumas obras em papel de Ferrari, a arte postal evoca parcialmente a função e forma da epístola. O que lhe confere sua artisticidade é exatamente esta capacidade de evocação de fundamentos e significações pela tomada de singularidades efetuadas pela carta sem recair na individualidade da categoria carta. É uma expropriação de singularidades que, deste modo, tornam-se alienadas de seus fundamentos epistolares e associam-se a singularidades estranhas. Julio Plaza destaca que na arte postal “tudo é conteúdo: veículos dentro de veículos” de informações ou objetos, sendo a arte postal, portanto, “todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa”¹⁷⁰. A continência da arte postal é seu conteúdo mais peculiar, sua capacidade veicular torna-se, distinta de outras expressões artísticas que também veiculam informações, sua própria condição de ser. O que quase cria um paradoxo, pois um veículo superficial que veicula sua própria superficialidade está ameaçada pela completa não-existência, viajante da infinitude, sem emissor, sem receptor, a se perder para sempre no presente infinito, e Plaza percebe isso quando escreve que “a *Mail Art* não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história.”¹⁷¹

No entanto, o artista cartógrafo sabe que sua superfície veicular joga com as superfícies do mundo, passeia por entre as coisas do mundo e mapeia o território a ser manejado. Ela nunca é pura superfície veicular, mas carrega o próprio mundo dentro de si: por isso a epístola e o mapa têm tanto em comum, ao passo que a epístola carrega a manifestação de um sujeito de enunciação no enunciado, o mapa carrega a designação de um espaço

170 PLAZA, Julio. Mail art: arte em sincronia. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo** [catálogo]. São Paulo: 1981. p. 8.

171 Ibidem. p. 9.

territorializado em linhas. Por isso, “o 'mailartista' (como estratégia cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos [...]”¹⁷², isto é, o artista reconhece as tensões com os fundamentos do sentido de sua obra, pois é na disrupção de singularidades dos signos e linguagens onde se promove o acontecimento; o emissor diz “eu sou artista”, a carta diz “isto é arte” e encontra um receptor que reconhece tudo isto; contudo, não cabe a ele “mostrar e dizer”, tal como fizera Duchamp com os *ready-mades* (ou Magritte em negação em *La trahison des images*), mas de “dizer e mostrar”, eis “o Eu”, eis “o Isto”, e não apontar a lugar nenhum, ou ainda apontar para todas as direções, mantendo a todo momento a superfície da carta em vias de romper-se, de tornar-se indeterminação ou tornar-se comunicação. Julio Plaza ainda termina seu texto com os dizeres: “*Mail Art*: um signo suicida, pois o excesso de significados destrói a significância e o sentido”¹⁷³.

Entretanto, há um impedimento na morte da arte postal pelo fato de ela ser dobrável. Nelly Richard, quando desenvolve suas ideias sobre as experiências e, principalmente, as estratégias da *Escena de Avanzada* no Chile em conseguir dizer o indizível das violências de Estado, apresenta mais luzes ao problema do sentido na obra de arte. Se há uma característica em qualquer obra de arte que possa ser considerada sua linha continente fundamental, esta é a margem. Richard mostra como a *Escena* abriu a margem como conceito-metáfora, permitindo ao artista ou ao crítico uma aventura de desbordamento nas bordas da identidade e do sentido¹⁷⁴. Dito de outro modo, Richard reitera que houve a defesa da experimentalidade do sentido, conforme propuseram Deleuze e Guattari, através de jogos combinatórios de conceitos que, embora nasçam do interior da arte ou da crítica, suas existências sempre estão em dependência de um ou outro exterior¹⁷⁵; esta experimentalidade possibilitou contar a barbárie e manter viva a memória sempre mantendo-se no registro da “des-identidade”, não preenchendo esta interioridade identitária com imagens do oprimido ou da vítima, mas exatamente torná-la aquele plano esvaziado que estabelece um dos aspectos do não-senso e da necessidade de doação de sentido.

A dobra na arte postal é sua segunda (ou terceira, quarta etc. se mais dobras houver) linha continente fundamental, pois permite ela adquirir qualquer dimensão, qualquer volume,

172 PLAZA, Julio. Mail art: arte em sincronia. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo** [catálogo]. São Paulo: 1981. p. 9.

173 Ibidem. p. 10.

174 RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Tradução de Rômulo Monte Alto. pp. 33-34.

175 Ibidem. p. 55.

qualquer colagem, qualquer repetição. A carta sempre é dobrável e dobrada, por isso sua densidade não é medida pela razão massa e volume, mas pela razão fluxo e volume. É como o “coletivo” daqueles sujeitos que vivem nos “exteriores da cartografia cidadã”¹⁷⁶ que, segundo Richard, podem ser vistos como fluxo, e não massa¹⁷⁷. É neste sentido que Richard escreve em referência ao trabalho *El padre mío* de Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld¹⁷⁸, realizado durante a década de 1980, onde há esta aproximação do marginal urbano em um mundo preenchido pelo autoritarismo:

Corpos sem residência ou filiações, sujeitos sem interioridades e nem conteúdos (despossuídos da essência de uma identidade-propriedade) configuravam ‘presenças armadas na pura aparência, seguindo uma complexa e desgarrada ordem cosmética’, que deixava ‘entrever significações múltiplas a partir da multiplicidade de aditivos que compunham a violenta exterioridade à qual tinham se reduzido’. Essa ‘violenta exterioridade’ é a do mapa suburbano, em cujas fronteiras de tráficos e clandestinidades se juntam os habitantes das regiões da dor, do crime, da loucura, do comércio sexual: hospitais, hospícios, asilos, cárceres e prostíbulos; as praças, as fontes e os banheiros públicos; as rodovias de entrada e de saída da cidade e os terrenos baldios, em cujas áreas de delitos e infrações prepararam o clímax cenográfico de uma louca compulsão pelas bordas.¹⁷⁹

A dobra física da carta é condição de seu aspecto sempre “entre-ser” um estado de coisas: não é daqui, nem dali, não é passado, nem futuro, velamento e desvelamento aos olhos; a dobra é a marca do movimento nos corpos, por isso toda correspondência ou mapa é dobrável, sua compactação – diminuição do volume – permite a fluidez necessária sem comprometer sua densidade. O aspecto de movimento da carta dá à relação da arte postal com o mundo uma gravidade de vida e morte, especialmente na relação com os territórios. Suas

176 RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Tradução de Rômulo Monte Alto. p. 67.

177 É notável, inclusive, como é possível apontar para a realidade da cidade de São Paulo e observar que estas coletividades marginais também são fluidas: por exemplo, o nome vulgar do conjunto de pessoas que transitam e compõem as áreas de adictos em *crack* é exatamente Fluxo.

178 O livro de Eltit sobre a experiência das duas artistas, sob título homônimo, pode ser encontrado em <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0031308.pdf>> ELTIT, Diamela. **El padre mío**. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

179 RICHARD, Nelly. op. cit. p. 67. As citações de Nelly Richard referem-se a: ELTIT, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editorial. 1989. p. 12.

margens sempre são transbordadas de mundo, porque seu movimento condiciona um estar no mundo e estar para o mundo. Aqui surge uma oposição da epístola ao mapa, pois a primeira existe enquanto desterritorializa o sujeito de enunciação de seu enunciado, por sua vez o mapa territorializa em imagem significante um espaço indeterminado; é a carta viajante ou o viajante cartógrafo.

Tim Ingold estabelece uma taxonomia de linhas a partir de uma divisão entre fios e traços (*threads* e *traces*, no original¹⁸⁰); os fios são as linhas estabelecidas no espaço, filamentos que não se inscrevem na superfície, mas formam a própria superfície: é caso da tecelagem, das fronteiras naturais ou artificiais (como a linha costeira ou os cercamentos), dos desdobramentos orgânicos (como os tecidos dos animais, as fibras das plantas) etc. O traço, por sua vez, depende de uma superfície, pois o traço sempre é adicionado ou subtraído da superfície¹⁸¹. O que é importante observar aqui é que as linhas do mapa e da epístola são traços em função direta com fios do mundo. Mas não basta dizer isso, pois outras representações também tracejam filamentos percebidos no mundo pelos olhos. É imperativo também realçar que estas representações, a partir do momento que estão concluídas, possuem linhas que podem viver independentemente do mundo que as fundamentou. Ao contrário, se os mapas ou epístolas perdem seu contato com o mundo, sua existência perde todo o sentido, tornam-se superfícies puras novamente. Se o mapa não designa mais território nenhum ou se a epístola não conecta no fluxo espaço-temporal dois sujeitos enunciativos, ambos perdem sua condição de ser mapa ou epístola.

180 Embora a proximidade fonética das palavras em inglês se perca na tradução, não há proximidade etimológica entre estas palavras. Na língua portuguesa, no entanto, podemos observar a proximidade das palavras traço, trama e trazer, que têm em comum a derivação da raiz proto indo-europeia *trag^h-*, de onde deriva o latim *trahō* que, por sua vez, está presente no latim vulgar em *trahere* (no português, trazer) ou em derivações como *tractiare* (no português, traçar). Trama, do latim vulgar *trāma*, surge com a composição *trag^h-smā*. PASTOR, Bárbara; ROBERTS, Edward A. **Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española**. Madrid: Alianza Editorial, 1996. No inglês, o verbo *to draw* também tem o duplo sentido de “traçar uma linha ou imagem” e de “trazer para perto de si”.

181 INGOLD, Tim. **Lines. A brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007. pp. 41-43.

3.1.2. Superfície entre partes, extra-partes: o caso das heliografias e xerografias

Se antes eu estava preocupado em fazer algo incluível, hoje não sei bem explicar o que desejo com minha obra.¹⁸²

De 1962, quando inicia seus desenhos, até o fim de sua vida, o papel é a superfície mais utilizada por Ferrari para seus desenhos e colagens e, conseqüentemente, um dos principais suportes onde ele desenvolve sua linha. Há idas e vindas ao papel: a descoberta da linha no espaço pelas esculturas de arame é acompanhada pela descoberta da linha no uso intenso da caligrafia em seus escritos e desenhos; as esculturas sonoras e sua música não figurativa surgem simultaneamente, como uma necessidade, à série *Códigos* (1979) onde há uma gramática ou partitura de linhas não-significativas; a aproximação das *assemblages kitsch* de teor político e anticlerical com as séries de colagens *Relecturas de la Biblia* também não exige muita esforço do observador. O uso do papel foi ainda mais intenso nos anos 1980 quando manteve residência entre Brasil e Argentina, sendo que este suporte permite maior facilidade no transporte da obra em longas distâncias, além do fato de neste momento o uso de xerografia e outras técnicas mecânicas de reprodução terem entrado no repertório de Ferrari. Já em 1984, quando retorna a expor na Argentina, Ferrari declara que, dentre suas obras, aquelas que mais lhe interessavam naquele momento eram as heliografias, as quais possuíam “*aspecto de planos o urbanizaciones, con cierta gracia surrealista, y también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de locura*”. Para estas obras, o artista prefere deixar claro que para elas “*no [le] guía el propósito de significar algo definido*”. Em sua interpretação, que não limita, nem exclui outras, como destaca o artista, estas obras “*expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa surte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal*”¹⁸³.

O problema de estabelecer-se entre arte e comunicação é um problema capital que atravessa toda a produção de León Ferrari, desde as esculturas até as colagens, o que exige que ele faça aproximações e afastamentos das representações. Um exemplo muito claro disso é a *Carta al General* (1963), neste caso uma carta não postal, onde há o esforço de comunicar-se sem nada dizer, comunicação estabelecida apenas pelas linhas e pela gravidade e dramaticidade de sua caligrafia. São dizeres quase gestuais que tomam como fundamento a

182 León Ferrari para o jornal Folha de S. Paulo. Cf. FERRARI E SUA ARTE CHEIA DE VARIANTES. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Mai. 1980. Caderno Ilustrada. p.35.

183 ZITO LEMA, Vicente. León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad. La Voz, Buenos Aires, 26 jul. 1984. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 66.

categoria da carta e isolam singularidades da comunicação escrita enquanto linha, retirando dela qualquer representação significativa, jogando todo seu sentido para o corpo inscrito na superfície. Os olhos não leem, eles veem e percebem a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de comunicar-se com um agente repressivo. É tanto uma denúncia da irrazoabilidade do uso da razão quando a relação que se dá entre um corpo e outro é estabelecida sobre uma necessidade de conquista, quanto uma renúncia ao uso da palavra significativa quando o significado é da ordem do absurdo.

IMAGEM 12. Vista da R. Henrique Schaumann para a Biblioteca Municipal Alceu Amoroso Lima. Foto do autor.

IMAGEM 13. León Ferrari. Uma catedral ao vento dos direitos humanos. 4x4x5,5m. 1983, recriação de 2009 sob o título Homenagem a Alceu Amoroso Lima. Foto do autor.

A única representação que comunica e tensiona um sentido único está no título. Recurso utilizado por Ferrari algumas outras vezes, como nas esculturas *Lembranças de meu pai*, *Suzana* ou no monumento *Uma catedral ao vento dos direitos humanos* (1983, IMAGENS 12 E 13) em homenagem a Alceu Amoroso Lima, obra originalmente localizada entre a marginal Pinheiros e a avenida João Dias e desmontada em 1990 para obras no complexo viário João Dias¹⁸⁴. Hoje uma recriação dela de 2009 está localizada ao lado da biblioteca municipal que leva o nome do homenageado, na Rua Henrique Schaumann em São Paulo. Observa-se nesta obra a utilização de cores, algo pouco comum em suas esculturas de metal, e

¹⁸⁴ BARROS, Mariana. Obra de artista argentino é recriada em São Paulo. **Folha de São Paulo**, Caderno Cotidiano. São Paulo, 20 set. 2009. p. C6.

um espaçamento entre as barras suficiente para a travessia de uma pessoa. É uma de suas poucas obras penetráveis, com suas linhas verticais sendo também linhas arquitetônicas, diferente de suas esculturas móveis. Não é gratuito o título de catedral designando a obra, pois ao mesmo tempo é uma obra solene em preservar uma memória, porém perene apenas enquanto reverberada pelo vento, por aquilo que lhe ocupa e lhe dá sentido. Tal como é tênue o sentido de uma ideia universal como a dos direitos humanos frente a vida vivida, Ferrari nos lembra que a memória sobre alguém ou a luta em torno de uma ideia são semelhantes, pois apenas são mantidos enquanto exercitados rotineiramente. Esta, inclusive, era uma das intenções do artista, lembrando que a obra original estava a nível do solo e numa praça circundada por residências; segundo Teixeira Coelho¹⁸⁵, Ferrari esperava que a obra fosse um “espaço acolhedor” para crianças e transeuntes e promovesse um espaço sereno com suas cores suaves, mantendo viva a memória sobre o homenageado através da interação e sensação com a escultura. Talvez nunca Ferrari tenha intencionado alçar voo e alcançar o céu como realizara nesta obra, uma catedral laica de barras verticais que resgata o mister de seu pai, projetista de igrejas na Argentina, onde suas cores se mesclam com o céu e a terra numa variação cromática afetada pela incidência da luz solar.

Nada disso, com exceção do título, está dito pela obra. Se “o excesso de significados destrói a significância e o sentido”, retornando a Plaza, o fato de trazer um significado nominal permite um esvaecimento do não-senso pela doação de sentido sem, contudo, tornar este sentido unívoco ou unidirecional; esta doação acontece porque o não-senso continua operando na superfície, é exatamente a extensão das formas não-representativas designada por uma palavra significante que empurra a superfície da obra para o mundo e cria uma intensidade de visualidades não-identitárias. Trata-se de ver sem ativar forças mnemônicas, de criar a própria situação da visualidade sem intermediação de imagens previstas. E Ferrari entendia isto quando diz em 1981: “existe a coisa de se representar a vida. Não estou querendo representar a vida. Talvez expressá-la, só isso. Não se pode, isso é óbvio, podar a sensibilidade dos outros, levantar regras, normas.”¹⁸⁶

As heliografias e xerografias, no entanto, encontram-se no meio caminho da produção de Ferrari, no limiar mais superficial de todas suas formas de expressão, exatamente entre a

185 NETTO, José Teixeira Coelho. Uma catedral ao vento dos direitos humanos. Revista Ar'Te, n. 9. São Paulo, 1984. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). f. 72.

186 León Ferrari em entrevista para ALMEIDA, Miguel de. León Ferrari, um artista experimental. Folha de São Paulo, São Paulo 25 out. 1981. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). f. 41.

figuração e a não-representação. Nelas também encontra-se o jogo equilibrado de formas e funções em todas as forças que agenciam sua existência: a inscrição superficial no papel vegetal, a significação fundamental por um código reconhecido e a efetuação de acontecimentos pela estranha composição. Craig Epplin, em referência às linhas de Ingold, escreve que “*Ferrari is a line-maker. And as such he is an architect of worlds [...]*”¹⁸⁷. Talvez “arquiteto de mundos” fosse exatamente algo que Ferrari evitaria ser a todo custo¹⁸⁸, e, aproveitando um termo do próprio Ingold, é mais fácil ver em Ferrari um “arqui-tecelão”¹⁸⁹ de *um* mundo, no singular. Pois Ferrari não pensa em possibilidades ou utopias, em criar lugares, mas vê como necessidade virar ao avesso a urdidura do real para mostrar as linhas conectoras absurdas que abrem a possibilidade de sentido na violência, no autoritarismo ou nos próprios emaranhados de sentidos na vida¹⁹⁰.

A forma como as inscrições agravam a superficialidade nas heliografias mostra o hábil manejo da linha por Ferrari. Em primeiro lugar, as dimensões excessivas do papel ou, como já dito, as linhas continentes da superfície que podem ser multiplicadas pela dobra do papel já dão indícios da infinitude buscada em algumas obras de Ferrari (e talvez seja esse infinito que leve um autor a escrever sobre Ferrari como um arquiteto de mundos). Ainda que esta busca característica de Ferrari também apareça em outras séries de obras, Andrea Giunta destaca como é operado este aspecto nos desenhos:

Infinitos y distintos. *Los dibujos que Ferrari realiza en casi cincuenta años tienen rasgos comunes que exacerban la belleza de las diferencias. En el primer año [1962] ordena la línea en ángulos rectos, la enrula, la superpone, o la desplaza, veloz, de un extremo al outro del papel. El dibujo*

187 “Ferrari é um criador de linhas. E como tal é um arquiteto de mundos [...]” Tradução do autor. EPPLIN, Craig. Concrete Scrawls: the wires and words of León Ferrari. **Third Text**, Abingdon, v. 26, n. 6, Nov. 2012, p. 718.

188 Arquiteto de mundos é uma imagem muito ligada ao ofício de Deus. Certamente Ferrari não gostaria de estar associado à imagem do Deus judaico-cristão que, segundo ele, seria tão vaidoso e vingativo a ponto de mandar seus filhos desobedientes para a tortura eterna. Além disso, a arquitetura, embora ele fosse engenheiro e seu pai, arquiteto, aparece em seus trabalhos como fonte de poder e controle: as inúmeras fachadas de igrejas em suas colagens (como nas séries *La Basílica* e *Parahereges*) ou mesmo as visões de sobrevôo das heliografias apontam neste sentido. Cf. WAIN, Andrea (ed.). **Ferrari por León**. Buenos Aires: Editora Libreria, 2016.

189 Tim Ingold apresenta esta ideia de “*archi-textural*” emprestada de Henri Lefebvre como a construção de padrões de linhas (fios) por animais e humanos que através de seus movimentos tecem um ambiente, consequentemente marcando-o por vestígios ou interferências. Cf. INGOLD, Tim. **Lines. A brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 80.

190 Ferrari vê nas esculturas de arame estes emaranhados da vida e destaca o uso da luz como necessário para ver a complexidade destas tramas. Cf. Entrevista de León Ferrari a Maria Cecília França Lourenço, gravação de 22 nov. 1980, Fundo Pinacoteca, Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado, São Paulo.

*reconfirma la planimetría o descubre una trama membranosa, una especialidad que vincula el infinito con el lugar más cercano del plano; como si el plano respirara moviendo las líneas desde un espacio cercano hacia outro cuyo punto más distante no podemos precisar.*¹⁹¹

IMAGEM 14. León Ferrari. Planta, 1980. Nanquim sobre papel vegetal. 103.5x98.7cm. Acervo MASP, fotografia de Eduardo Ortega.

O problema do infinito reside nos limites e há alguns modos pelos quais Ferrari soube superar os limites da superfície e da forma. Veja o caso da heliografia *Planta* (1980)

191 GIUNTA, Andrea. León Ferrari. Textura del dibujo. In GALERIA JORGE MARA – LA RUCHE. **León Ferrari - Henri Michaux: Un diálogo de signos** [catálogo]. Buenos Aires: 2009. pp. 7-8.

(IMAGEM 14). As linhas nesta obra aparecem majoritariamente como linhas ortogonais verticais ou horizontais, as exceções estão nas figuras humanas ou em alguns elementos como bidês e plantas, ou ainda na organização circular de alguns destes módulos. Em outras obras, as linhas onduladas aparecem de forma mais enfática. Aqui, no entanto, as linhas aparecem como elementos modulares – tais como os homens, mesas, bidês etc. – em repetição, mantendo como diferença apenas sua extensão, e isto permite a Ferrari compor uma composição de composições, porque estas linhas ortogonais sugerem a todo momento um fechamento da forma, o que estabeleceria uma área interna e outra externa; elas são bordas intra-margens como as paredes internas de uma casa e deveriam oferecer uma diferença entre suas faces interna e externa. Estes elementos repetitivos tornam-se singularidades do mesmo acontecimento, porque não há indivíduos nesta obra: é impossível analisar esta obra parte a parte como se o todo fosse um compósito de blocos justapostos, porque há sempre movimento de borda a borda, um movimento semelhante ao do barroco onde as linhas demandam sempre novas linhas sem fechar as formas. O acontecimento é a própria totalidade da obra.

Linhas ortogonais que nunca se fecham e se proliferam, homens fechados e vazios, homens de puro contorno, com o mesmo fundo em seu lado interior quanto exterior. O fundo da obra permanece sempre inalterado, sempre vazio ou deixando à mostra o valor zero da materialidade do papel e todos os elementos permanecem suspensos nesta superfície não ocupada. É preciso trazer o fundamento mapa com o qual a obra torna-se acontecimento. Quando esta obra utiliza-se do *letraset* para repetição de elementos e da heliografia para reprodução da obra, há uma remissão ao formato utilizado por engenheiros e arquitetos para seus planos (no duplo sentido da palavra). O suporte, as técnicas e, principalmente, a visão mapeadora de sobrevoo do desenho são fundamentos que indicam algo construído ou em vias de ser construído. Mas antes disso eles indicam que a superfície do papel é a superfície de um mapa e, portanto, o desenho inscrito sobre ele designaria algum espaço do real. Há aqui um choque entre o mapa do cartógrafo e o mapa do arquiteto: o cartógrafo, como já dito, viaja. Ele está sempre entre as partes do mundo e seu desenho é sempre de designação. O arquiteto coloniza o espaço. O sentido do espaço para o arquiteto nunca está fundado *a priori*, é seu desenho o fundador do sentido, do instaurador da ordem no caos do espaço virgem. Por isso o desenho do arquiteto nunca vai muito além do desenho a ser construído no real. A matéria do papel é o próprio espaço em branco. Enquanto as linhas do cartógrafo seguem a direção fio→traço, as linhas do arquiteto estão na direção traço→fio. Ferrari brinca com isso, pois segue a operação do arquiteto, mas contraria sua *doxa*; neste sentido, suas heliografias são

paradoxais e absurdas. Como diz Canclini sobre Ferrari:

*¿Un trasgresor? Es más complejo. Parte, efectivamente, de estructuras que todos consideramos ejemplos de orden –planos de viviendas y ciudades, tableros de ajedrez, la desprolijidad reiterativa de la selva– y trastorna sus reglas.*¹⁹²

Ferrari não se preocupa em diferenciar o fundo-matéria do papel entre um plano e outro, porque é tudo a mesma superfície, é a expressão da ocupação do nada, da colonização do nada, como se nada servisse a esta construção e que, portanto, tudo ou qualquer espaço fosse nada, marco zero. Ao mesmo tempo, a impossibilidade da construção indica a indiferença dos planos para esta impossibilidade: Ser impossível em qualquer lugar e em todos os lugares, é desnecessário designar as diferenças. Ferrari, como já dito, está preocupado com as necessidades e não com as possibilidades. Suas linhas tendem para a progressão ou regressão infinita: pouco importa a direção, porque não há direção em profundidade, apenas linhas superficialmente estendidas. O mapa do papel do mapa do papel, redundância da superfície; a borda é o dentro é a borda é o dentro, excessiva fluidez das margens e dos centros que não tem início, não tem fim; e se há limites, são movediços. Dentro é exatamente estar entre, assim as bordas são continentes e são conteúdos. A regra é nunca findar os limites: uma sala leva a outra, o homem dentro está em todo lugar fora, as linhas das margens são dobráveis, as dobras do mapa trazem a fluidez da arte postal, o observador não vê finalidade no mapa, a superfície do mapa não começa nem termina no mundo, não há território designado a não ser o do próprio mapa. O *looping* infindável ou o labirinto de Aion¹⁹³ que, de um modo mais explícito, é apresentado em *Autopista del Sur* (1982, IMAGEM 15), obra inspirada no conto homônimo de Julio Cortázar (1966) e na qual inúmeros automóveis estão presos em um engarrafamento circular.

192 CANCLINI. Néstor García. Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía. **Emisférica**, Nova Iorque, v. 7, n. 1, 2010. p. 14.

193 DELEUZE. Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 65.

IMAGEM 15. León Ferrari. Autopista del Sur, 1982/2007. Cópia heliográfica. 106 x 99,3 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto divulgação institucional.

A condição dos homenzinhos presos em uma enorme rede superficial acaba por ser a própria condição da humanidade. Roberto Jacoby também vê nas “arquiteturas da loucura”, como ficaram conhecidas estas heliografias, qualquer impossibilidade de utopia e um desafio de Ferrari frente ao caráter desnecessário da uniformização destes homens pelas formas que surgem em seus fluxos. Jacoby apenas equivocava-se quando escreve que a chave de compreensão destas obras estava no fato de apresentarem

[...] una vasta cárcel. Una visión traspuesta de la teoría foucaultiana del poder; al menos, de alguna de sus tesis. El dispositivo panóptico donde un ojo soberano vigila sin ser visto, mientras que los observados no se conectan entre sí más que parcialmente. Un territorio que se ordena a fin de disciplinar. El caos que trata de evitar no devendría sólo de la acción incontrolada de la muchedumbre sino de cada minúsculo vínculo de unos con otros. Un aspecto esencial del poder sería la capacidad para organizar

*el espacio en forma de máquina de comportamientos.*¹⁹⁴

Não há nada nas heliografias que corresponda à sociedade disciplinar foucaultiana, a organização é tão caótica que nenhum olho daria conta de visualizá-la em sua totalidade. A compartimentalização da sociedade não aparece aqui; pelo contrário, são os fluxos que se espalham pela obra e hibridizam os compartimentos. Talvez a comparação com uma sociedade de controle deleuzeana seja mais adequada. Vale citar o trecho em que Deleuze compara os distintos modos de disciplina e controle:

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos estes meios existe, mas é *analógica*. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *numérica* (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro.¹⁹⁵

O jogo de Ferrari consiste no movimento. A série *Xadrez* (exemplo na IMAGEM 16) é bastante elucidativo deste sentido. Um jogo de xadrez exige um tabuleiro de compartimentos e um número de peças inferior ao número de compartimentos, porque as linhas dos compartimentos fundam a diferença entre os continentes e os conteúdos, ou, dito de outro modo, sem as linhas o tabuleiro seria pura superfície do não-sentido. Só pode haver movimento, portanto, se houver casas vazias ou – e aqui reside o sentido do jogo – se houver excesso de peças na mesma casa: é quando ocorre o transbordamento. Quando uma peça elimina outra, ela rompe o limite da casa: cria o desnível, o desequilíbrio, esvazia uma casa e excede outra. É neste limiar sem tempo e sem lugar onde concentra-se todo o jogo, no exato instante onde não há casa vazia nem duas peças na mesma, quando tudo ocorre simultaneamente, é neste paradoxo onde nascem os sentidos do jogo. É o último suspiro da vida, o átimo do movimento: ou morrerá ou jaz morto, o presente estreito e repleto de passado

194 JACOBY, Roberto. Las herejías de León Ferrari. **Crisis**, Buenos Aires, Jan. 1987, pp. 71-73. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

195 DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013. pp 224-225.

e futuro como o tempo de Aion, como vê Deleuze¹⁹⁶.

IMAGEM 16. León Ferrari.
Xadrez, da série Xerox, 1981.
Fotocópia sobre papel.
48,1x33cm. Acervo MASP,
fotografia de Eduardo Ortega.

196 DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015. pp. 69-76.

IMAGEM 17. León Ferrari. Homens 3, da série Xerox, 1981. Fotocópia sobre papel. 42x29,8 cm. Acervo MASP, fotografia de Eduardo Ortega.

O absurdo das heliografias e xerografias também aparece com o movimento. Seja homenzinhos ou peças de xadrez, eles não deveriam estar lá, porque o lá está em todo lugar, o homem que está na cama é o mesmo que está na rua, porque a rua é a cama. Se estivessem todos inertes em seus lugares, poderiam ser vistos como homens que aceitaram a fatalidade da loucura arquitetada contra eles (ou por eles?). O movimento sugere que eles não se limitam à observação do espaço, o que criaria uma cisão entre sujeitos e objetos. O que há aqui é a formação do espaço pelo próprio movimento enlouquecido e aleatório dos homens, são estes quem vira do avesso as faces das paredes tornando-as linhas que atravessam a superfície pura sem particioná-la. As obras *Espectadores recíprocos* (1981) e *Homens 3* (1981) (IMAGEM 17) traduzem bem esta característica dos homens como construtores do espaço pelo movimento: sua existência consiste em ser visto, sua forma é dada pelo fluxo, seu fluxo direciona a visão. Não há nada tão espetacular quanto esta tautologia do movimento para ver o movimento. Nestas obras já não há paredes porque, na verdade, elas já não serviam mais ao seu propósito

de compartimentar, senão simplesmente orientavam os fluxos. A tensão pende para a extinção das linhas limítrofes, pois os homenzinhos mesmos estão alucinadamente tecendo um *novo* espaço, sem, no entanto, anunciarem qualquer pretensão utópica.

IMAGEM 18. Almeida Júnior. 1892.
Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado.
Foto do autor.

Em 1984¹⁹⁷, León Ferrari produz uma releitura da obra *Leitura* (1892, IMAGEM 18), de Almeida Júnior. A obra segue o mesmo padrão das heliografias: amplas dimensões (96,5 x 96,5 cm) e uso de carimbos de homenzinhos, plantas e mesas. No centro da obra, há um recorte de livro com fotografia da tela de Almeida Júnior, uma moça sentada e sozinha que lê, atrás dela uma pequena vila, uma paisagem onde pouco se vê de espaço urbano. Na releitura de Ferrari, as plantas saem do espaço externo e quase natural para se tornarem plantas de vaso que estão em todos os lugares, entre as mesas e os homens. Os homens são vários, e esta multidão substitui a solidão da moça, não ficando claro se aqueles estão absorvidos em alguma leitura ou se estão sentados a mesa em alguma reunião. Estão dispostos ao redor da fotografia de *Leitura* que permanece no centro do espaço caótico formado por indivíduos múltiplos que se proliferam indistintamente. Embora haja aqui um centro, este mantém-se fechado, coeso e intransigente com o restante esponjoso, modular e de figuras indeterminadas presentes no restante da obra. A interferência da obra de Ferrari na tela de Almeida Júnior beira a indiferença, aqui como confissão da dificuldade em romper suas margens e não como menosprezo. Porque a indiferença é traduzida exatamente pela diferença explícita entre o

197 Como parte do Projeto Releitura realizado pela Pinacoteca neste ano; nele artistas eram convidados a recriar obras pertencentes ao acervo da instituição. As obras produzidas neste projeto também foram exibidas na XVIII Bienal de São Paulo. Cf. PINACOTECA DO ESTADO. **Projeto Releitura** [catálogo]. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Geral da 18ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: 1985.

núcleo e o marginal que não se misturam. No entanto, aquele núcleo está envolvido pela margem caótica onde, ao que parece, a leitura diacrônica, linear e identificadora perdeu seu sentido e só restaram as releituras sincrônicas, repetitivas, absurdas, formando uma corruptela de pastiche que ainda guarda em seu bojo um ponto original e multiplica-o indiscriminadamente pelo plano da superfície. O próprio ato de repetir cria uma mesmidade que impede que a diferença mesma do original seja instaurada, criando uma profusão de uma identidade outra que não avança sobre o ato original da diferença. O desenvolvimento temporal cede para o instantâneo no espaço onde a repetição faz com que cada parte seja indissociável do todo e, simultaneamente, seja o todo mesmo. Este movimento não-progressivo, repetitivo, que aparece nas esculturas e nos planos do papel, retorna nas esculturas sonoras e nos livros de artista.

3.2. Deslocando-se das amplas superfícies para as páginas de livro

A partir de 1982, com o processo de enfraquecimento do regime militar na Argentina, que leva à realização de eleições em outubro de 1983, León Ferrari pode, enfim, retornar ao seu país. Durante os anos seguintes, até 1991, ele e sua família mantêm a casa no Brasil e dividem a vida entre os dois países, transformando a saída do Brasil em uma longa e gradual despedida. A despedida, de fato, nunca foi irreversível, pois foram diversas ocasiões em que León retornou, além de membros de sua família terem se estabelecido no Brasil.

A sua produção artística não passou incólume a esta mudança. Velhas questões voltam à ordem do dia em suas obras, especialmente a relação entre poder religioso e poder político-militar. Pode-se localizar este retorno por volta de 1982 e 83 com a confecção do livro *Cuadro Escrito* e o videotexto *A espada de Deus*. Sobre a técnica do videotexto, sua primeira experiência acontece pela exposição coletiva organizada por Julio Plaza, *Arte pelo telefone: Videotexto*, realizada em 1982 no Museu da Imagem e do Som em São Paulo (MIS-SP), no momento da instalação do serviço de videotexto na cidade pela Companhia Telefônica de São Paulo (Telesp)¹⁹⁸. Este era um serviço de texto interativo, no qual o usuário, tendo a disposição linha telefônica, um televisor, um decodificador do sinal e um teclado, poderia acessar e interagir com o texto veiculado por um fornecedor. Nesta mostra, Ferrari apresenta um videotexto ironizando a paranoia com a violência urbana pelos exageros na segurança residencial. É no ano seguinte, quando apresenta outro videotexto na XVII Bienal de São

198 PLAZA, Julio. Arte e Videotexto. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Geral da XVII Bienal de São Paulo** [catálogo]. São Paulo: 1983. p. 105.

Paulo¹⁹⁹, *A espada de Deus*, que a crítica ao poder religioso retorna com toda a clareza comunicativa, associando o desenho de espadas com versículos da Bíblia exortando a violência, como mostra a transcrição abaixo do roteiro da primeira parte da obra²⁰⁰:

"MORRER É ARTE"		para que o cultivasse e guardasse.
	León Ferrari	E deu-lhe este preceito, dizendo:
Videotexto.		Come de todas as árvores do paraíso,
Roteiro.		mas no [sic] comas do fruto da árvore da ciência do
XVII Bienal de São Paulo.		bem e do mal,
		porque en [sic] qualquer dia que comeres deles,
Quadro 1		morrerás indubitavelmente.
XVII Bienal de São Paulo		Mas viu Eva que o fruto da árvore era bom para
Viver é arte		comer,
Quadro 2		e formoso aos olhos;
MORRER É ARTE? XVII Bienal de São Paulo		e tirou o fruto dela e comeu;
MORRER É ARTE?		e deu a seu marido, que também comeu.
MORRER É ARTE? XVII Bienal de São Paulo		Então Jeová lançou-o fora do paraíso das delícias,
MORRER É ARTE?		e expulsou Adão,
Quadro 3		e pôs diante do paraíso das delícias
MORRER É ARTE?		querubins brandindo uma
Primeira parte		ESPADA DE FOGO QUE SE REVOLVIA
"A ESPADA DE DEUS "		Para guardar o caminho da
Quadro 4		ÁRVORE DA VIDA
Pesquisa sobre o "design" da espada de Deus baseada		(Gênesis 2/15, 3/6, 3/23)
nos versículos das Sagradas Escrituras, que		Quadro 7
transcrevemos textualmente e que registram as ideias		Desenho da ESPADA DE FOGO
de Jeová sobre o uso desta mãe da parafernália bélica		Quadro 8
contemporânea.		"Design" 2
Quadro 5		A ESPADA POLIDA
"Design" 1		Quadro 9
A ESPADA DE FOGO		A espada,
Quadro 6		a espada está afiada e polida;
Tomou Jeová o homem, e colocou-o no paraíso das		afiada para a matança,
delícias,		polida para reluzir como um relâmpago.

199 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 181.

200 Transcrição de texto localizado em HUMBERTO TECIDOS. **Conversações com León Ferrari – Edição especialmente preparada para frequentadores**. Encadernado para evento com o artista na galeria Humberto Têcidos. Edição Poesia e Arte. São Paulo, 1983. pp. 35-39. Arquivo do MAC/USP.

(Jeová segundo Ezequiel 21/9)

Quadro 10

Desenho da Espada Polida.

Quadro 11

"Design" 3

A ESPADA DEVORADORA

Quadro 12

Embriagarei de sangue as minhas setas,
do sangue dos mortos e dos prisioneiros,
e a espada devorará as carnes
das cabeças rapadas dos inimigos.

(Jeová segundo Deuteronômio 32/42)

Quadro 13

Desenho da Espada Devoradora

Quadro 14

"Design" 4

A ESPADA MASSACRANTE

Quadro 15

Todo o que for encontrado será morto,
e todo o que sobreviver cairá passado a espada.
Seus filhinhos serão massacrados diante dos seus
olhos;
suas casas serão saqueadas,
e suas mulheres violadas,
matarão as crianças com as suas setas,
e não se compadecerão das mulheres grávidas,
nem pouparão os seus filhinhos.

(Isaías 13/15)

Quadro 16

Desenho da Espada Massacrante

Quadro 17

"Design" 5

A ESPADA SANGUINOLENTA

Quadro 18

A espada de Jeová
está cheia de sangue.

(Isaías 34/6)

Quadro 19

Desenho da Espada Sanguinolenta.

Quadro 20

"Design" 6: A ESPADA DEVASTADORA

Quadro 21

Eu acumularei os males sobre eles.
Consumidos serão pela fome,
devorados pela febre e peste violenta;
e contra eles enviarei dentes de feras,
e ardente peçonha de serpentes de pó.
Fora devastarás a espada,
em casa o pavor, tanto ao jovem como à virgem,
assim à criança de peito como ao homem encanecido.

(Jeová segundo Deuteronômio 32/23)

Quadro 22

Desenho da Espada Devastadora

Quadro 23

"Design" 7

A ESPADA ESPADA

Quadro 24

Espada,
espada,
desembainha-te para matares,
pule-te para massacrar e para luzires.
Tu cairás sobre os pescoços dos ímpios feridos

(Jeová segundo Ezequiel 21/28)

Quadro 25

Desenho da Espada Espada.

Quadro 26

"Design" 8

A ESPADA MATADORA

Quadro 27

Fere a coiceira e abale-se a verga da porta
e eu matarei a espada até o último deles;
nenhum escapará.
Ainda que eles desçam até o inferno,
a minha mão os tirará de lá
e se se esconderem de meus olhos no profundo do
mar,
eu ordenarei à serpente que os morda

e se eles forem para o cativeiro diante dos seus inimigos, aí ordenarei à espada que os mate. (Jeová segundo Amós 9/1)	Quadro 30
Quadro 28	A espada está aguçada, GRITA E UIVA, ó filho do homem. (Jeová segundo Ezequiel 21/11)
Desenho da Espada Matadora	Quadro 31
Quadro 29	Desenho da Espada Aguçada
"Design" 9	
A ESPADA AGUDA	

Além do trabalho em torno desta crítica à violência no discurso religioso, outra tônica que obviamente também ressurgue nos videotextos, e que logo se desdobra por outros suportes, é o trabalho com a palavra escrita. Nos anos iniciais de 1980, Ferrari cria selos editoriais pessoais, Edições Exu e Ediciones Licopodio. Seus livros guardam uma reaproximação com sua experiência anterior de *Palabras Ajenas* e mesmo com seus desenhos no livro de Rafael Alberti, *Escritos em el Aire*. Por vezes tornam-se espaços de compilação e reprodução de algumas obras precedentes, mas em todos os casos tornam-se obras únicas, novas, que carregam a possibilidade da reprodução, do fácil manuseio e divulgação. As dobras do livro tornam ainda mais compacto o volume da obra em papel e permitem maior densidade comunicativa, sendo um passo além em relação à arte postal na capacidade de trânsito do material. O enfraquecimento dos governos autoritários acaba tendo seu lugar nesta retomada do livro como suporte, pois sua visibilidade pública, ao contrário do material postal, tornava-o sujeito à censura.

A prática de se criar livros como objetos de arte pode ser rastreada em autores artistas desde o século XIX, e mais uma vez o contato com Julio Plaza parece ocupar certa centralidade neste interesse por León, pois sua retomada da edição de livros acontece após a publicação de estudos sistematizados por aquele conceitualista. Em abril de 1982, Plaza publica os artigos *O livro como forma de arte (Parte I: O Livro Artístico)*²⁰¹ e *O livro como forma de arte (II)*²⁰², onde ele desenvolve uma definição do livro artístico²⁰³ e suas categorias.

201 PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro Artístico). **Revista Arte em São Paulo**, nº 6, abr. 1982. Sem paginação.

202 PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (II). **Revista Arte em São Paulo**, nº 7, mai. 1982. Sem paginação.

203 “O 'livro de artista' é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o 'conteúdo' quanto com a forma e faz desta uma *forma-significante*. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia 'continente-conteúdo', 'significante-significado'.”. Ibidem. Sem paginação.

Nestes textos, o autor lembra que, assim como acontece com a arte postal, o livro de artista também pode, por vezes, ser confundido com seu suporte e sua artisticidade posta em dúvida. E também como na carta epistolar, existe no livro artístico a interpenetração em sua composição entre forma-continente e conteúdo.

Plaza localiza em *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1897) de Mallarmé o “livro-motriz”²⁰⁴ que vai guiar a forma livro de artista, mas, como, apresentado no capítulo anterior, Luis Camnitzer já encontra em Simón Rodríguez uma tendência a tomar a forma-livro como espaço de experimentação gráfica para ampliar seu didatismo²⁰⁵. O uso da palavra e da literatura, como lembra Camnitzer, é recorrente no conceitualismo latino-americano e nele o livro como suporte acaba sendo um importante meio de expressão e divulgação. Plaza vê neste veículo então em voga um resultado das experimentações intermediais e intersemióticas da segunda metade do século XX, e ainda um esgarçamento das margens da obra que, sob a forma-livro, passa a transitar com facilidade e ser reproduzida com baixo custo.

Distintamente do livro tradicional, o livro como forma de arte, segundo Plaza, rompe com a linearidade e instala a simultaneidade com o uso de signos diversos, como imagens, diagramas etc. Ainda diz que, assim como toda a arte contemporânea, o livro pode ser espaço para três tipos de montagem: a montagem sintática, onde a interpenetração entre suporte e conteúdo acontece de modo a tornar a obra intraduzível a outro meio; a montagem semântica, onde os ícones são contíguos, produzindo similaridade de significados entre os signos, mas tendendo à diferença para gerar linearidade; e montagem pragmática ou bricolagem, onde ocorre a mistura de “elementos provenientes de outras estruturas estéticas”²⁰⁶. A partir destes e outros critérios, o autor cria categorias para vários tipos de livros enquanto objeto de arte como o livro ilustrado, poema-livro, livro intermídia, entre outros. Ainda que não haja aqui intenção de categorizar os livros de León, as leituras que Plaza faz de cada tipo de montagem podem oferecer saídas para análise daquelas obras.

3.2.1. *Cuadro Escrito* (1984) e *Hombres* (1984)

204 PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada. São Paulo, 23 mar. 1980. p. 52.

205 CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007.

206 PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro Artístico). **Revista Arte em São Paulo**, nº 6, abr. 1982. Sem paginação.

Em 1984, León Ferrari publica dois livros de artista, *Cuadro Escrito* e *Hombres*, onde ele adapta imagens de obras anteriores e insere novos elementos, preenchendo assim as páginas ordenadas com uma imagem ou um texto. As duas obras são muito semelhantes entre si, com as capas, a diagramação, as medidas e a espessura quase idênticas. Outra semelhança encontrada no início ou fim de cada publicação é o uso de verbetes de dicionário que possuam relação com o título do livro. O que muda, portanto, é seu conteúdo, tanto escrito quanto visual.

Em *Cuadro Escrito*²⁰⁷, mais uma vez Ferrari causa um encontro entre tempos distintos de sua produção, unindo suas caligrafias com a reprodutibilidade da impressão gráfica. A obra apresenta trinta e duas gravuras, reproduções de obras realizadas entre 1964 e 1982²⁰⁸. Todas elas compõem aquilo que o artista denomina de quadro escrito, isto é, são textos escritos a mão, possuindo sempre algum grau de legibilidade e significação e formando margens retangulares à moda de um quadro. Algumas caligrafias adicionam técnicas mistas à composição, como colagens de recortes ou carimbos tipográficos.

O livro inicia com os verbetes das palavras *cuadro(dra)*, *escrito(a)*, *escritor(a)* e *escritorio* e, em seguida, oferece uma transcrição do texto de *Cuadro Escrito* (1964), obra que empresta nome ao livro, sendo depois acompanhada pela imagem desta e de outras obras. O verbete da palavra *cuadro* demonstra a polissemia do termo, apontando para sentidos muito singulares, como a de “*cuadrado de superficie plana*”, “*paralelogramo de cuatro ángulos rectos*”, “*lámina de pintura*”, “*descripción, por escrito o de palabra, de un espectáculo o suceso, tan viva y animada, que el lector o el oyente pueda representarse en la imaginación la cosa descrita*”, ou ainda “*espectáculo de la naturaleza, o agrupación de personas o cosas, que se ofrece a la vista y es capaz de mover el ánimo*”, dentre outros. Mais uma vez Ferrari se afasta da abstração pura enquanto tenta manter a significação da obra aberta e suscetível ao acontecimento efetuado. Aqui este equilíbrio é realizado pelas palavras designadoras *cuadro* e *escrito*, seguidas pela transcrição do texto de *Cuadro Escrito* antes de o leitor visualizar qualquer gravura. Obviamente há uma ironia nisto tudo, pois as designações, as descrições e as narrações escritas também formam “quadros” pelas folhas de papel ou pela imaginação dos leitores. Por isto, esta obra certamente está entre mais as tautológicas de Ferrari.

Depois observa-se em algumas gravuras, muitas delas facilmente reconhecíveis, como *El Árbol Enbarazador* e *Swish and Swallow* (1964, IMAGEM 19), uma vontade em recuperar

207 FERRARI, León. **Cuadro Escrito**. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 1984.

208 UMA ARTE QUE POLEMIZA A BÍBLIA. Folha de São Paulo, São Paulo 29 nov. 1984. In **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 69.

anterior, ocupa apenas metade de uma página. As gravuras reiteram esta discrepância, pois, embora não seja possível discriminar o gênero das figuras humanas, elas aparecem ora como sujeitos de calça, ora de saia, distintivos que assinalam a diferença. No livro, os sujeitos de calça são muito mais frequentes do que aqueles de saia.

Fazer uma descrição de todas gravuras presentes seria uma tarefa extensa, pois há uma rica variedade compositiva com as figuras humanas, linhas, texturas de interiores e exteriores, objetos domésticos, sinais gráficos etc. É necessário, porém, colocar algumas observações. *Hombres* funciona melhor como livro do que *Cuadro Escrito*, não apenas pelo fato de o todo formar uma unidade mais coerente, também por aquela obra ser mais dependente do formato livro e assim funcionar melhor neste suporte.

Em primeiro lugar, *Hombres* cria uma linha que se desenvolve da primeira à última página. Esta, por exemplo, traz o verbete da palavra *fin* que, além de arrematar a linha iniciada nos verbetes citados, amplifica todas as composições gráficas apresentadas no livro. Para além de “término”, Ferrari joga com a visualidade das gravuras ao dispor significados como “límite”, “motivo” e expressões com a palavra *fin* como “*fin de fiesta*”²¹¹, “*al fin de la jornada*”²¹², “*dar fin de una cosa*”²¹³, “*sin fin*”²¹⁴, entre outras. As ideias de jornada, de fio conectivo, de busca de um sentido teleológico, de repetições e de deslocamentos sem fim, são sugeridas aqui para as gravuras e sua sequencialidade. Assim, este verbete final aparece de modo contraditório, pois convida o leitor a rever as gravuras sob os sentidos da palavra *fin*, oferecendo uma leitura circular.

Outro fator a ser considerado é o uso extenso de sinais e artifícios gráficos padronizados, que se inserem no livro sem entrar em choque com este suporte. Homens, mulheres, setas, compassos, hachuras, texturas, entre outros, acabam dando à obra uma aparência de narrativa ilustrada misturada com aspectos de um manual técnico. A expectativa de uma narrativa logo desaparece quando se percebe que não há uma história sendo contada. Há, no entanto, quadros sequenciais que podem ser agrupados pelo seu padrão gráfico, gerando um bloco identificável, como por exemplo: dos quadros 2 ao 7²¹⁵ há uma série de homenzinhos sentados à mesa, com a diferença estabelecida pelas formas das mesas; dos quadros 26 ao 30 há homens caminhando unidirecionalmente sobre diferentes linhas ou

211 “*Composición literaria corta com la cual se terminaba un espectáculo teatral.*” FERRARI, León. **Hombres**. Buenos Aires: Ediciones Licomodio, 1984. Sem paginação.

212 “*loc. adv. Al cabo de tiempo; al concluirse, al descubrirse una cosa.*” Ibidem.

213 “*fr: Destruirla, consumirla enteramente.*” Ibidem.

214 “*loc fig. Sin número, innumerables.*” Ibidem.

215 A numeração dos quadros foi atribuída segundo sua sequência, não há nenhuma notação numérica no livro.

pautas; dos quadros 35 ao 37 (IMAGEM 20) há homens e mulheres perdidos em meio a árvores e plantas.

Ainda que cada quadro individual possa funcionar como obra independente, como de fato foram em seus suportes originais, os quadros agrupados e confeccionados em um livro reforçam o movimento que está inserido em suas próprias composições. O ato linear de folhear o livro gera em alguns quadros uma dramatização do movimento linear e unívoco das figuras humanas e em outros uma compensação do movimento contrassensual e equívoco dos humanos desorientados. Ou se, por um desatino do leitor, o livro for lido aleatoriamente ou circularmente, as compensações e dramatizações dos movimentos se invertem.

Estas duas experiências com livros, porém, ainda eram bastante derivadas de seus trabalhos anteriores com sua caligrafia ou pelos planos arquitetônicos. São com seus livros seguintes que Ferrari incorpora na concepção da obra a função do suporte, servindo como comentário crítico à religião cristã através da citação de seu livro principal, a Bíblia.

IMAGEM 20. León Ferrari. Hombres. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 1984. p. 42. Biblioteca do MAM-SP.

3.2.2. As releituras da Bíblia: o caso de *La Basilica* (1985) e *Parahereges* (1986)

Além dos livros totalmente editados por Ferrari, ele também produz no início dos anos 1980 colagens e outras intervenções em livros enquanto objetos, muitas vezes com o uso de livros religiosos, como aqueles escritos por santos, e imagens eróticas coladas sobre suas capas. Outros suportes em papel ou acrílico acabam servindo a este mesmo fim; a prática de colagens com iconografia religiosa sobreposta a imagens eróticas começa a ganhar consistência em 1984, portanto simultaneamente à edição dos livros *Cuadro Escrito* e *Hombres* e logo após o retorno de uma viagem a Buenos Aires quando expõe desde julho daquele ano a individual *León Ferrari – Ocho Años en Brasil: 1976-1984* na galeria *Arte Nuevo*. É só em novembro de 1984 quando Ferrari apresenta essas colagens pela primeira vez em uma individual na galeria Suzanna Sassoun²¹⁶. Para artigo da Folha de São Paulo sobre a abertura desta exposição, Ferrari diz sobre as obras expostas:

“‘Eu uso’, conta León Ferrari, calmamente, ‘os desenhos que gênios universais fizeram erradamente para Jeová. E faço uma homenagem às mulheres. De maneira alguma é um sacrilégio’, insiste o artista. ‘Não se trata apenas de uma situação estética’, explica Ferrari. ‘São dois significados: o repressivo e antierótico, ao lado da liberdade e do erotismo feminino. São as revistas masculinas vistas pela Bíblia.’”²¹⁷

Chega a surpreender a coerência do artista neste momento quando comparado a seu pensamento de períodos anteriores ou posteriores sobre as relações entre a repressão pela religião, a submissão feminina e o militarismo ocidental. Nota-se continuidade com esta retomada artística desde 1982 quando o videotexto *A Espada de Jeová – Ou a mãe da parafernália bélica*, o mesmo que apareceu no MIS-SP sob o título *A Espada de Deus*, é citado pelo artigo como umas das obras expostas ao lado das então novas colagens que viriam a ocupar o fazer de Ferrari pela década de 1980 e adiante. Bastava pouco para que Ferrari aliasse a prática serial destas colagens ácidas, então nomeadas de Releituras da Bíblia²¹⁸, com

216 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. pp. 186; 355.

217 UMA ARTE QUE POLEMIZA A BÍBLIA. Folha de São Paulo, São Paulo 29 nov. 1984. In **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 69.

218 Este nome aparece desde a apresentação da série em 1984 como demonstra artigo sobre a exposição na galeria Suzanna Sassoun. LEÓN FERRARI RELÊ A BÍBLIA E MOSTRA OUTROS TRABALHOS. O Estado de São Paulo, São Paulo, 29 nov. 1984, p. 19. In **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas**

o livro enquanto suporte ótimo para uma releitura do livro cristão.

Em 1985, Ferrari volta mais uma vez à Argentina para participar da exposição coletiva inaugurada em maio daquele ano, *Cúpulas de Buenos Aires – Entre la Realidad y la Utopía* na galeria do *Centro Cultural San Martín*²¹⁹. Nela, apresenta o texto *Una Cúpula para Buenos Aires – Memoria descriptiva*. No mesmo ano, este texto é reutilizado e largamente ampliado para compor seu primeiro livro dedicado inteiramente à questão religiosa, *La Basilica*.

La Basilica é extremamente denso nos fios que ele recupera de obras anteriores de Ferrari. Todo composto por páginas de colagens textuais intercaladas por mais de quarenta gravuras onde aparecem colagens visuais, o livro tenta ligar estes dois mundos da palavra e da imagem transitados pelo artista, mas por um caminho distinto da semelhante união que ocorre na série dos quadros escritos.

Há três elementos bem definidos em *La Basilica*, sendo um deles as já referidas gravuras intercaladas entre os escritos. Outro elemento é o primeiro bloco de páginas escritas localizadas entre as páginas 09 e 39 do livro. Esta primeira parte é, com poucas alterações, uma reprodução do texto *Una Cúpula para Buenos Aires – Memoria descriptiva*, mas com este título suprimido. Na construção civil, memória descritiva é o documento que explicita a conceituação, descreve o processo de elaboração e dispõe de outras definições e objetivos de determinada obra. Mesmo com aquela supressão, há um diálogo direto com sua formação em engenharia e com a memória de seu pai enquanto arquiteto de igrejas, que de alguma forma se reestabelece logo no título do livro. A forma construtiva do livro, exercido através de uma composição modular, caminha também naquela direção, mas não apenas isso, como o livro todo é dedicado à construção de uma hipotética igreja com as proporções da Basílica de São Pedro que seria erguida nos jardins de Palermo ou no rio em frente ao porto tal como a Estátua da Liberdade²²⁰. A proposta de uma construção absurda não é inédita entre seus trabalhos, mas aqui este futuro projetado é traçado pelas colagens de palavras passadas, transpostas de fontes diversas, em especial a Bíblia, para servir de linhas norteadoras jogando com um gênero textual que prescreve o não vivido ou aquilo que está em vias de ser construído. E, de certa forma, Ferrari faz aquilo que todo texto descritivo que ele lança mão também faz, seja ele um trecho da Bíblia, de um livro de ornitologia ou de um periódico, designando ou normatizando o real presente, passado ou futuro, pelas palavras, por mais

[encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 71.

219 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 186.

220 FERRARI, León. **La Basilica**. São Paulo: Edições Exu, 1985. p. 9.

absurdas que possam ser.

Há também uma retomada da experiência de *Palabras Ajenas* que potencializa sua capacidade de provocação em temas sensíveis. Como apresentado no capítulo anterior, *Palabras Ajenas* foi escrito com a possibilidade de ser traduzido para o espaço cênico, como de fato foi encenado em duas ocasiões. A segunda parte de *La Basilica* é praticamente uma nova criação das palavras alheias: trata-se de um espetáculo que deveria ser realizado logo após a conclusão de uma missa na hipotética igreja descrita. Após a saída do sacerdote, entrariam em cena os personagens bíblicos ou históricos, a começar por Jeová e Jesus, que desenvolveriam uma longa apresentação que está traçada da página 41 à 144 do livro. Do ritual ao teatro, as palavras registradas em outros tempos são então dessacralizadas dentro do mesmo templo que a elas foi erigido, senão pelo deslocamento, ao menos pelo anacronismo. As colagens textuais nesta segunda parte do livro não servem ao mesmo fim daquelas da primeira onde a descrição da obra planejada busca um repertório imagético e uma prescrição através do que já foi dito e registrado. Aqui a colagem brinca com as mesmas palavras passadas, mas pela sua concentração no presente. É pelo exagero e pela repetição de tempos distintos que o presente torna-se saturado, um limiar por onde sentidos passados são rearticulados por novos fundamentos. Assim a violência e a opressão de tempos míticos ou imemoriais que surgem nos trechos reproduzidos, justificadas pelo contexto original quase sempre por um binômio moral, ganham novas cores em um mundo de vozes muito mais múltiplas do que aquelas de um livro judaico. Ferrari faz o possível para expor o absurdo de estas palavras ainda funcionarem e criarem sentido no mundo hoje.

Outra recuperação de experiências anteriores aparece nas gravuras que traduzem para o papel o mesmo tipo de montagem presente em *Civilización occidental y cristiana*. E, com elas, realiza uma bricolagem intermedial com as colagens intertextuais dos trechos da Bíblia, periódicos e livros de ornitólogos. As gravuras apresentam imagens recorrentes, como aves, projetos de igrejas, crânios, figuras bíblicas, entre outras que, de alguma forma, mantêm um vínculo com o texto, quase funcionando como ilustrações do livro. Diga-se “quase” pois a montagem semântica entre texto e gravuras, ainda que estes suportes carreguem imagens comuns, as aves são exemplos óbvios, não cria uma autorreferencialidade entre ambos. Por exemplo, diz um trecho do livro:

Mt 10, 34 JESUS (a Paulo VI y al público) – No penseis que he venido a meter paz en tierra: no he venido para meter paz sino espada...

Ez 21,11 JEHOVÁ – La espada está afilada: (a Jesús) clama y ahulla o hijo del hombre!

Mt 10, 35 JESUS – Porque he venido para hacer disensión del hombre

Is 34, 6 JEHOVÁ – La espada de Jehová está llena de sangre!

Mt 10, 35 JESUS – Para hacer disensión del hombre contra su padre, y de la hija contra su madre, y de la nuera contra su suegra...

Ez 21, 9 JEHOVÁ (interrumpiéndolo) – La espada la espada está afilada y también acicalada. Para degollar víctimas está afilada, acicalada está para que relumbre como un relámpago.

[...]

*P/20/3/67 PAULO VI - No puede haber paz sin cruz y sin Cristo...*²²¹

Neste trecho destaca-se o belicismo nas palavras de Jeová e Jesus que, justapostas como estão, não se encerra na luta contra seus inimigos, mas está presente mesmo dentro das relações familiares e contra todos que não se subjugam ao Cristo. Na página anterior (IMAGEM 21), há uma colagem com Jesus a frente de uma série de espadas suspensas no fundo. Não há uma representação da violência, mas Jesus aparece como aquele que guarda a(s) espada(s) de Jeová, aquela(s) mesma(s) espada(s) que o videotexto de 1983 descreve em seus pormenores, tornando-se um detentor das armas legítimas no uso da violência. O mesmo ocorre com as aves, seja nas figuras de pombos, corvos, águias ou abutres, aparecem nos textos e nas imagens, ora descritos em partes do cenário da igreja planejada, em trechos de livros de ornitólogos ou nas gravuras em sua ambivalência de signos da divindade, da paz ou de carniceiros.

Por último, a forma livro aparece como a redobra última de suas experiências no Brasil, com, permita-se a descrição rocambolesca, uso de reproduções de colagens sobre reproduções de gravuras intercaladas com retalhos de palavra escrita formando um monstro arquitetônico, a Basílica ao qual o título do livro se refere. Portanto, a construção é tanto modular como é por sobreposição de camadas ou, dito de outra forma, uma construção de construções. Ferrari une técnicas desenvolvidas em momentos distintos de sua vida, como uso de colagens, das caligrafias, de palavras alheias, do texto teatral e mesmo da forma-livro.

221 FERRARI, León. **La Basílica**. São Paulo: Edições Exu, 1985. p. 50.

IMAGEM 21. León Ferrari. *La Basilica*. São Paulo: Edições Exu, 1985. p. 49. Biblioteca do MAM-SP.

Dando sequência ao trabalho de *La Basilica*, o artista desenvolve *Parahereges*²²² (1986). O livro é composto por quarenta reproduções de colagens que mesclam imagens do ocidente cristão, de figuras indianas e japonesas ou ainda do universo pagão greco-romano. Na maior parte delas, há apenas uma imagem base e uma imagem superposta interferindo no significado original. Em algumas, no entanto, há imagens advindas de mais de duas fontes. Há tensionamento de forças em dois sentidos: na forma e no significado. O livro, conforme seu título, apresenta “parahereges”, estabelecendo alguma diferença com hereges estritos. Surge então a questão da heresia como ajuizamento pela Igreja Católica e a penalização da alma à danação eterna. Mas ao tratar das heresias através de parahereges, Ferrari não deixa claro se ele joga o ato herético para a margem da máquina de julgamento católica: assim não condenaria nem faria apologia à heresia, mas poria a máquina condenatória fora da centralidade, suspendendo a sinalização moral pela inserção de sentidos mais difusos que abrangessem pela superfície as diferenças contrastantes. De certo modo ele diria: toda heresia é uma paraheresia, pois a Igreja é um parajudiciário. Assim Ferrari se arriscaria também em tornar-se um blasfemador. A pesquisadora Aline Miklos ressalta, no entanto, que nem toda

222 FERRARI, León. *Parahereges*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

“obra que ataca, direta ou indiretamente, Deus, a religião e qualquer símbolo religioso, [...] será vítima de um julgamento. Isso não depende somente do conteúdo da obra, mas também da circunstância na qual ela é exposta”²²³, não cabendo aqui um estudo da comoção que esta e outras obras possam ter exercido em seus momentos de exposição.

As primeiras imagens dão o tom do livro: toda a obra rodeia o livro de Apocalipse ou, pelo menos, retoma a imagem do Deus inquisidor do Juízo Final. Em texto de 1978, “Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos”, Deleuze discorre sobre o teor procedimental do Apocalipse de João como prefácio ao *Apocalypse* de D.H. Lawrence. É possível exercitar alguns cruzamentos entre Deleuze e Ferrari sobre esta temática comum. Neste texto, Deleuze trabalha sobre a aparente oposição entre o Evangelho e Cristo e o Apocalipse e João de Patmos e também entre a individualidade amorosa de Cristo e a coletividade ressentida do Apocalipse, a temporalidade dos sobreviventes, que quer “infiltrar-se em todos os poros de poder, enxamear seus focos, multiplicá-los pelo universo [...]. *É uma imagem do poder inteiramente nova* que o cristianismo vai inventar com o Apocalipse; o sistema do Juízo”²²⁴.

Aqui ocorre uma transição de sentido que corrobora em alguma medida com aquilo que o crítico Daniel Link nomeou devir-ruína na obra de Ferrari²²⁵: da reprodução de exterioridades de igrejas para a arte interior das gravuras de Dürer, o ímpeto da passagem do tempo corrói sua autonomia e seu caráter devocional. Não apenas Ferrari faz uma releitura da Bíblia, mas uma releitura da arte renascentista como cúmplice do cristianismo pela via do anacronismo próprio da colagem. A águia de São João rondando as fachadas de igrejas cumpre o papel da exposição da Igreja enquanto instituição desnuda perante o Tempo. É sempre a águia de João (o João Evangelista enquanto João de Patmos, autor do Apocalipse, Ferrari não distingue os dois²²⁶) quem ronda as igrejas ou que talvez tenha saído delas (IMAGEM 22). A ambiguidade é necessária. O tempo do mundo cristão, com seu *telos* projetado no Juízo Final, é o mesmo tempo que projeta uma vida de ameaças. João sai e ronda, pois é o tempo produzido pela Igreja aquele que a consome. Ferrari põe todas as

223 MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, v.1, n. 4, 2013, IFCH-Unicamp, Campinas. p. 133.

224 DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 55.

225 LINK, Daniel. León Ferrari, la experiencia exterior. In: **Brailles y Relecturas de la Biblia** [catálogo]. Buenos Aires: Malba, 2012. pp. 11-26.

226 Isso fica claro no livro *La Basilica*. Utilizando um recorte do livro de Apocalipse (Ap. 1, 12), Ferrari, ao descrever Jesus, diz o seguinte: “*Al lado de un Jesus como el que pinta San Juan Evangelista: Y me volví a ver la voz que hablava conmigo: y vuelto vi siete candeleros de oro; y en medio de los siete candeleros, uno semejante al Hijo del hombre, vestido de una ropa que llegava hasta los pies, y ceñido por los pechos con una cinta de oro.*” FERRARI, León. **La Basilica**. São Paulo: Edições Exu, 1985. p. 16.

imagens em movimento para serem consumidas. A área de contato das colagens é uma “faísca de vida”²²⁷, segundo Link, aquele anacronismo que aqui na obra de Ferrari nada mais é do que o fim da centralidade cristã no mundo ocidental. O artista não contrapõe uma moral à outra, apenas neutraliza o estrato produtor de sentido do cristianismo pela inserção de uma alteridade.

IMAGEM 22. León Ferrari. Parahereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, pp. 9-12. Biblioteca da Pinacoteca do Estado.

Em outras duas obras, Ferrari trabalha o tempo como um agente de consumação ou putrefação da matéria e da ideia, na busca de exibir sua finitude desde que sua aura protetora se esvaeça. Para a exposição *Uma Virada no Século*, realizada pela Pinacoteca do Estado em janeiro de 1986²²⁸, León Ferrari apresenta, ao lado de uma gravura de uma planta de catedral repleta de homenzinhos sentados a mesas dispostas pelo interior da igreja, o texto “Contra o Inferno”. Nele, Ferrari convoca os réprobos a se juntarem contra o Apocalipse e o Juízo Final e propõe construir uma fortaleza com a planta idêntica à planta da Basílica de São Pedro, contudo apenas nisso semelhante. Esta fortaleza abrigaria todos os tipos de hereges de onde preparariam uma nova era livre do inferno. O ponto aqui é que, na conclusão do texto, León Ferrari descreve como seria o lado externo desta construção, elaborando exatamente sobre uma inversão do interior com o exterior e expondo à passagem do tempo as grandes obras do medievo tardio e do Renascimento. Diz o artista que haveria

227 LINK, Daniel. Op. cit. p. 18.

228 GIUNTA, Andrea. Cronologia. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 188.

Sobre os reboques externos os mais famosos quadros e esculturas da publicidade religiosa desta Era: os Leonardo, Fra Angelico, Giotto, Dürer, Michelangelo, as ressurreições, anunciações, imaculadas concepções, crucificações, mas com algum detalhe alterado que converta o julgamento dos ressuscitados no julgamento do Juiz.²²⁹

Em 1985, ano anterior a esta exposição e à confecção de *Parahereges*, Ferrari produz uma colagem com material pouco usual: dentro de uma gaiola com pássaros, ele forra sua base com uma reprodução do Juízo Final de Michelangelo, permitindo que, com a passagem do tempo, estes pássaros cristalizassem com excrementos a posição de Ferrari em relação àquela obra reverenciada pelo Ocidente. O nome dado à obra é o mesmo da obra de Michelangelo: Juízo Final. Ferrari reativa o tempo profetizado do Apocalipse no tempo da vida, lidando com este tempo não como um ponto final de um segmento, mas um tempo fluido, que se redefine não pelas necessidades da Ideia, mas pelas contaminações do corpo. Da mesma forma que a caligrafia foi objeto de obsessão de Ferrari, esta escrita inscrita no corpo, no gesto, também em *Juízo Final* ou *Parahereges* Ferrari suja a pureza da profecia com as sinuosidades do corpo. É a partir do imaginário cristão, e não da Palavra divina como acontece em outras obras de sua autoria, que Ferrari se aproxima do Apocalipse. Novamente é o livro das Visões, não mais da visão do fim, mas da visão do corpo, do sentido produzido pelo corpo humano.

Como o artista diz em entrevista de 2011 em relação às obras escritas, ele está interessado na atitude da pessoa que olha um desenho escrito, em como o espectador possui em si traços de milênios de história humana na forma como ele olha racionalmente para a escrita, construindo significado ou montando uma imagem conforme seus olhos passam pelas linhas da escrita²³⁰. Aqui a proposta de releitura da Bíblia adquire duplo sentido, pois além de retomar e perturbar passagens bíblicas, há uma reconfiguração da própria ação leitora que prossegue linha a linha até o ponto que segmenta as séries, exigindo o juízo leitor sobre um dado sentido estabelecido. Em *Parahereges* a Bíblia perde a Palavra, perde as alegorias e perde a sequência linear, não há gênese ou *telos*, é apenas produção de quarenta linhas paralelas cruzadas por linhas outras que tangenciam ou sobrepoem-se à narrativa cristã.

229 FERRARI, León. *Contra o Inferno*. In: Uma virada no século [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986.

230 MADESANI, Angela (Ed.). *Alfabeti della mente* [catálogo]. Bologna: P420 galleria, 2011. apud SARABIA, Rosa. The art of writing and writing as political art in León Ferrari. **Bulletin of Hispanic Studies**: Liverpool, v. 93, n. 3, p.303-325. doi: <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2016.19>.

Ferrari, em alguma medida, realiza o trabalho em um grande arquivo de imagens consagradas pelo ocidente e agrupa-as de tal forma que as qualidades previamente atribuídas a elas sejam jogadas para o segundo plano, demonstrando que o próprio jogo que lhes confere consagração é um jogo vil que configura a tortura como Belo, mantém a destruição do inimigo como a manutenção do Bom e joga para fora da margem a sexualidade e o sexo e todo o conhecimento produzido pela sensorialidade. O binômio cabeça/corpo fica explícito nas colagens onde é exatamente sobre as cabeças onde a besta surge na imagem, ou quando a cabeça de Cristo surge em um homem durante ato sexual. Esta linha que está no entre culturas (Oriente e Ocidente), no entre tempos (tempo bíblico, tempo pagão, tempo futuro do apocalipse) ou, ainda, na coexistência do êxtase sexual e da tortura, é a “*línea delgada*”²³¹, termo cunhado pelo próprio Ferrari, da qual Daniel Link se encarrega de desenvolver como ferramenta conceitual. Esta não só é a linha gráfica que separa as conjunções, é, como em outros trabalhos de Ferrari, traduções intersensoriais, mas que aqui aparece como uma linha que inverte a ordenação de valores, pondo o que é de fora para dentro e arruinando o que é morto lhe infundindo vida.

O sexo é uma linha herética quando inserida na sequência da palavra bíblica, aparece como uma linha externa, proveniente do oriente ou do paganismo, e se infiltra, contamina o imaginário cristão. Não é a palavra corrompida, mas a imagem afetada. Não tem lugar o logocentrismo ocidental, Ferrari recorre à sensorialidade visual e aglutina o ver ao prazer proibido e julgado. Apelo aos sentidos libidinosos enquanto desejo que o Ocidente recrimina e culpabiliza o desejante. A ironia de Ferrari está exatamente na recuperação da visualidade pagã que o cristianismo, distinto do judaísmo ou islamismo, manteve em sua tradição. O tom de *Paraherages* é citação ao tom do Apocalipse que, segundo Deleuze, é o livro do ressentimento dos fracos ou infelizes, de um novo Deus para um novo homem: o cordeiro carnívoro, que "morde e que grita e depois diz: Socorro, o que eu vos fiz? Era para o vosso bem e para nossa causa comum"²³². Aqui, Deus Pai, Filho e a Virgem Maria aparecem como faces da mesma besta que prega o amor pelo indivíduo, enquanto invoca o coletivo a declarar guerra aos inimigos. Esta inversão do amor ao ódio é simbolizada por Ferrari pela linha que separa a razão ocidental da sensualidade expulsa do paraíso que, mesmo banida e perseguida pelos exércitos do cristianismo (santos, anjos, a Sagrada Família e o próprio Deus Pai), continua penetrando pelos orifícios, estabelecendo suas raízes orgânicas, corpóreas, sensuais,

231 A expressão aparece na obra *Cuadro Escrito*, de 1964.

232 DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 54.

sobre as linhas cartesianas mortas e produtoras de morte. A gravura da página 6 (IMAGEM 23) aborda esta dualidade com clareza: há o dragão de *A mulher do Sol e o dragão*, de Dürer, com suas linhas onduladas e multiplicadas, colocado ao pé de uma cruz, o vértice e o horizonte onde Cristo foi crucificado. A Cruz, que também foi símbolo da colonização ocidental e da mutilação do corpo enquanto produtor de conhecimento, sucumbe, enfim, ao dragão de sete cabeças, à vida herética que é a vida viva que põe a culpa à margem, desatando todos os pecadores de suas sentenças. A proposta de Ferrari não é um mundo sem cristianismo, mas um mundo de cristianismo marginal, onde todas as heresias sejam paraheresias.

IMAGEM 23. León Ferrari. Parahereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 6. Biblioteca da Pinacoteca do Estado.

Este esforço de tradução entre o sensível e o inteligível que aparece nas releituras da Bíblia também surge de forma mais sutil nas esculturas sonoras. Saem as notações musicais como ordenadoras da experiência sonora para dar lugar ao lúdico e inesperado. Ressalta-se que não há nenhum esforço comunicativo nas *Percantas* em traduzir a imagem de uma catedral na forma como foi acima descrita. Por isso a aproximação entre estas obras ocorre ao nível da transmutação: a catedral é apenas um espaço que envolve, estimula e regula o corpo. Corpo este que desatina ao envolver-se na obra. Em *Parahereges* é a Bíblia que é corrompida, e a transmutação dos sentidos ocorre pela corrosão da Palavra e do Tempo. A colagem de corpos estranhos expõe a lascívia fugidia que a ausência de palavras mediadoras torna impossível restaurar ao seu lugar na ordem do mundo cristão. Em *Percanta* o sentido parte da mesma premissa, com a diferença que imagens e sons se desfiguram, mas novamente faz-se de uma brincadeira o mundo e devolve-se ao corpo erótico o destempero pelas suas paredes vibrantes.

CAPÍTULO 4

PALAVRAS DO ARTISTA E DA CRÍTICA: ASSINALANDO AS PASSAGENS

A palavra aparece pela obra de León Ferrari com funções ambíguas. Presente por toda sua trajetória artística, ela sempre o acompanhou como matéria plástica ou como traço de sua intenção comunicativa que rastreava passo a passo o desejo que marcava sua produção, mesmo nos momentos em que a expressividade plástica se sobrepunha à comunicabilidade de suas obras.

Enquanto nos capítulos anteriores foram analisados os lugares e os vestígios de Ferrari, este capítulo final finda como a vida, sem estrondo, mas com o chiado dos relatos públicos, tanto pelos enunciados do próprio artista quanto aqueles de seus críticos. Concatenar uma sequência de vozes vai na contramão de um artista que se dedicou a reordenar palavras alheias a fim de que sobressaísse ou a inoperância de seu poder comunicativo ou a fragilidade de seu sentido frente à força de seu contexto e assim desse às vistas como, em um jogo combinatório, o absurdo se normaliza ou o normal causa estranhamento. Porém o ordenamento aqui funciona para retornar o observador ao tempo cronológico enquanto a obra de Ferrari confunde-o pelo tempo aiônico. Com serializações repetitivas que eram por vezes abandonadas ou retomadas, os vestígios de León colaboram para a confusão de suas passagens e, por vezes, exigem uma nota *post mortem* para o leitor afeito à sequencialidade lógica de sua produção.

Em duas etapas será feito este estiramento do tempo, a princípio pelas palavras do artista na tentativa de rastrear seus passos por seus desejos verbalizados, depois pelas palavras da crítica de arte dedicadas à obra de León com a finalidade de tornar claro qual lugar o artista habitava e como aparecia sua existência para o olhar público.

Além da retomada do período paulistano de Ferrari através de leituras que possam reiterar e estar na formação mesma da narrativa até aqui disposta, este capítulo compõe-se por relatos que, por outro lado, podem jogar novas luzes sobre as passagens atravessadas pelo artista.

4.1. As palavras do artista: da arte dos significados à arte dos sentidos

Em 1963, Ferrari inicia sua série *Carta a un General*, obra que põe em jogo um dos elementos centrais da produção que atravessa toda sua vida: a do significado da obra. A partir

deste elemento sua obra poderia ser cindida em duas frentes, aquelas de significado tendencialmente aberto e aquelas de significado tendencialmente fechado, segundo conceitos manuseados pelo próprio artista²³³. Estes conceitos, na verdade, demarcam dois extremos em que, de um lado, há a obra de significados múltiplos, de qualidade significante quase nula, a “arte Rorschach”²³⁴ informalista, enquanto no outro extremo há a obra de significado preciso, a qual oferece uma leitura unívoca.

Para entender a mudança do pensamento de Ferrari ocorrida em seu período paulistano, é inevitável e necessário compará-lo ao que o havia precedido. O texto de Ferrari *El arte de los significados* (1968), escrito e publicado às vésperas de *Tucumán Arde*, deixa passar toda a intensidade e intencionalidades do desejo artístico coletivo capaz de colocar em prática o furor daquela polêmica intervenção e é sintomático daquela fase do artista. Escrito para o *I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia* (Rosario, 1968), evento elaborado por artistas dissidentes de instituições artísticas consagradas²³⁵, o texto é ao mesmo tempo uma denúncia da subserviência ou impotência da arte de vanguarda perante os intermediários e consumidores deste bem cultural e uma imperativa chamada para os artistas buscarem um novo público através da reincorporação do significado como elemento estético.

Anteriormente a este escrito, Ferrari atravessa em meados dos anos 1960 uma mudança gradativa na sua postura artística que será verbalizada em 1968. Talvez a série *Carta al General* seja exatamente o ponto de equilíbrio nesta transição, quando pouco tempo depois se seguirão obras como *La Civilización Occidental y Cristiana* (1965) e *Palabras Ajenas* (1967). A pesquisadora Vikki Bell vê naquelas caligrafias não comunicativas uma crítica à linguagem e sua incapacidade de interferir no poder tirânico, sendo que a crítica racional depende de condições de liberdade política²³⁶. Seus desenhos caligráficos já faziam parte do repertório do artista desde 1962, quando suas preocupações espaciais das esculturas de arame deslocam-se para a superfície do papel. No entanto, ao revelar uma intencionalidade e dar a estas obras um título figurativo, Ferrari subverte o jogo que até então submetera suas caligrafias. Sem provocar uma cisão formal, ele torna presente sua inquietude em comunicar e denunciar um estado de supressão da livre expressão que existe na relação entre um homem

233 FERRARI, León. El arte de los significados. Agosto, 1968. In: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán. Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000. pp. 170-174.

234 Idem, p. 173.

235 LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán. Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000. pp. 156-158.

236 BELL, Vikki. Writing to the General, and Other Aesthetic Strategies of Critique: The Art of León Ferrari as a Practice of Freedom. **Journal of Latin American Cultural Studies**, vol. 21, n. 2, 2012. Londres: Routledge. p. 256. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2012.694809>>

da palavra e um homem das armas, dando sinais de uma frustração com o racionalismo clássico que seria desenvolvida em obras posteriores.

A existência do texto de 1968, no entanto, demonstra que sua intenção ainda era tributária da expressão verbal. Nele há algumas considerações que, por sua clareza cristalina, são imprescindíveis para analisar o Ferrari dos anos 1960. Sua crítica direcionada à chamada arte de vanguarda – na qual ele mesmo se inclui, sendo que há pouco participara da maior promotora da arte de vanguarda portenha, o Instituto Torcuato Di Tella – assume uma dupla face: trata-se tanto de uma insatisfação com as limitações do alcance comunicativo da arte, restrita a uma elite econômica que a utiliza como distintivo social e como justificativa de seus “*derechos de poseer y gobernar*”²³⁷, e de um rechaço à preocupação das vanguardas em exclusivamente ampliar as matérias-primas nas artes e renovar sua organização formal. Nesta segunda assertiva há uma visão esboçada do que seria a história da arte para Ferrari e que, não se opondo totalmente a ela, faz, no entanto, uma ressalva de que lhe falta um elemento imprescindível:

*Así como fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los materiales estéticos más importantes: los significados.*²³⁸

Para o artista, o único significado que interessou às vanguardas foi aquele que faz referência a sua proposta de inovação formal. Trata-se de significar segundo um plano de fundo da tradição artística, que não se depreende da obra em si. Este posicionamento em uma história estaria fadado ao desgaste, se se considerasse que sua condição de existir fosse mover a progressão formal da arte. De certo modo, é ainda sob esta lógica de produção que Ferrari pensa a inserção do significado como material estético. Assim como ocorrera com a beleza, a novidade também seria uma máquina inútil à arte, entrando em seu lugar a arte eficaz e perturbadora, uma arte dos meios. Didática, de comunicação clara e, principalmente, associada a estratégias de organização e difusão de sua mensagem, o desafio do artista da nova obra seria assinalar sem ruídos seus significados, tendo em conta que há muito o

237 FERRARI, León. **El arte de los significados**. Agosto, 1968. Op. cit. p. 171.

238 Ibidem. p. 173.

*“triunfo de sus obras significó el fracaso de sus intenciones”*²³⁹. É nesta linha que o autor encerra o texto com a já célebre comparação da obra com um atentado terrorista em um país em libertação.

Há de se fazer duas pontuações sobre o texto. A primeira delas, que será melhor abordada adiante, é que há um distanciamento entre o que se diz no texto e as obras de Ferrari anteriores e posteriores a ele. Talvez apenas Tucumán Arde tenha alcançado sua proposta; não obstante, mesmo as intenções do artista diante da função da arte serão reformuladas nos anos seguintes. Em 1980, há um outro León: em entrevista ao jornal Folha de São Paulo observa-se um artista mais calmo e atento às inoperâncias do criador frente a sua obra. Em referência ao “ritmo” e “melodia” presente no inacabamento de suas esculturas de arame, diz ele:

É como quando se olha um quadro qualquer. O que o público enxerga é a sua vivência, dificilmente o que o artista lhe sugere. É quase a criação de uma segunda obra, entre a pintura e quem está olhando.²⁴⁰

Menos preocupado com uma postura unitária ou mesmo coerente do artista, ainda diz que sua “obra parte de diferentes pontos de vista” e ressalta, fazendo uma referência direta ao León de 68, que “se antes eu estava preocupado em fazer algo ineludível, hoje não sei bem como explicar o que desejo com minha obra”²⁴¹.

Sua sensibilidade em torno da questão da relação entre criador, obra e espectador torna-se paulatinamente mais refinada. Antes de uma ruptura, trata-se de um artista plenamente maduro que vê na obra um ser de vida própria, não sendo de competência do criador dominá-la através do plano racional. Já aos 90 anos, em entrevista para o jornal portenho Página/12, diz Ferrari da importância de sentir a obra quando ressalta que suas esculturas sonoras sejam tocadas por quem *deseja* tocar, não apenas por quem “sabe” de música:

Es que la comprensión racional no lo es todo”, adverte. *“A medida que el*

239 Ibidem. p. 171.

240 FERRARI E SUA ARTE CHEIA DE VARIANTES. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Mai. 1980. Caderno Ilustrada. p.35.

241 Vale comparar com este trecho do texto de 1968: *“Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación.”* FERRARI, León. **El arte de los significados**. Agosto, 1968. Op. cit. p. 174. Grifo meu.

tiempo pasa me pregunto qué es lo que verdaderamente estaré descubriendo, porque premisas antes importantes para mí van perdiendo su poder.” E prossegue “El arte está en cada persona. Se remonta por encima de las divisiones que puedan plantear las elites. Hay quien lo lleva a las galerías y quien lo lleva, aunque no sea completamente consciente, en cada expresión de su cuerpo o de su pensar [...].”²⁴²

A imagem de transpor divisões e levar a arte na expressão do corpo e do pensar é uma chave pertinente no desvelar do pensamento do artista. As divisões estão postas por uma classe social, seja nas delimitações físicas das galerias quanto nas esferas do racional, aquele que “sabe” de música e faz do seu saber técnico uma barreira ao prazer da criação musical àqueles que não sabem. Aqui Ferrari retoma seu raciocínio de 1968, quando realça que a arte acaba por produzir uma cultura simulada por “*signos y señales que tácitamente colocan a su propietario en la escala de los cultos*”²⁴³. A diferença consiste na saída a esta angústia do criador diante do mundo, no texto mais remoto seu engajamento e sua estratégia comunicativa cumprem função central. Em 2011, há uma maior segurança de que há sempre uma fuga dos corpos às compartimentações das formas de saber e de expressão, pois se “*el arte está en cada persona*”, o problema dos limites entre arte e vida é um falso problema.

O segundo ponto refere-se à ideia de que o significado é um acontecimento ideal que se efetua na individualidade da obra. Quando diz que a vanguarda obedeceu aos princípios de teóricos que afirmavam que “*la ideología es el anticuerpo del arte o que los significados son irrelevantes en el juicio de la obra*” da mesma forma como se lhe fosse ordenada a não usar o amarelo²⁴⁴, Ferrari trata o significado como uma proposição sem uma face colada a um significante. Da mesma forma que o amarelar do amarelo existe enquanto predicação do amarelo, ou ainda que o amarelar é um extra-ser do amarelo, não como atributo da proposição, mas de um estado de coisas, sendo seu sentido, no entanto, fruto da proposição que o exprime, o significado, quando é coordenado como material estético tal qual “o tempo” ou “o vermelho”, também tende a acontecer como essência e não como acidente. Não surpreende que, tendo Ferrari se expresso deste modo, a ressaca do período pós-Tucumán Arde tenha provocado uma perda de sentido tão grande em uma geração de artistas.

242 GARCÍA, Facundo. “La música es también lo que no se oye”. **Página/12**, Buenos Aires, 6 Ago. 2011. Disponível em <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22513-2011-08-06.html>>. Acesso em 23 Abr. 2018.

243 FERRARI, León. **El arte de los significados**. Agosto, 1968. Op. cit. p. 171.

244 Ibidem. p. 173.

Ferrari não faz referência direta a qualquer função da arte em sua história, porém quando diz que o trabalho do artista deve ser transmitir e revelar significados, deduz-se que até então o artista tenha apenas expressado ou revelado cores, formas, matérias, tempos, luzes etc. Ou que a arte tenha funcionado sob esta égide. Quando a arte sai de si, ou seja, sai de um regime de verdade que garanta sua livre expressão, garantia resguardada exatamente por aqueles agentes da elite “proprietários da cultura”, rompe-se uma barragem. Sem a fronteira, as forças se movimentam em superfícies desniveladas, em sentido de mão única. Todo o significado de *Tucumán Arde* propõe uma redistribuição de um estado de coisas, mas sua disposição é em si uma coisidade em evento no jogo político. A partir de então cessam quaisquer garantias para o regime artístico de verdade (mesmo que haja uma Palavra ou Lei que o garanta, estas ainda são proposições significativas e, portanto, débeis se descoladas de dispositivos geradores de sentido). Há, contudo, um sucesso significativo no fracasso dispositivo de *Tucumán Arde*, pois se, de fato, não houve desdobramentos artísticos ou políticos, assim como carreiras artísticas individuais foram cessadas ou colocadas em suspensão²⁴⁵, sua verdade enunciativa em última instância residia no limiar da sua existência, sempre à espreita da violência do Estado.

Em 1971, no texto que escreve para o citado manifesto *Contrabienal*²⁴⁶, Ferrari demonstra seu posicionamento político frente a execução da XI Bienal de São Paulo, conhecida pelo boicote de diversos artistas. O curto texto começa uma condicionante “*si me hubieran invitado a la bienal de San Pablo*” para afirmar que não iria como repúdio tanto aos excessos policiais da ditadura brasileira quanto ao “*mecanismo internacional que gobierna a la plástica*”, do qual a Bienal seria apenas mais uma peça. É sobre a segunda justificativa, no entanto, que o texto se desenvolve.

O artista, segundo o autor, trabalha de costas para o povo e seu trabalho acaba servindo como instrumento de dominação de uma elite cultural, em consonância com o texto de 1968. Aqui ele ainda associa a arte internacional como um dos pilares da neocolonização e do imperialismo norte-americano. Sendo a Bienal de São Paulo cúmplice desta arte contemporânea ocidental, rechaça-la é etapa de um rechaço a qualquer apoio norte-americano à arte. Vê na homogeneização artística internacional uma corrupção da sensibilidade, dando nome a esta homogeneização de “esperanto”, colocando assim a arte em uma categoria de

245 Cf. o capítulo *Tucumán Arde* em: CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007.

246 FERRARI, León. León Ferrari. In CAMNITZER, Luis; MAUS, Liliana P. Teodoro; STELLWEG, Carla; WELLS, Luis. **Contrabienal**. Nova Iorque, 1971. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

linguagem. Para finalizar, conclui que o artista de vanguarda será mais perigoso dentro uma revolução (no caso, socialista) do que fora dela, pois em vista de sua linguagem continuar sendo a do imperialismo, manteria seu papel de porta-voz do opressor do então povo revolucionário.

Ferrari provavelmente estaria na sua fase mais corrosivamente crítico em relação à arte de vanguarda ou à arte contemporânea ocidental, que aqui parecem ser para ele termos intercambiáveis. Sua ausência no *Centro de Arte y Comunicación* (CAyC) de Buenos Aires, a despeito de existir uma área de interesse comum entre a Arte de Sistemas proposta pelo centro e uma arte de meios defendida por Ferrari em 1968, é um dado relevante para observar seu distanciamento das vanguardas nos anos 1970, ainda mais se considerar-se que posteriormente no Brasil ele trabalharia ao lado de Regina Silveira e Julio Plaza, artistas que mantiveram vínculos com o CAyC. Seu repúdio a qualquer bolsa oferecida por instituições norte-americanas também é uma posição política que será moderada nas décadas seguintes, lembrando que o artista usufrui de uma bolsa Guggenheim em 1995. Em depoimento dado em uma palestra realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁴⁷, a então diretora do *Museo de Arte Moderno* de Buenos Aires, Victoria Northoorn, quem estivera envolvida na intermediação pela participação de artistas argentinos na Bienal de Veneza de 2007, declara que inicialmente Ferrari haveria rejeitado a ideia de participar na referida Bienal com argumentos semelhantes aos de 1971, mas reconsiderado após alguma ponderação. Curiosamente esta resistência parece não ter existido nas Bienais de São Paulo de 1983 e 1985, nas quais Ferrari participa. Com isso, não se busca realçar aqui uma incoerência do artista, mas, caminhando pela superfície de sua obra, apresentar um pensamento mais tensionado com situações diversas que exigiam produções de sentidos distintas.

O que se vê em um texto de 1979, há mais de 2 anos em exílio no Brasil, já não guarda nenhuma semelhança com um texto panfletário. *Flasharte: Nacimiento* viria a ser a primeira de suas três *Flashartes* (seguido por *Flasharte I: Berimbau* (1979) e *Flasharte II: A repetição* (1980)), textos que eram enviados por correio e revelavam ser mais poesia do que comunicação. Esta obra textual parece funcionar segundo um nascimento de novas exigências do artista e nela ele parece jogar com muitos elementos que lhe serão caros. Funcionaria como

247 A conferência “León Ferrari: valor de culto e valor de exposição” ocorreu em 12 de Abril de 2018, no auditório do referido museu em parceria com a galeria Nara Roesler. Na ocasião, também estiveram presentes a curadora Lisette Lagnado, a artista Regina Silveira, Pablo León de la Barra (Guggenheim, Nova Iorque) e Anna Ferrari, neta do artista e coordenadora da *Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo*. CONFERÊNCIA “LEÓN FERRARI: VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO”. Galeria Nara Roesler, 2018. 164'. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T4SDteNwVkg>>. Acesso em 20 Fev 2019.

um ponto de concentração do que viria a ser produzido, mas sua condição de cartas múltiplas torna-a uma superfície distensionadora. São verbalmente apresentados sinais que estiveram em obras como as esculturas de arame e as caligrafias e que se repetiriam em obras como as esculturas sonoras e heliografias.

Abre o texto com a declaração de que a partir dali se iniciariam uma série de obras mistas. A mistura reaparece por toda a escritura com enunciados do que seriam estas obras como “*casamientos de palabras com dibujos espacios fotografias*” ou “*intrincada escultura de alambres de aire de rutas recorridas por las cien páginas del correo a las casas*”. É uma obra manifesto, a expressão de uma intencionalidade, de um “*propósito que [...] gobierna*” um “*grupo de reiteraciones*” ao qual o artista nomeia como “*un flash catalizador de relámpagos que se repiten se reflejan se repiten*”. Logo a obra não poderia terminar ali, pois a obra não se trata daquilo que ela é, mas de seu devir. Ferrari, em sua inconstância, faz de si sua obra, não por seu corpo físico, mas por sua condição errante, por um pensamento que se vê fracionado em sua produção como lascas de uma vida pregressa, elas próprias seres quase vivos que “*se desarrolla[n] se reproduce[n] y crece[n] y que ya cree[n] ser independiente[s] de los rectángulos que le[s] dieron vida [...]*”²⁴⁸.

Há sempre uma preocupação com as fronteiras e os limiares, as transições, os seres e os extra-seres. Por isso é recorrente o uso de palavras que denotam este movimento entre aparições e desaparecimentos ou montagens e desmontagens. Aqui desaparece completamente aquele Ferrari que buscava uma arte ineludível, sua busca agora é por uma arte porosa, contaminada, que foge a categorizações ou julgamentos estéticos, pois em cada mirada uma nova situação estará disposta. A obra “*constantemente inconclusa*”, errática e de feridas abertas que demande “*un par de ojos tiernos o doloridos o luminosos*”. A escritura truncada, sem uso de vírgulas nas descrições, funciona menos pela justaposição de palavras do que pela imperfectibilidade do próprio texto, sem limites claros entre o que é e o que se diz. O atributo “*incorruptible indeformable insdestructible*” da escultura de leituras murmuradas sobre a obra, por exemplo, funciona como linhas que dão forma sem que possam, contudo, existir fora dela, pois estes caracteres não são somatórios nem modulares no dado inconcluso, eles buscam oferecer e fechar a forma do atributo num enunciado que se mostra insuficiente, por isso afobado e exaustivo.

É um tratado do nascimento. As linhas de crescimento estão parcialmente dadas por seus progenitores, mas elas não estão imunes a contaminações. Assim como os enunciados

248 FERRARI, León. Nacimiento. In **León Ferrari: ocho años em Brasil 1976-1984** [catálogo]. Buenos Aires: 1984. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

podem incorporar novas linhas (re)formadoras, as obras extravasam seu território definido. Não há, como diz o texto, escultura sem carta sem desenhos sem escritos sem papel sem aviões sem satélites sem retina. O texto sublinha a saída de uma paralisia presente desde o choque com Tucumán Arde. Ainda em 1980 Ferrari publica em *folder* da Pinacoteca do Estado um texto acompanhando o nascimento de suas esculturas sonoras. “Percanta: escultura que dança sua própria música”²⁴⁹ (originalmente escrito em 1979) reitera pontos do texto anterior aplicando-os a uma obra específica.

Mesmo o texto tendo como proposta explicar a composição e a intenção na *Percanta*, escultura sonora composta por barras metálicas, ele deixa transparecer preocupações que permeiam todo o trabalho de Ferrari naquele período ao mesmo tempo que mantém a forma do texto anterior. Começa por dizer a finalidade daquele objeto: criar fatos musicais táteis. Dá prosseguimento ao *Nacimiento* onde declara iniciar “obras mistas” e já estabelece uma continuidade com sua produção anterior, as esculturas de arame, quando diz que esta nova obra forma “uma espécie de prisma de faces ondulantes”, lembrando que suas esculturas armadas eram nomeadas de prismas pelo artista. Em seguida, há uma descrição daquilo que o autor chama de sons primários, aqueles produzidos intencionalmente com o manuseio das barras, e secundários, aqueles produzidos posteriormente como reações aos choques entre as barras. Daí novamente há uma intensa conjugação entre o visual e o musical: escreve das varas como linhas móveis ou “penas carregadas com nanquim sonoro”, do “músico desenhista” como criador de “centenas de curvas” e “infinitos planos” através de pontos e, já antecipando o que viria a ser sua obsessão formal nas heliografias, diz das imagens das barras como labirintos estáticos que se transformam de um labirinto em outro. Por fim, o texto se abre a inúmeras metáforas que servem a responder a questão de qual estética visual produzirá aquela estética sonora. São descritas imagens visuais que revelam, mas não esgotam, os desenhos traçados pelo músico. Destas, duas podem ser sublinhadas por estabelecerem vínculos com obras posteriores. A primeira é a comparação das barras com mulheres e os toques, vibrações e ressonâncias com carícias. Há uma sensualidade sexualizada que ganha força neste momento e se desdobraria em outras séries, como nas *Relecturas de la Biblia*. Nesta sensualidade, distinta do que seria uma assexualizada, o sentido é estabelecido segundo uma diferença ou desnível, tal como ocorre na diferença (e na produção de desejo) entre um masculino e um feminino. Pode acontecer tanto pela figuração como nas referidas colagens ou

249 FERRARI, León. Percanta: escultura que dança sua própria música. Traduzido por Maria Rita Kehl. In **Percanta: esculturas sonoras, música não figurativa**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1980. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

pelas formas que afetam dois ou mais órgãos sensoriais. A outra imagem é novamente aquela do labirinto. Diz do pássaros fugidos das gaiolas que entrarão nesta “jaula aberta” e irão “escapar como aquela vez, escapar escapar de novo”. Embora não cite o texto *Nacimiento*, há nesta imagem um retorno àquele ser vivo que cresce e torna-se independente do retângulo que lhe deu a vida. Contrapõe a prisão ao campo aberto, as barras verticais às superfícies horizontais; a liberdade e o cárcere que não se sabe muito bem se estão dentro ou fora, esta é a ambiguidade do labirinto. O sexo e o labirinto serão lugares recorrentes para Ferrari.

Em entrevista de 1981, ele reconhece em si mesmo esta passagem de uma postura a outra no seu trabalho artístico. Em suas palavras: “teve um tempo, não está muito distante, em que quis ser entendido por todos. Depois, percebi que o lado racional do homem é muito pequeno, que no homem sua maior parte é subjetiva. Como o amor. Ou um segredo.”²⁵⁰. Curiosamente, o próprio artista verbaliza “amor” e “segredo” como composições subjetivas, o que cria uma nova questão, sem exigir necessariamente uma resposta, se, para ele, as formas do sexo e do labirinto seriam pontos racionalizadores na tentativa de capturar aquelas subjetivações fugidias.

A sensualidade sexualizada do desenho retorna em “O Papel da Arte”, texto escrito em 1986 para catálogo de exposição na Galeria Papier, em São Paulo. Mais curto e estritamente poético, o texto vai de um ponto a outro: da relação do toque da tinta sobre o papel com as carícias sobre mulheres até as perversões das formas e das cores como produtores do condenável pela moral cristã. Todo o texto é escrito em um único parágrafo, sem o uso de pontos e com escassez de vírgulas. As palavras aglutinam-se num comboio que não deixa romper a continuidade, como as linhas de uma forma que deságuam em outras continências do fundo ou de outras formas. Há no texto, portanto, uma confusão da situação das palavras como ocorre em *Nacimiento*.

Este texto, importante esclarecer, é produzido no mesmo período das Releituras da Bíblia e algumas estratégias destas aparecem também no texto. De certo modo, como ocorre nas colagens, todo ele é composto de duas imagens que possibilitam uma terceira, como o uso de metáforas para o desenho e, principalmente, pela descrição da produção do desenho como mediador entre os ícones cristãos e a lascívia do gesto pictórico, sua materialidade pecaminosa. Propõe um caráter produtivo aos erros e acertos próprios ao desejo do ato de desenhar, a despeito da condenação pelo cristianismo dos erros enquanto pecados:

250 León Ferrari em entrevista para ALMEIDA, Miguel de. León Ferrari, um artista experimental. Folha de São Paulo, São Paulo 25 out. 1981. In *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). f. 41.

[A tinta como] A EJACULAÇÃO DE SATANÁS SOBRE AS MULHERES
BRUXAS ENDEMONINHADAS QUEIMADAS COMO PAPEL
EQUIVOCADO INIMIGO QUEIMADO PARA SE ESQUECÊ-LO COM
OS *ERROS* AS VERGONHAS, OS MEDOS, COMO SE NUNCA TIVESSE
EXISTIDO ESSA ESPERANÇA ROTA QUE VAI MORDENDO QUE
PERSEGUE O ARROJAR DA PENA E O VIDRO DE NANQUIM E
REPETIR ELECTROSTÁTICO SÓ OS *ACERTOS* AQUELAS RISCAS OU
COM A PEDRA OU COM O COBRE E O ÁCIDO NÍTRICO QUE
DEVORA RISCAS CANALETAS FENDAS TRINCHEIRAS
ENREDADAS SEPULTURAS DAS LINHAS COM QUE MEU ARADO
REGALOU O PAPEL [...]²⁵¹

Aqui já é perceptível que não há mais necessidade em comunicar de forma clara e precisa que a arte deva significar, como defendido na década anterior. No entanto, este texto, assim como as obras produzidas naquele momento da vida de Ferrari, não expulsa definitivamente o significado da obra de arte, mas torna-o mais sutil e menos preso ao desejo de comunicação do autor. Tratava-se antes de criar um terreno lógico que pudesse oferecer alguns pontos de orientação. Há o uso de figuras que coabitam o mesmo espaço textual, como os ícones cristãos, e metáforas que não desbordam para o não-senso. Ainda que não haja uma marca indelével de comunicação, ou seja, que não haja uma dependência exclusiva do conteúdo, o texto continua com uma forte preocupação mundana, de crítica à moral cristã, ao mesmo tempo que permite a fluidez da liberdade artística por uma forma compositiva que, para o autor, lhe pareceu ser a melhor solução.

Era o sinal de que seu tempo já era outro, diferente dos primeiros anos de Ferrari em São Paulo. Aparece aqui um artista mais maduro e seguro de sua posição no cenário artístico local, livre para tratar de questões que pudessem gerar incômodos ou retaliações. Também era o retorno das democracias, seja na Argentina ou no Brasil, momento que favorecia a abertura ao diálogo e inibia a agência de coerção ou intimidação.

De volta à Argentina, Ferrari não demora a retornar a páginas de revistas e jornais em questões não artísticas, mas que, de algum modo, respondia a problemas gerados ou inquiridos pela sua produção que também retornava aos espaços expositivos daquele país. O

251 FERRARI, León. O Papel da Arte. In **León Ferrari** [catálogo]. São Paulo: Galeria Papier, 1986. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018. Grifos meus. Todo o texto original é escrito em letras maiúsculas.

problema da participação direta ou indireta da Igreja em eventos de violência e perseguição ao longo de sua história – que, do ponto de vista argentino, culminava em sua cumplicidade com a ditadura de Videla – não deixa de ocupar forte presença na produção de Ferrari desde 1982 até seus últimos dias.

4.2. A crítica de arte no período paulistano de León Ferrari

A maior parte da crítica produzida no período em que Ferrari viveu no Brasil provém das próprias exposições locais, embora esporadicamente o artista exponha fora do país a partir do início dos anos 1980, o que permitiu leituras de sua obra por críticos estrangeiros. Dentre estes, Néstor García Canclini e Adriana Malvido oferecem uma visão de 1982 quando Ferrari tem a oportunidade de expor suas obras em papel²⁵² no Museu Carrilo Gil, Cidade do México.

No catálogo da exposição²⁵³, Canclini, com um olhar sociológico mais atento que críticos contemporâneos à transgressão de fronteiras que a arte de Ferrari proporciona, vê com entusiasmo a utilização de novos meios e o fato de a arte começar a perder seu lugar social apartado. Diz que as oposições que o lugar da arte cria – o único oposto ao massivo, a beleza oposta ao pragmatismo – são “*oposiciones hipócritas*” que Ferrari desdenha com uma “*sutil carcajada*”²⁵⁴. Portanto, Canclini destaca nas plantas arquitetônicas das heliografias os desenhos nos quais os compartimentos “*que todos consideramos ejemplos de orden – como planos de viviendas y ciudades, tableros de ajedrez, la desprolijidad de la selva –*” são rompidos por figuras que transbordam seus limites. Rupturas que se repetem por inúmeros reordenamentos destes elementos antitéticos (a ordem e o caos), instaurando a diferença ou o inesperado²⁵⁵, são encontradas por toda a obra de Ferrari, como foi observado no primeiro capítulo com as esculturas de arame, por exemplo. Para Canclini, a criação pela repetição também surge como possibilidade de a arte apontar ao mundo uma força poética na serialização, a despeito das advertências de Walter Benjamin:

252 Estiveram expostas fotocópias, desenhos, heliografias, aquarelas, gravuras e livros de artista. Cf. MUSEO CARRILO GIL. **León Ferrari: planos heliografias y fotocopias** [catálogo], Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, 1982. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

253 O mesmo texto foi publicado em jornal. CANCLINI, Néstor García. *El arte se hace en fotocopias. Unomásuno*. Cidade do México, 8 Abr. 1982. p. 16.

254 CANCLINI, Néstor García. [*¿Tiene el arte un lugar?*]. In MUSEO CARRILO GIL. Op. cit. p. 2.

255 Este argumento em torno das formas ordenadas e o desejo que as transgride é retomado em texto de 2006. Cf. CANCLINI, Néstor García. O desejo e a caixa. In: GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006** [catálogo]. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006 pp. 178-182.

*Los sellos, la letraset, la fotocopia, los elementos y técnicas más prosaicos pueden engendrar lo inesperado. Revelan una verdad del mundo contemporáneo oculta para los apocalípticos: no hay un destino fatalmente negro en la serialización.*²⁵⁶

Adriana Malvido também vê nos desenhos arquitetônicos então expostos no México deslocamentos de formas preestabelecidas suficientes para romperem qualquer ordenamento racional. Trazendo declarações do artista no corpo do texto, Malvido destaca as palavras de Ferrari que dizem que a loucura incorporada a estes desenhos não foi intencional, mas foi aparecendo. E que a loucura apresentada não busca representar uma sociedade autômata ou uma cidade caótica especificamente, resulta apenas da dificuldade de expressar o absurdo tal qual tomara conta da realidade argentina e da confusão da razão ao tentar capturá-lo e dar forma a ele.

A crítica de arte não deixa de expor a grande oposição na significação da obra que persiste na trajetória artística de Ferrari:

*Ferrari resume su trayectoria en una especie de “choque” entre el arte no significativo con la necesidad que tuvo de darle significado y la obra significativa acompañada por todos esos elementos no racionales que intervienen en el trabajo artístico.*²⁵⁷

O não racional, ou o caótico que bagunça as formas familiares, tanto aparece na obra como no processo do trabalho artístico. Malvido traz uma chave de leitura que recorda a tensão entre o vivido e o desejo criador do artista, opondo de um lado uma necessidade de atribuir sentido ao existente e de outro a insistência do absurdo em romper as estruturas significativas durante o processo de criação, sombra que cobrira a permanência do artista em solo estrangeiro.

Para avançar sobre o momento de exílio é preciso conhecer a produção da crítica local. O pleno desenvolvimento artístico de Ferrari no Brasil contou com o apoio de inúmeros agentes do meio artístico, incluindo aí artistas, curadores, críticos, galeristas e colecionadores. Uma destas figuras foi Fábio Magalhães, crítico e curador que atuou como diretor da Pinacoteca entre 1979 e 82 e secretário da Cultura do município de São Paulo em 1983.

²⁵⁶ Ibidem. p. 3.

²⁵⁷ MALVIDO, Adriana. *Ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión. Unomásuno*. Cidade do México, 7 Abr. 1982.

Magalhães foi uma das primeiras pessoas a escrever sobre Ferrari após sua vinda ao Brasil, quando ocorre sua exposição na Pinacoteca do Estado em 1978, e foi durante sua gestão na Secretaria de Cultura que a Prefeitura de São Paulo encomenda a escultura *Uma catedral ao vento dos direitos humanos*. O texto de Magalhães, publicado na revista *Arte hoje*²⁵⁸, é um dos poucos deste período onde um autor brasileiro compara sua produção atual (em 1978) com aquela engajada politicamente da década de 1960, demonstrando assim seu conhecimento sobre o cenário artístico argentino das últimas décadas. Assim Magalhães rememora a trajetória de Ferrari que passou do abstracionismo e sua inserção na vanguarda ligada ao Instituto Di Tella para uma arte com preocupações sociais e políticas e com maior comunicabilidade à população desinteressada em arte. Seu argumento para a mudança, ou retorno, nos rumos da arte de Ferrari no Brasil reside na questão de a arte engajada perder parte de seu significado quando a obra é deslocada de sua situação onde foi produzida. Deste modo, longe de sua casa, coube a Ferrari realizar uma reflexão sobre sua nova situação e necessidade de adaptação que dela surge, assim como recordar das situações vividas através de uma reaproximação de sua arte com a vida, neste caso pelo retorno a formas sensíveis a suas experiências anteriores e carregadas, portanto, de situações de conflito.

Aracy Amaral também esteve entre os principais colaboradores para a inserção de León Ferrari no meio artístico brasileiro; sua atuação como crítica e diretora da Pinacoteca do Estado entre 1975 e 79 e diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 1982 a 86, foi decisiva para o desenvolvimento do artista no delicado momento de sua vida quando teve de abandonar seu país natal. Amaral abriu as portas, por exemplo, da Pinacoteca em 1978 para Ferrari, organizando sua primeira exposição no Brasil²⁵⁹, além de haver impulsionado sua produção em momentos posteriores, como na sua escolha para integrar a representação brasileira na Bienal de Artes Gráficas de Cali em 1981, quando o artista ganha um dos prêmios de gravura²⁶⁰.

Aqui serão apresentados dois textos de Amaral: o texto do *folder* da exposição individual de 1978 na Pinacoteca²⁶¹ e o texto do *folder* da exposição de 1980 no Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁶². No primeiro texto, Amaral destaca o retorno de Ferrari aos

258 MAGALHÃES, Fábio. A trajetória de León Ferrari. *Arte hoje*, São Paulo, Dez. 1978. pp. 33-36. Disponível: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

259 Exposição “León Ferrari: Esculturas, Gravuras e Desenhos”, Setembro de 1978. Foi composta por 57 obras, sendo elas 33 desenhos, 7 gravuras, 7 livros e 10 esculturas. Cf. PINACOTECA DO ESTADO, **León Ferrari: Esculturas, Gravuras e Desenhos**. São Paulo, 1978. 4 p. Catálogo de exposição.

260 Cf. nota no jornal Folha da Tarde de 16 de maio de 1981 (o autor teve acesso ao *clipping* disponível na biblioteca Walter Rey da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sem a informação de sua página no periódico).

261 AMARAL, Aracy. León Ferrari na Pinacoteca. In PINACOTECA DO ESTADO. Op. cit. p. 2.

262 AMARAL, Aracy. A invenção e a máquina. In **A arte de León Ferrari: escultura, gravura, desenho**,

estudos do espaço pelas esculturas de arame que ele iniciara em Buenos Aires na década anterior e que, por uma virada em suas preocupações, abandonara para se dedicar à arte com direcionamento político. Amaral vê nisso uma marca de um novo tempo para o artista, uma “renovação” em seu “mundo anterior”. Mas com uma ressalva: a não-palavra registrada por uma escrita sem significados, uma anti-escrita em sua série de desenhos escritos, denuncia uma “vontade do som” que pode fazer passar um desejo de Ferrari em agir politicamente que, entretanto, não encontra uma tradução verbal. Amaral destaca pela escolha das obras a conjugação da força das linhas da luz – seja pelas “galáxias lineares” ou pelas anti-escritas – e do som – presente nos arames e nas palavras “incomunicáveis”. Amaral não esclarece como se operaria uma renovação formal pelo retorno a estudos anteriores, lembrando que naquele momento Ferrari ainda não havia iniciado suas séries de xerografias e heliografias; mas talvez fosse importante destacar para o público local, mesmo que Ferrari fosse pouco conhecido em território brasileiro, que ele havia deixado para trás suas obras polêmicas.

No segundo texto de 1980 – também escrito para uma exposição individual de Ferrari, desta vez no MAM-SP, *A Arte de León Ferrari* – entra em cena a produção heliográfica. Mesmo com outras obras em exposição, o texto é quase inteiramente dedicado a esta nova experimentação, demonstrando como esta nova fase é bem recebida pela autora. Amaral cita de passagem o retorno às esculturas de arame e aos desenhos escritos como obras marcadas por uma dose de nostalgia, com isso relembrando que Ferrari vivia em São Paulo há poucos anos. O uso de um mecanismo que permite a fácil reprodução de módulos, como é o Letraset, é destacado como este momento de virada, quando finalmente Ferrari passa a se nutrir do novo ambiente onde vive para seu desenvolvimento artístico. Esta abertura de sua sensibilidade às “solicitações externas poderosas” é vista como uma substituição daquela nostalgia por um uso da ironia e do humor, mas sem deixar de lado um dos principais aspectos de suas obras: o uso sempre presente de composições lineares. O que gera a novidade, mais do que a reprodutibilidade da obra, é a utilização de figuras, até então ausentes de seus trabalhos. Estas figuras que já vêm “prontas” pelo Letraset criam um jogo com a composição de linhas, onde o espectador encontra-se “diante de enigmas intrigantes”. Retorna de forma sutil nestes jogos o erotismo presente em algumas obras da década de 1960, o que, anos depois, teria papel preponderante na obra de Ferrari. Amaral, portanto, destaca o sopro de vida que o uso da máquina trouxe à inventividade de Ferrari e como o artista pode se aproveitar daquilo que é oferecido por seu tempo.

Ivo Zanini²⁶³ é outro crítico que acompanha as primeiras exposições de León Ferrari no Brasil. Logo para sua primeira individual na Pinacoteca, Zanini dedica suas linhas²⁶⁴ para as esculturas de arame e gravuras onde vê uma continuidade entre elas, como se estivessem entrelaçando-se entre si. Escreve sobre as esculturas que “num jogo ardiloso e brilhante de infinidade de soldas, faz[em] ressurgir ou, pelo menos, leva[m]-nos a assim imaginar, uma arte próxima do cinético”. Este quase cinético parece antever os próximos estudos de Ferrari, do mesmo modo quando o crítico diz que nelas “descobre uma sonoridade, se souber tocá-la[s]”. Hoje a impossibilidade de tocar nestas obras em um museu ou galeria torna esta nota curiosa no sentido de que, de fato, havia uma intenção de ressonância entre seus elementos não restrita ao puro visual.

No ano seguinte, escreve²⁶⁵ para a exposição que o artista inaugurara na Galeria de Artes Gráficas. Em um texto mais curto, não deixa de exaltar a sensibilidade do artista em seus “movimentos intrincados, mas sempre disciplinados”. Esta confusão ordenada já era notada pelo crítico no ano anterior quando aquele “jogo ardiloso de infinidade” se contrapunha a caixas retangulares. No texto de 1979, novamente volta a palavra infinidade na descrição dos traços e círculos, mas aqui o crítico contribui para se encontre uma solução lógica para aquela contraposição do infinito ao constrito: a infinidade se concentrava na dimensão mínima, no gesto pequeno e sensível. Aqui pode ser aberta uma nova leitura da obra de Ferrari: a infinitude encontrada mesmo nas formas limitadas, pois o fim não se dá apenas pelo sentido excêntrico, mas a concentração mesma pode ser infinita.

Há ainda um terceiro texto de Zanini escrito em 1980 para a citada exposição de Ferrari no MAM-SP²⁶⁶. Mais uma vez aparece a contraposição entre o emaranhado e a disciplina. Naquele momento, as cópias heliográficas eram uma constante no repertório do artista e o crítico vê nelas mais uma vez a saída pelas dimensões minúsculas das figuras e as “múltiplas possibilidades” que os tipos *letraset* ofereciam. Ainda descreve as esculturas pela criação de linhas retas e construções sólidas, enquanto “na parte gráfica, [criava-se] linhas e formas (alguns [sic] até com uma pontada de figurativismo bem-humorado, sutil),

263 Ivo é irmão de Walter Zanini, quem, no ano de 1978, estava deixando a direção do MAC-USP e colaborando na fundação do Aster. Não foi possível precisar se o contato de León Ferrari com Walter Zanini já havia ocorrido antes da edição deste artigo (outubro de 1978) ou logo depois, visto que é em fins daquele ano quando ele começa a frequentar o Aster.

264 ZANINI, Ivo. O aço como estímulo e a grafia com texto. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada. São Paulo, 7 out. 1978. p. 31. Biblioteca da Pinacoteca.

265 ZANINI, Ivo. No papel e no aço, três artistas e seus mundos. Folha de S. Paulo. São Paulo, 22 jun. 1979. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 38.

266 ZANINI, Ivo. O grafismo e o aço na obra de Ferrari. Folha de S. Paulo. São Paulo, 15 mai. 1980. In: **León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas** [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 40.

rigorosamente sem concessões”. Embora a comparação entre as esculturas e grafismos não pareça dizer muita coisa, é notório lembrar desta sutileza bem-humorada presente nas obras de Ferrari de inícios da década de 1980. Mesmo quando a retomada das obras de crítica à Igreja ocorre nos anos seguintes, elas parecem vir muito mais carregadas desta ironia bem-humorada do que aquelas produzidas na década de 1960. Uma parte desta irreverência parece ter sido adotada pelo contato do artista com seus pares paulistanos. Para além daquilo, o crítico apenas preenche o restante do texto tecendo elogios ao artista.

Outros críticos observaram a obra de Ferrari de forma mais discreta, mas vale expor seus comentários sobre determinadas obras a fim de posicioná-los num momento em que leituras unívocas da produção de Ferrari ainda não estavam totalmente consolidadas. Escrevendo para a Tribuna de Santos, J. Henrique Rolim²⁶⁷ chama a atenção para as fusões entre forma e espaço que se realizam com as esculturas do artista, estas ganhando “uma certa vibração plástica no seu relacionamento espacial”. Ainda sobre as esculturas, diz que estas têm como ponto de partida o interior, “não havendo interferência da forma exterior do prisma”. O crítico diz não ver uma relação direta entre as esculturas e os desenhos, pois estes, diferentes daquelas, possui um grafismo informalista, sem muitos “resquícios geométricos puros”. Pelo gestualismo presente nos desenhos e na composição dos signos em *letraset*, “Ferrari desenvolve toda uma grafia inconsciente, incognoscível”. Ainda que o crítico aponte direções para a localização de um estofa comum entre as obras, ele não demora a desfazer qualquer leitura neste sentido e tomar as técnicas compositivas através de suas particularidades.

Enio Squeff, no mesmo ano de 1980, dedica suas linhas para as esculturas sonoras²⁶⁸. O crítico destaca o fato de estas obras dizerem menos a respeito da musicalidade que elas propiciam do que o próprio ato de fazer música, hoje restrito a um conjunto de artesãos qualificados. Squeff diz que Ferrari em nenhum momento quer ser mais que um escultor, mas não abre mão de seu fazer artístico criar um instrumento que dê aos espectadores a possibilidade de também serem músicos e ouvintes, indo na contramão de uma sociedade que particiona e especializa todos os trabalhos, inclusive o artístico.

Por sua vez, Jacob Klintowitz escreve sobre a referida individual no MAM-SP em 1980 sem qualquer intenção laudatória. Em artigo para o *Jornal da Tarde*²⁶⁹, Klintowitz

267 ROLIM, J. Henrique Fabre. Ferrari, desenhista e escultor, em confronto. Tribuna de Santos. Santos, 10 ago. 1980. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 44.

268 SQUEFF, Enio. León domina o som das esculturas. Folha de São Paulo. São Paulo, 20 dez. 1980. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 45.

269 KLINTOWITZ, Jacob. A exposição do preciosista León Ferrari. Decorativa? *Jornal da Tarde*, São Paulo,

aproxima-se da obra de Ferrari exatamente pela característica da repetição de formas; para o crítico, esta repetição joga com o acaso e assim estabelece uma fórmula para suas composições. Não poupa adjetivos: depois de descrever os ritmos estabelecidos por esta repetição como entediantes, o crítico vê que, depois da observação do primeiro exemplar, as variantes repetitivas de uma obra “torna[m] a exposição maciçamente pobre”. Por fim tece alguns elogios à boa intenção do artista e ao seu bom uso do *letraset*, mas ressalta que o resultado da exposição ganhou “uma aparência tão mecânica e pouco criativa” com desenhos e outras obras “convencionais e repetitivas”. A mesma crítica retorna numa edição encurtada na Revista Isto É de 28 de maio de 1980. Nesta edição o autor inicia o artigo com alguns afagos ao artista, mas repete a crítica de que sua fórmula por uma repetição mecânica acabe servindo como sistema determinante de sua produção.

Ferrari responde à crítica no mesmo dia da segunda publicação em uma carta-obra carregada de irreverência, levando o argumento da repetição utilizado por Klintowitz ao absurdo da repetição e propondo uma nova variação da série *Flasharte* – textos reproduzidos e enviados por correio –, agora dedicada à repetição. Esta *Flasharte II: “A Repetição”*²⁷⁰ deixava claro o humor que preenchia as obras de Ferrari. Era, antes de tudo, um humor que não buscava o riso imediato senão estabelecer uma situação de perplexidade, daquelas que só permitem o riso quando há um distanciamento temporal. Em primeiro ponto, o artista nega que haja uma “fórmula” em suas obras baseada no acaso, embora aceite o acaso na produção de algumas delas, como é o caso desta *Flasharte*. Um segundo ponto, Ferrari rebate a argumentação de repetição enumerando toda a adjetivação que o crítico faz do artista ou de suas obras, evidenciando argumentos cíclicos ou repetitivos, e concluindo com a questão: “Klintowitz, o que você pensa da riqueza do seu mecanismo produtivo?”. Por fim, e mais para estimular o acúmulo da repetição do que considerá-la algo inequivocadamente ruim, o artista faz as contas de quantas vezes o argumento de sua arte ser repetitiva, repetido inúmeras vezes no mesmo artigo, foi reproduzido nas milhares de cópias do jornal e da revista, chegando na casa da dezena de milhões. Levando esta conta ao absurdo, a proposta desta *Flasharte* – uma obra que tinha uma fórmula estabelecida e descrita desde a *Flasharte: Nacimiento* (1979) – era multiplicar este número:

15 Mai. 1980. CEDOC/Pinacoteca.

270 FERRARI, León. **Flasharte II: “A Repetição”**. Obra postal de 28 mai. 1980. Reprodução consultada no CEDOC/Pinacoteca.

A esta obra vou agregar a eventual publicação deste texto no Jornal da Tarde e/ou no [sic] ISTO É, a sua eventual resposta, a minha resposta a sua eventual resposta, a sua eventual resposta a

León Ferrari, Rua Carlos Sampaio, 199, - 2º andar – 01333-São Paulo – Tel.: 283-4312.²⁷¹

Retrocedendo ao ano de 1979, a crítica de arte Sheila Leirner também escreve algumas palavras depreciativas que captam a atenção de Ferrari, desta vez direcionadas para a mostra coletiva Escultura Lúdica, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O artigo “O lúdico por encomenda”²⁷², publicado n'O Estado de São Paulo, não direciona suas palavras a nenhum artista especificamente, mas ao conjunto da mostra. A principal crítica do texto reside no fato de os artistas escolhidos não terem, *a priori*, uma pesquisa de arte lúdica em processo e, por isso, a autora vê nesta exposição “um brica-braque do qual não se sabe se restam apenas o simples *design* e as corruptelas do brinquedo ou da arte”. Para ela tratava-se de um “oba-oba de juntar artistas, por encomenda, em cima de alguma ideia que, é claro, nunca se transforma em profunda teoria”.

A resposta de León Ferrari é tão ácida quanto sua posterior resposta à Klintowitz. Nela, o artista nega a veracidade da afirmação de que as obras expostas haviam sido encomendadas. Primeiro, diz ele, que o fato de uma obra ser encomendada não diminuiria seu valor, o que comprovam o teto da Capela Sistina e mesmo o artigo de Leirner terem sido encomendados e produzidos bons resultados. No entanto, faz a ressalva: os artistas receberam convites, não encomendas, para participarem da exposição; novamente inverte a argumentação da autora ao dizer que ela afirma “equivocadamente que [a mostra] havia sido feita por encomenda, em uma crítica que não foi feita por convite e sim por encomenda”. Prossegue dizendo que o fato de os artistas não terem uma pesquisa em andamento sobre arte lúdica, não os impede de agir conforme “sua sensibilidade lhe ordenar”; não cabe ao crítico proibir ou permitir o que deve o artista fazer, e, assim como a autora lança mão de diversas teorias, o artista não precisa ficar restrito a uma única forma de produção. Acusa Leirner de escrever sem informação – pois das obras expostas algumas já haviam sido produzidas antes da mostra sequer ser planejada –, de desejar colocar os artistas numa prisão temática e, por fim, de exigir da exposição algo que ela não se propõe a realizar, isto é, elaborar uma

271 FERRARI, León. **Flasharte II: “A Repetição”**. Obra postal de 28 mai. 1980.. Ao que parece, nunca houve uma réplica de Jacob Klintowitz.

272 LEIRNER, Sheila. O lúdico por encomenda. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 1979. p. 15. Biblioteca do MAM-SP.

profunda teoria.

Em 1981, Sheila Leirner novamente escreve sobre uma exposição coletiva de heliografias na Pinacoteca do Estado em que participa León Ferrari. O artigo “Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação?”²⁷³ é bem mais ameno e, no parágrafo em que ela se refere a Ferrari, demonstra apreciar o uso “cerebral” que ele faz da heliografia. Ainda refere-se a sua obra como sendo “crítica, indagadora e filosófica” e a seus planos heliográficos como uma “luz sobre o absurdo que acompanha a existência humana”. Partindo da questão que abre seu artigo sobre quais artistas realmente compreenderam as peculiaridades do processo heliográfico, Ferrari figura, para Leirner, dentre aqueles que merecem algum destaque. A distância de dois anos entre um texto e outro traz uma diferença que parece ser uma maior aproximação da crítica com a produção de Ferrari, aparentemente com um olhar melhor preparado para o conjunto de sua obra.

Outro crítico, Miguel de Almeida, escreve sobre León Ferrari nos anos iniciais da década de 1980 e não esconde sua admiração pelo artista. Por vezes, dá-lhe o título de “maior inventor brasileiro”²⁷⁴, e, em entrevista de 1983 às vésperas de sua exposição na Cidade do México, Ferrari declara ao crítico sua predileção por materiais industriais ou, ao menos, em “suportes não-valorizados”²⁷⁵. Talvez seja pelo trabalho com materiais não-artísticos que Almeida o denomine um inventor, em parte lembrando sua vida pregressa como engenheiro, em parte por saber inflar vida a materiais inertes, destinados ao banal: “é capaz de sensibilizar um simples traço e de poetizar uma xerox”²⁷⁶, diz o crítico.

Os estudos sobre estes suportes nunca ficam estanques e não impedem, segundo o autor, que Ferrari deixe de experimentar sobre dado suporte. Para o artista, estes estudos se sucedem por ciclos de interesse até alcançar um grau de desenvolvimento satisfatório sobre uma forma de expressão. Ferrari via, naquele momento, o trabalho com as esculturas de arame chegando à sua fase final.

Assim como Amaral, Miguel de Almeida também encontra na tensão entre a abstração

273 LEIRNER, Sheila. Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação? **O Estado de São Paulo**, 14 abr. 1981. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 48.

274 ALMEIDA, Miguel de. [León Ferrari, o maior inventor brasileiro...]. Folha de S. Paulo. Coluna Paineis da Ilustrada. São Paulo, 24 nov. 1983; ALMEIDA, Miguel de. [Não há dúvida de que León Ferrari...]. Folha de S. Paulo. Coluna Paineis da Ilustrada. São Paulo, 16 nov. 1984. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 60.

275 ALMEIDA, Miguel de. León Ferrari, um artista experimental. Folha de S. Paulo. São Paulo, 25 out. 1981. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 41.

276 ALMEIDA, Miguel de. Ferrari e os segredos da metrópole. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1983. Biblioteca da Pinacoteca.

e a figuração uma importante chave de leitura de Ferrari²⁷⁷. “Se eu soubesse desenhar”²⁷⁸ é a frase escolhida pelo crítico para decifrar a visualidade que as obras de Ferrari oferecem, situando o artista para além de uma categoria como desenhista, escultor ou mesmo artista conceitual. Ao designá-lo como inventor, desloca-o de sua própria identificação com a arte e joga-o para uma tensão com o mundo, para uma criatividade não-artística. O crítico relembra também que a ótica de León é “irônica e debochada” em suas inversões nos planos aéreos. O texto escrito em virtude de uma exposição individual na galeria Humberto Tecidos, em São Paulo, aborda as obras pela “inversão” que exerce Ferrari nos “espaço[s] frio[s] e desumano[s]”, animando-os com o humor e com a “dessacralização do sentido matemático”. Para acentuar sua inventividade, Almeida toca no aspecto de errância nas obras, o que, embora não apareça em seu texto, demonstra um dos eixos principais do desenvolvimento de Ferrari, a instauração da diferença – a criação – pela repetição. Termina seu artigo com uma assertiva: “A melhor exposição do ano”. Ferrari estava prestes a voltar à Argentina como um dos principais artistas contemporâneos no Brasil.

É visível que, em poucos anos no exílio, Ferrari estabelece um reconhecimento da qualidade de sua obra e, em parte devido aos estreitos vínculos que ele mantém com artistas experimentais de São Paulo, participa de grandes exposições como a Bienal de São Paulo (em 1983 e 1985) e o Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP (em 1978, 1984, 1985). Esta visibilidade e contínua produção artística enquanto manteve residência no Brasil deram a Ferrari impulso no circuito artístico argentino no momento em que ele decide revisitar seu país natal em 1982. Dois anos depois realiza uma individual na galeria Arte Nuevo em Buenos Aires, *León Ferrari: Ocho años en Brasil: 1976-1984*, abrindo caminho para exposições subsequentes que atravessam a década de 1980 antes de seu retorno definitivo. É o caso, por exemplo, das individuais *Relectura de la Biblia* (Galeria Arte Nuevo, 1988) e *Retrospectiva* (Museu Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1989), que têm em comum o fato de receberem a atenção do crítico Miguel Briante. Para a primeira delas, Briante se debruça sobre as colagens carregadas de crítica ao cristianismo²⁷⁹. Para ser mais exato, a crítica de León é voltada, como diz o crítico, aos “poderes cúmplices” de atrocidades cometidas em nome da Bíblia, que tem em suas páginas textos tão ambíguos que podem servir a “todos os gostos”. E, diz o artista conforme transcrição no artigo, de fato a

277 Ibidem.

278 Em clara referência à frase inicial de obra de Ferrari, *Cuadro escrito* (1964): “Si yo supiera pintar [...]”.

279 BRIANTE, Miguel. *León que no se hace el sordo*. Página/12. Cultura. Buenos Aires, 14 jun. 1988. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 86.

palavra bíblica, que muitos acreditam ser maravilhosa, serviu de justificativa ao fascismo. Assim o crítico busca descrever as obras expostas seja pela inter-relação entre religião e militarismo como simbiose na civilização ocidental ou pela oposição entre cristianismo e amor através da justaposição de gravuras tão díspares como são suas culturas de origem, ocidental e oriental. Observa que, ainda que León apresente obras de afrontamento como estas colagens, ele soube lidar e trabalhar com a beleza enquanto permaneceu em exílio, citando como exemplo as esculturas de arame. Concluindo o artigo, diz que Ferrari apresentará um trabalho então inédito, as colagens de jornais reportando descobertas de corpos que vinha recolhendo desde 1976, uma demonstração de que o artista via naquele momento a hora apropriada de recuperar a arte como meio para desvelar os crimes de Estado que eram sistematicamente apagados. Percebe-se aqui outra retomada de Ferrari, a arte como ferramenta de denúncia e militância pelos direitos humanos tal como ocorrera no projeto *Tucumán Arde*.

No ano seguinte para a citada *Retrospectiva*, Briante arrisca comentários mais interpretativos sobre o trabalho de Ferrari. Inicia o artigo com a asserção de que Ferrari, acometido diretamente pelos crimes da ditadura, seguiu com uma obsessão de seguir “*creando contra toda desgracia*”, produzindo obras como as caligrafias que revelassem a

“*alegría pura de ver que en el blanco nacen significados oscuros, señales, para componer textos que trabajan sobre el lenguaje de la misma manera que la mano sobre el papel: cruzando, gastando, modificando la cadena de palabras, de frases, para revelar una trama oculta. El lenguaje escrito puede estar diciendo lo que no se ve.*”²⁸⁰

Miguel Briante olha as esculturas como consequências desta força produtiva, pois abrem o olhar ao infinito através de uma construção que escreve sobre o vazio. Encontra em seu equilíbrio interior a mesma fragilidade das pequenas coisas que dão sustentação à vida e que, como na escultura, já indica pela sua forma os passos para sua reconstrução em uma eventual derrocada. Das “*líneas de alambres*”, o crítico cita as “*líneas de planos*” que compõem suas plantas de arquitetura por onde as pessoas são “*reducidas a símbolos*”. Desta descida à terra também emerge sua dessacralização dos mitos bíblicos, que ofereceram suporte para o belicismo ocidental. Em uma das imagens, descreve o autor, um anjo conduz

²⁸⁰ BRIANTE, Miguel. *León Ferrari sigue firme en la memoria*. Página/12. Plástica. Buenos Aires, 31 jan. 1989. In: *León Ferrari: Críticas en Diarios y Revistas* [encadernado]. Biblioteca do MAM-SP. f. 92.

um avião de guerra como se pertencesse a sua estrutura e por esta, conclui, o artista fecha um círculo que havia iniciado com *Civilización Occidental y Cristiana*. Finaliza o artigo da mesma forma que finalizara aquele de 1988, citando as colagens com recortes de jornais noticiando corpos encontrados, trabalho que torna-se “*otro rastro de que la memoria del artista no está solo en las manos*”, uma observação acertada que faz lembrar a ambivalência de Ferrari, artista que soube lembrar pela afetuosidade do sensível e não esquecer pela austeridade do inteligível.

Em fins da década de 1980 e início de 90, a produção de Ferrari é gradualmente orientada à arte política e deixa em segundo plano as experiências mais formalistas adquiridas nos anos paulistas. Pelo panorama aqui apresentado, vê-se que Ferrari não teve grande dificuldade em penetrar no circuito artístico brasileiro e tornar-se reconhecido como um artista localizado dentre os grandes expoentes nacionais, parcialmente devido a uma produção argentina que antecedia seu nome na crítica local, mas também pela facilidade com que transitava por diversos grupos do meio. Além da rápida mudança no tom das críticas brasileiras – que passaram desde apresentações sobre sua trajetória para o público brasileiro desconhecedor de sua obra ou críticas que colocavam em dúvida a criatividade de Ferrari até o reconhecimento da qualidade de seu trabalho – seu retorno à Argentina não foi empecilho para que ele continuasse sendo considerado representante do país que o acolheu, como atesta, por exemplo, sua participação no setor dedicado aos contemporâneos da exposição Bienal Brasil Século XX ocorrida em São Paulo em 1994.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa acadêmica sempre deve ser ampliada e aprofundada por outros investigadores e, portanto, não cabem aqui conclusões. É possível, entretanto, expor algumas certezas a respeito do percurso artístico de León Ferrari nos períodos indicados que devem ser tomadas em consideração.

Com efeito, após cerca de cinco anos afastado do circuito artístico na Argentina, o exílio da família Ferrari no Brasil ofereceu a León a possibilidade de recuperar seu fazer artístico como resposta à necessidade de garantia material que aquela situação instável exigia. Para tal feito, restava-lhe optar pelo caminho mais seguro, recuperando antigos estudos sobre os arames e caligrafias que havia iniciado na década de 1960. Não demorou, porém, para que o artista procurasse desenvolver novas técnicas. É neste ponto em que ele posiciona-se em relação ao estado da arte e seu meio, não mais através da produção de obras polêmicas e de enfrentamento ao poder político e religioso. Seu enveredamento pelos suportes de baixo valor e de fácil reprodução foi a saída para manter seu trabalho em constante ceticismo frente a sacralidade da arte ao mesmo tempo em que lhe permitia continuar expondo em museus e participando do mercado da arte, necessidade da qual ele não poderia abrir mão.

A opção desta dissertação em abordar o mesmo assunto por três perspectivas que seguem o mesmo sentido e entrecruzam-se em determinados pontos – as obras, a crítica de arte e as palavras do artista – é tributária das próprias características das fontes em estudo. Ao lado da bibliografia específica e geral sobre o objeto em questão, há dois legados que oferecem um relevo à passagem do artista pelo Brasil, um plástico e outro, derivado deste, conceitual. É uma tentativa, portanto, de jogar novas luzes sobre este conjunto de trabalhos a fim de proporcionar leituras até aqui pouco ou não consideradas pelos debates públicos que, ano após ano, crescem em virtude da valorização da obra de Ferrari.

Para isso, foi fundamental revisitar leituras já consagradas ou em vias de consagração que se mantiveram presentes na mídia ou na academia durante ou após a vida do artista. Muitas destas leituras se cristalizaram após a consumação de fatos marcantes no último decênio de vida do artista, como a censura em Buenos Aires em 2004 no Centro Cultural Recoleta e a premiação pela Bienal de Veneza em 2007, e seu falecimento em 2013.

No ímpeto de categorizar a arte de Ferrari, a partir da década de 1990 houve um processo de, dentre a miríade diversa daquilo que é denominado arte latino-americana, encastrar sua produção pelo movimento conceitualista, tendo especialmente em vista sua

atividade artística da década de 1960 que recentemente recebeu grande atenção por parte de críticos e acadêmicos. Retornar ao período paulistano significa retornar a obras que não estão tão associadas ao nome do artista quanto aquelas de cunho político produzidas antes e após o exílio. Assim o presente trabalho busca recolocar intenções e problemas estéticos do artista que possam criar pontes entre suas obras mais abstratas com obras de forte apelo subversivo.

Ao mesmo tempo, há um fundo que perpassa toda a obra de artista e é acentuado no período em foco. Este poderia ser descrito como a tragédia da vida, a fatalidade das coisas que fogem ao controle de León como foram o assassinato de seu filho, o colapso da sociedade argentina frente ao autoritarismo militar e a impossibilidade de continuar vivendo em sua terra natal. Esta percepção da fatalidade aparece em seu trabalho pela sutileza e um afastamento da necessidade de fazer seu trabalho comunicar e instruir o público, como era seu desejo na arte política dos anos 1960. Em finais de 1970 e início dos 80, obra e público ficariam livres para aparecer um ao outro, sem a mediação de um sentido lógico orientando a leitura.

As obras elencadas para análise formam um pequeno recorte que busca dar conta de como a realidade material e o desejo produtivo de Ferrari davam vazão àquilo que lhe era imprescindível do ponto de vista ético e estético. Passando por diversas técnicas retomadas ou elaboradas em solo brasileiro, este recorte serve à linha do movimento que marcava as transformações às quais o artista esteve sujeito. Enquanto críticas e estudos anteriores foram considerados antes de estabelecer uma análise de cada obra, mais importante foi a construção de estudos sobre os elementos formativos que extrapolam uma leitura exclusiva a determinada técnica. Com isto, esta dissertação buscou uma linha de continuidade entre diferentes séries que sucederam ou foram simultâneas umas às outras, isto quando não eram descartadas pelo artista em um momento e recuperadas em outro.

Por fim, o vir ao mundo de cada uma destas obras não esteve imune a uma produção verbal que as acompanhou desde seu nascimento e que ainda hoje debruça-se sobre elas. O próprio artista lançava-se a emitir opiniões em artigos em jornais e outros veículos comunicativos que guardam um diálogo com seu trabalho plástico. As mesmas mudanças sentidas pelo apreciador de sua arte também poderiam ser entendidas pelo leitor de seus textos. Inclusive, a própria palavra serviu de elemento em suas composições artísticas e de forma alguma pode ser desprezada pelo pesquisador. A crítica, por sua vez, antecedeu, como é de se esperar, a história da arte na consolidação de determinados entendimentos acerca da produção do artista. Também era a única voz que se dedicava a pensar a obra de Ferrari antes de esta aparecer incluída na categoria de arte latino-americana em grandes exposições

panorâmicas posteriores, assim como as pesquisas acadêmicas sobre tal objeto que surgem a partir do século XXI.

Reconhecido hoje como um dos grandes artistas da segunda metade do século XX, o nome León Ferrari agora antecede o homem que, não raro, debruçou-se a causas grandes e pequenas e esteve impregnado da vida e ideias presentes nos meios que habitava. Este trabalho, portanto, é um esforço de apresentar sua obra como ponto tão relevante ao cenário artístico paulistano quanto este foi capaz de contaminar sua produção em vida durante e após seu exílio.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). **Conceptual Art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999.

ALBERTI, Rafael; FERRARI, León. *Escrito en el Aire*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

AMIGO, R.; DOLINKO, S.; ROSSI, C. (org.). **Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; Fundación Espigas, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. História da Arte. In: **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2004.

BAYÓN, Damián. **Artistas contemporáneos de América Latina**. Barcelona: Ediciones del Serbal; UNESCO, 1981.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of liberation**. Austin, TX: University of Texas Press, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DANTO, Arthur. **After the end of art: Contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

FERRARI, León. **Cuadro Escrito**. Buenos Aires: Ediciones Lycopodio, 1984.

_____. **Hombres**. Buenos Aires: Ediciones Lycopodio, 1984.

_____. **La Basilica**. São Paulo: Edições Exu, 1985.

_____. **Parahereges**. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP/MAC; AECID, 2009.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

_____. **Vanguardia, internacionalismo y política: Arte Argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **Retórica del arte latinoamericano**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978.

INGOLD, Tim. **Lines. A brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano. Contribuição à análise dos elementos da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (ed.). **Theory in Contemporary Art since 1985**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán. Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las artes plásticas desde 1960**. 2ª Edição. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974.

MARCONDES, Neide; MARTINS, Nara. **(Des)velar a arte – arte contemporânea: meandros da interpretação**. São Paulo: Editora Altamira, 2018.

RAMIREZ, Marí Carmén. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Tradução de Rômulo Monte Alto.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Tradução de Memani Cabral dos Santos.

WAIN, Andrea (ed.). **Ferrari por León**. Buenos Aires: Editora Libreria, 2016.

Periódicos acadêmicos

ARANHA, Carmen S.; NICOLAU, Evandro. León Ferrari, Lembranças de meu pai. **Revista USP**, São Paulo, n. 100, p. 110-122, dez./jan./fev. 2013/2014.

BELL, Vikki. Writing to the General, and Other Aesthetic Strategies of Critique: The Art of León Ferrari as a Practice of Freedom. **Journal of Latin American Cultural Studies**, vol. 21, n. 2, 2012. Londres: Routledge. p. 256. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2012.694809>>

CAMNITZER, Luis. Una genealogía del arte conceptual latinoamericano. Porto Alegre: **Continente Sul / Sur**, n. 6, novembro de 1997. p.179-230.

CANCLINI, Néstor García. Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía. **Emisférica**, Nova Iorque, v. 7, n. 1, 2010. Disponível em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-71/garcia-canclini>>. Acesso em 27 Set. 2016. p. 13.

EPPLIN, Craig. Concrete Scrawls: The Wires and Words of León Ferrari. **Third Text**, Abingdon, v. 26, n. 6, p. 713-728, Nov. 2012. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1080/09528822.2012.732289>>. Acesso em: 10 Mar. 2017.

FABBIAN, Gisela. La violencia en la obra de arte como manifestación de fuerzas. In: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES, 3., 2009, Bahía Blanca. **Actas de las...**, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2009. Congresso. Disponível em: <<http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/pdf/actasjornadas2009.pdf>>, Acesso em: 05 Mar. 2017.

FLAHERTY, George F.; GIUNTA, Andrea. Latin American Art History: An Historiographic Turn. **Art in Translation**. n. 9, sup. 1, 2017, p. 121-142. DOI:

<<http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2016.1246293>>.

FREIRE, Cristina. Mail Art in 1960s-70s South America: Tactical and Tactile Operations. **Diálogo: an interdisciplinary studies journal**, v. 20, n. 1, primavera 2017, Chicago: Center for Latino Research—DePaul University. pp. 49-58. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/51285>>. Acesso em 12 Mai. 2018.

GIUNTA, Andrea. El poder de las imágenes y los públicos de arte, In: FORO INTERNACIONAL PARAGUAY, 3., 2003. **Lo(s) públicos(s). Arte, consumo y espacio social**. Assunção do Paraguai: Ediciones FARO para las artes, 2003.

_____. Politics of Representation. Art & Human Rights. **Emisférica**, NewYork, v. 7, n. 2. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/giunta>>. Acesso em: 27 Fev. 2017.

GRATEROL, Dagmary Olívar. Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. Madrid: **Semiosfera - convergencias y divergencias culturales. Segunda época**. n. 2. Março-2014. p. 172-195.

LONGONI, Ana; VINDEL, Jaime. **Experiencias'68 (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968). Primera bienal de arte de vanguardia – Tucumán arde (Rosário, 1968)**. Revista, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponível em: http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_cat.pdf. Acesso em 04 Nov 2018.

LUKIN, Aimé Iglesias. Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971. **Artl@s Bulletin**. Vol 3, nº 2. Paris, Outono, 2014. pp. 68-82.

MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, v.1, n. 4, 2013, IFCH-Unicamp.

MUÑOZ COBEÑAS, Leticia. Globalización y Creatividad em el Arte Contemporáneo. **Arte e Investigación**, La Plata, n. 12, p. 47-56, Nov. 2016. Disponível em: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>>. Acesso em: 9 Mar. 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Uma arte política ou política da arte: Os pequenos sujeitos na arte de León Ferrari. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 14, n. 18. pp. 31-51. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/%25x>.

_____. O olho que tudo vê na arte de León Ferrari. In: III ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011. **Anais do...**, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011, p. 1076-1088.

PATRUNO, Luigi. Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y las políticas de la visibilidad. **Revista Letral**, Granada, n. 6, p. 111-130, 2011. Disponível em: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3649/3629>>. Acesso em: 02 Mar. 2017.

PEREIRA, Caroliny. León Ferrari: a inferência do deslocamento geográfico na potência de um ato criativo. **Artelogie**, Paris, n. 6, jun. 2014, Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article304>>. Acesso em: 30 Set. 2016.

PIÑEDO, Gabriela A. Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). Cidade do México: **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, v. XXXVI, n. 104, 2014, p. 157-186. Disponível em: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2519/2497>>. Acesso em: 18/11/2017.

_____. Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar. Cidade do México: **Revista Intervención**, ano 4. n. 7, Janeiro-Junho de 2013, p. 11-20. Disponível em: <<https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/85/83>>. Acesso em: 11/11/2017.

RODRÍGUEZ, Gabriela. Las Caligrafías Heréticas de León Ferrari. **Conclusiones Analíticas**, La Plata, Ano 2, n. 2, p. 154-168, 2015.

SARABIA, Rosa. The art of writing and writing as political art in León Ferrari. **Bulletin of Hispanic Studies**: Liverpool, v. 93, n. 3, p.303-325. doi: <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2016.19>.

SILVA, Cíntia Vieira da. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. **Revista Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 145-166, Abril/2014.

WILLIAMS, Brooke. Uma década de debates: História e Semiótica nos anos 80. **Revista FACE**, São Paulo, v. 3, n.1, pp. 11-28, Jan/Jun 1990.

Catálogos

AMARAL, Aracy. A invenção e a máquina. In **A arte de León Ferrari: escultura, gravura, desenho, livros, lycopódios, heliografias**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ediciones Lycopodio, 1980.

COELHO, Teixeira. Os Paraísos Vulneráveis de León Ferrari. In **León Ferrari Hoje: quadros, desenhos, esculturas e instrumentos musicais** [catálogo]. São Paulo: Humberto Tecdos, 1983.

Cuerpo y Materia: Arte Argentino entre 1976 y 1985, catálogo. Buenos Aires: Fundació OSDE, 168 p. 2006. Catálogo da exposição **Cuerpo y Materia: Arte Argentino entre 1976 y**

1985, 18 de Abril a 9 de Junho de 2006.

DÍEZ FISCHER, Agustín; ESTÉVEZ, Ruth; LÓPEZ, Miguel A. (ed.). **The Words of Others: León Ferrari and rhetoric in times of war** [catálogo] Los Angeles: REDCAT – California Institute of Arts, 2017.

FERRARI, León. Apresentação: desenhos, esculturas, prismas e retângulos. In: **León Ferrari: esculturas, licopódios (xerografias), heliografias, desenhos, gravuras em metal e livros**. Traduzido por Alex Flemming. Folder de exposição. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980.

_____. Contra o Inferno. In: **Uma virada no século** [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986.

_____. León Ferrari. In CAMNITZER, Luis; MAUS, Liliana P. Teodoro; STELLWEG, Carla; WELLS, Luis. **Contrabienal**. Nova Iorque, 1971. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

_____. Nascimento. In **León Ferrari: ocho años em Brasil 1976-1984** [catálogo]. Buenos Aires: 1984. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 17 Abr. 2018.

_____. O Papel da Arte. In **León Ferrari** [catálogo]. São Paulo: Galeria Papier, 1986.

_____. Percanta: escultura que dança sua própria música. Traduzido por Maria Rita Kehl; O nascimento de 'Percanta'. In: **“Percanta”: esculturas sonoras, música não figurativa** [Catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1980.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP. In **Arte conceitual e conceitualismos** [catálogo]. São Paulo: MAC/USP, 2000. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50605>>. Acesso em 12 Mai. 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Geral da 18ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: 1985.

GALERIA VAN RIEL. **Homenaje al Viet-nam de los Artistas Plasticos**. [catálogo]. Buenos Aires: 1966.

_____. **León Ferrari: metal y madera** [catálogo], Buenos Aires, 1961. Recuperado em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em 02 Fev 2018.

GIUNTA, Andrea. León Ferrari. Textura del dibujo. In GALERIA JORGE MARA – LA RUCHE. **León Ferrari - Henri Michaux: Un diálogo de signos** [catálogo]. Buenos Aires: 2009.

GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 464 p., 2006, catálogo. Catálogo publicado por ocasião da exposição *León Ferrari: poéticas e políticas* realizada de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

HERKENHOFF, Paulo. Autonomous doodles, verbal scrawls and erasures on drawing in South America. In: RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.). **Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing**. Austin: The University of Texas at Austin, 1997. pp. 72-85.

LINK, Daniel. León Ferrari, la experiencia exterior. In: **León Ferrari: Brailles y Relecturas de la Biblia**, catálogo. Buenos Aires: Malba, 164 p. 2012. Catálogo da exposição León Ferrari: Brailles y Relecturas de la Biblia. 30 de Março a 2 de Julho de 2012.

MONZÓN, Hugo. [Lo llamábamos Ho Chi Min...]. In **León Ferrari: ocho años en Brasil 1976-1984**. [catálogo], Buenos Aires: Arte Nuevo, 1984.

MUSEO CARRILO GIL. **León Ferrari: planos heliografias y fotocopias** [catálogo], Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, 1982. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). **ARTE novos meios /multimeios – Brasil 70/80** [catálogo]. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). **León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac & Naify; New York: Museum of Modern Art, 221 p., 2010. Catálogo publicado por ocasião da exposição realizada de 08 de abril a 11 de julho de 2010, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

PINACOTECA DO ESTADO. **León Ferrari: Esculturas, Gravuras e Desenhos** [catálogo]. São Paulo, 1978. 4 p.

_____. **Projeto Releitura** [catálogo]. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984.

PLAZA, Julio. A arte da tradução intersemiótica. In: **Transcriar** [catálogo]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1985.

_____. Arte e Videotexto. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Geral da XVII Bienal de São Paulo** [catálogo]. São Paulo: 1983

_____. Mail art: arte em sincronia. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo** [catálogo]. São Paulo: 1981.

RAMÍREZ, Mari Carmén; OLEA, Hector (Org.). **Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America**. Catálogo. New Haven: Yale University Press, 586 p., 2004. Catálogo publicado por ocasião da exposição realizada de 20 de Junho a 12 de Setembro de 2004, Museum of Fine Arts, Houston.

Dicionário

PASTOR, Bárbara; ROBERTS, Edward A. **Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Dissertações

PALADINO, Luiza Mader. **Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 – MAC USP e CAYC**. 212 f.. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Cíntia Vieira da. **O Conceito de Desejo na filosofia de Gilles Deleuze**. Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp, Campinas: 2000.

Artigos em jornais e revistas

ALMEIDA, Miguel de. Ferrari e os segredos da metrópole. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1983.

_____. [León Ferrari, o maior inventor brasileiro...]. **Folha de S. Paulo**. Coluna Painel da Ilustrada. São Paulo, 24 nov. 1983.

_____. León Ferrari, um artista experimental. **Folha de São Paulo**, São Paulo 25 out. 1981.

_____. [Não há dúvida de que León Ferrari...]. **Folha de S. Paulo**. Coluna Painel da Ilustrada. São Paulo, 16 nov. 1984.

BARROS, Mariana. Obra de artista argentino é recriada em São Paulo. **Folha de São Paulo**, Caderno Cotidiano. São Paulo, 20 set. 2009. p. C6.

BRIANTE, Miguel. León Ferrari sigue firme en la memoria. **Página/12**. Plástica. Buenos Aires, 31 jan. 1989.

_____. León que no se hace el sordo. **Página/12**. Cultura. Buenos Aires, 14 jun. 1988.

CANCLINI, Néstor García. El arte se hace en fotocopias. **Unomásuno**, Cidade do México, 8 Abr. 1982, p. 16.

C. M. (iniciais, autoria não determinada). A linguagem cifrada de Leon, o escultor. **Folha de São Paulo**, 9 fev. 1978.

ENTREVISTA A JUAN CARLOS ROMERO | El arte como intervención política. **Revista Hamartia**, 07 Jan 2015. Artigo digital disponível em <<http://www.hamartia.com.ar/2015/01/07/el-arte-como-intervencion-politica/>>. Acesso em 21 Mai 2019.

FERRARI E SUA ARTE CHEIA DE VARIANTES. **Folha de São Paulo**, Sao Paulo, 30 Mai. 1980. Caderno Ilustrada. p.35.

GARCÍA, Facundo. “La música es también lo que no se oye”. **Página/12**, Buenos Aires, 6 Ago. 2011. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22513-2011-08-06.html>. Acesso em 23 Abr. 2018.

JACOBY, Roberto. Las herejías de León Ferrari. **Crisis**, Buenos Aires, Jan. 1987, pp. 71-73. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

KATZ, Helena. Grupo Quebranto quer duas artes integradas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1980.

KHOURI, Omar. (De São Paulo de Piratininga) O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes. Publicado originalmente em O Alfinete, Pirajuí, de 05 jun. 2004, e republicado em seu blog pessoal **Escritos de Lisboa**, em 02 abr. 2017. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratininga-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>. Acesso em 07 abr. 2019.

KLINTOWITZ, Jacob. A exposição do preciosista León Ferrari. Decorativa? **Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 Mai. 1980.

LEIRNER, Sheila. O lúdico por encomenda. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 1979. p. 15.

_____. Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação? **O Estado de São Paulo**, 14 abr. 1981.

León Ferrari [nota sobre premiação]. **Folha da Tarde**, São Paulo, 16 mai. 1981.

LEÓN FERRARI RELÊ A BÍBLIA E MOSTRA OUTROS TRABALHOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 1984, p. 19.

MAGALHÃES, Fábio. A trajetória de León Ferrari. **Arte hoje**, São Paulo, Dez. 1978. pp. 33-36. Disponível: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

MALVIDO, Adriana. El arte tiene un peso político muy fuerte, que puede servir al poder o a las fuerzas que lo combaten: Ferrari. **Unomásuno**, Cidade do México, 8 Abr. 1982, p. 16. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

_____. León Ferrari inaugura hoy su exposición: ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión. **Unomásuno**, Cidade do México, 7 Abr. 1982, p. 16. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 12 Dez. 2017.

NETTO, José Teixeira Coelho. Uma catedral ao vento dos direitos humanos. **Revista Ar'Te**, n. 9. São Paulo, 1984.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada. São Paulo, 23 mar. 1980.

_____. O livro como forma de arte (II). **Revista Arte em São Paulo**, nº 7, mai. 1982.

_____. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro Artístico). **Revista Arte em São Paulo**, nº 6, abr. 1982.

ROLIM, J. Henrique Fabre. Ferrari, desenhista e escultor, em confronto. **Tribuna de Santos**. Santos, 10 ago. 1980.

ROMERO KEITH, Delmari. Entrevista con León Ferrari. **El Gallo Ilustrado**, 13 jun. 1982, p. 17.

SQUEFF, Enio. León domina o som das esculturas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 dez. 1980.

UMA ARTE QUE POLEMIZA A BÍBLIA. **Folha de São Paulo**, São Paulo 29 nov. 1984.

UN HOMBRE Y LOS FUSILES. **Primera Plana**. Buenos Aires, 31 Jan. 1967, p. 70.

VIANA, Hilton. Na Pinacoteca, “Percanta”: esculturas sonoras. **Diário Popular**, São Paulo, 16 dez. 1980.

ZANINI, Ivo. No papel e no aço, três artistas e seus mundos. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 22 jun. 1979.

_____. O aço como estímulo e a grafia com texto. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada. São Paulo, 7 out. 1978. p. 31.

_____. O grafismo e o aço na obra de Ferrari. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 15 mai. 1980.

ZITO LEMA, Vicente. León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad. **La Voz**. Buenos Aires, 26 jul. 1984.

Fontes primárias

Carta 257/80/MAM-SP, 27 mar. 1980, do diretor do MAM-SP, Flávio Pinho de Almeida, ao diretor do MAC-USP, Wolfgang Pfeiffer. Arquivo MAC/USP.

Carta de León Ferrari ao Museu de Arte Contemporânea da USP, 15 abr. 1986. Arquivo MAC/USP.

Carta de doação de León Ferrari a Aracy Amaral/Pinacoteca do Estado, 16 mar. 1979. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca.

Carta do Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB endereçada a Fábio Magalhães/Pinacoteca do Estado, datada em 13 ago. 1980. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca.

FERRARI, León. [**Carta para Eduardo Jònquieres**], Santos, Brasil, 17 de Janeiro de 1977. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

_____. [**Carta para Eduardo Jònquieres**], São Paulo, Brasil, 1 de Junho de 1977.

Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

_____. **[Carta para Eduardo Jônquieres]**, São Paulo, Brasil, 11 de Julho de 1982. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

_____. **[Carta para Rafael Alberti]**, São Paulo, Brasil, 25 de Novembro de 1978. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

_____. **[Carta para Ricardo Carreira]**, São Paulo, Brasil, 1 de Junho de 1982. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em: 28 Mai. 2017.

_____. **El arte de los significados**. Agosto, 1968. Manuscrito datilografado. Arquivo pessoal de Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 22 Abr. 2018.

_____. **Flasharte II: “A Repetição”**. Obra postal de 28 mai. 1980. CEDOC/Pinacoteca.

_____. **[Hacer algo de tres dimensiones...]**, diário manuscrito, 28 Dez 1963, caderno n. 2. Arquivo pessoal de León Ferrari, Buenos Aires. Recuperado em: <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso em 02 Fev 2018.

GRAMUGLIO; María Teresa; ROSAS, Nicolás. **Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario**. 1968. Disponível em <http://archivosenuso.org/viewer/2347>. Acesso em 20 Dez 2018.

HUMBERTO TECIDOS. **Conversações com León Ferrari – Edição especialmente preparada para frequentadores**. Encadernado para evento com o artista na galeria Humberto Tecidos. Edição Poesia e Arte. São Paulo, 1983. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Instrumentos particulares de Doação de nº 87.8.1 ao nº 87.8.6, datados em 23 mai. 1987.

Instrumentos particulares de Doação de nº 91.5.1 ao nº 91.5.44, datados em 02 mai. 1991.

Instrumentos particulares de Doação de nº 91.17.1 ao nº 91.17.30.2, datados em 31 out. 1991. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Mostra Xerografias. *Clippings*, relações de artistas e outros documentos institucionais armazenados pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca, sob o localizador B.03.03.0001.

Ofício MAC 167/79, de 18 out. 1979. De Dr. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Contemporânea, para León Ferrari. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ofício MAC 202/78, de 29 mai. 1978. De Dr. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte

Contemporânea, para Dr. Waldir Muniz Oliva, reitor da Universidade de São Paulo. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ofício nº 123/80/Pinacoteca do Estado, 24 out. 1980, Aquisição de obras. De Fábio Magalhães, diretor da Pinacoteca, para Mario Franco Enzo Pugliese, diretor técnico da divisão de museus do Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca.

Precios de las obras de León Ferrari. Documento enviado por León Ferrari ao MAC/USP. 14 set. 1977. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

RENZI, Juan Pablo. **La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética: (Intento de fundamentación del temario presentado al 'Primer encuentro nacional del arte de vanguardia)**. Ago1968. Documento datilografado. Arquivo Graciela Carnevale, Rosario. Recuperado em <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/755974/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em 10 Abr 2018.

Fontes audiovisuais

CONFERÊNCIA “LEÓN FERRARI: VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO”. Galeria Nara Roesler, 2018. 164'. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T4SDteNwVkg>>. Acesso em 20 Fev 2019.

LEÓN FERRARI. SANGUE LATINO. Direção: Felipe Nepomuceno. Rio de Janeiro: Urca Filmes, 2010. 23'. Entrevista realizada com León Ferrari para a série Sangue Latino exibida no Canal Brasil em 2010. Recuperado em <<https://vimeo.com/19161409>>. Acesso em 02/04/2017.

LEÓN FERRARI – POÉTICAS E POLÍTICAS, 1954-2006. Registro sonoro de palestra realizada no auditório da Pinacoteca, referente à exposição León Ferrari – Poéticas e políticas, 1954-2006. Gravação de áudio em CD, 2006. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca, São Paulo.

LEÓN FERRARI – SOM DAS ESCULTURAS. Lado I cópia de 22/11/1986: aproximadamente 10' de gravação na Pinacoteca, 18/12/1980 e resto (inconcluso) de ensaios, 22/11/1980. Lado II cópia de copião, Concerto em Sol, SESC 1982. Gravação de áudio em fita cassete. CEDOC/Pinacoteca do Estado, São Paulo.

_____. Percanta, gravação no ateliê do artista e entrevista realizada por Maria Cecília França Lourenço. Gravação de áudio em fita cassete. 22 Nov 1980. CEDOC/Pinacoteca do Estado, São Paulo.