

LEÓN FERRARI: FORMA E CRÍTICA NA SÉRIE *RELEITURA DA BÍBLIA*León Ferrari: form and criticism in the series *Re-readings of the Bible*

Mariana Gomes Paulse

Graduanda em História da Arte /UERJ

**Resumo**

A presente comunicação é parte do projeto de pesquisa de iniciação científica "Reputações públicas e personalidades artísticas: o caso Leon Ferrari". O projeto consiste no estudo das obras do artista plástico argentino contemporâneo León Ferrari, dentro de uma perspectiva da trajetória do seu fazer pessoal, relacionando-o, não obstante, ao meio público. Escolheu-se trabalhar com as colagens do artista, priorizando a relação estabelecida com os ícones (religiosos, políticos ou do âmbito da própria arte) presentes em seu trabalho, por tal recurso formal e lingüístico se apresentar de forma expressiva dentro do conjunto da sua obra. As colagens tratadas nessa comunicação são parte da sua série *Releitura da Bíblia*, que reitera a crítica à *sociedade ocidental e cristã*, como insiste o próprio artista. Em *Helicóptero* (1988), *Incircuncisos* (1988) e *Fecundação* (1988), Ferrari se utiliza de reproduções de obras consagradas pela História da Arte – respectivamente, *A visão de São Bernardo* (1489), de Pietro Perugino, *Criação do sol, da lua e das plantas* (1511), de Michelangelo e *Anunciação* (1433-34), de Fra Angelico –, recortando-as e deslocando-as para o seu trabalho, trazendo, ainda, a discussão dos efeitos e estratégias de institucionalização nessas construções críticas.

**Palavras-chave:** História da Arte, León Ferrari, colagem.

**Abstract**

This message is part of a scientific research project called "Public reputations and artistic personalities: the León Ferrari case." The project consists on studies of the works of contemporary argentine artist, León Ferrari, in a trajectory perspective of his personal doings, in relation with the public, in general. It was chosen, to work with the artist's collages, prioritizing the established relations with icons (religious, politics and artistic) presents in his work, for such formal and linguistic appeal presents itself significantly on the sum of his works. The collages analyzed in this message are part of his series "Re-readings of the Bible", that reaffirm his criticism of *occidental and Christian society*, as it is called by the artist. In "*Helicopters*" (1988), "*Uncircumcized*" (1988) and "*Fecundation*" (1988), Ferrari uses reproductions of well know works in the history of art – respectively, *St. Bernard's vision* (1489), by Pietro Perugino, *Creation of the sun, the*

*moon and plants* (1511), by Michelangelo and *Annunciation* (1433-34), by Fra Angelico -, cutting and relocating them for his work, generating, furthermore, the discussion of the effects and strategies of institutionalization in this construction of criticism.

**Key Words:** History of Art, León Ferrari, collage.

Visão e criação, evento primeiro que antecede o ato. Assim contam narrativas bíblicas, narrativas históricas e biográficas sobre artistas. Abordar esses temas e interligá-los a narrativas contemporâneas se coloca como proposta de compreensão das três obras de León Ferrari a serem tratadas *Incircuncisos* (1988), *Helicóptero* (1988) e *Fecundação* (1988), da série *Releitura da Bíblia*.

O primeiro trabalho a ser abordado é *Incircuncisos* (1988). Neste, pode-se verificar ao fundo, a imagem do Vaticano, cheio de fiéis, e a ela sobreposta, colado em primeiro plano, a figura do Criador, retirado de uma reprodução do afresco *Criação do Sol, da Lua e das Plantas* (1511), de Michelangelo, pintado na Capela Sistina, Vaticano. O Criador, inclinado à esquerda, diferente da sua postura no afresco original, é incorporado a certo abaloado da imagem do Vaticano escolhida por León Ferrari, que faz alusão ao formato da abóbada da qual aquela imagem foi retirada. Essa e outras pontuações permitem uma aproximação da arte de Michelangelo no teto da Capela Sistina ao posicionamento crítico de León Ferrari sobre a arte e religião.

O abaloado acima referido não só faz alusão à imagem de Michelangelo e às questões propostas por essa relação, mas demonstra em si uma escolha na forma de lidar com o Vaticano também como ícone a ser pensado. O abaloado confere ao Vaticano, local representativo da instituição Igreja Católica Apostólica Romana – formadora de diversas ideologias da civilização ocidental e cristã, como colocado por León Ferrari – uma posição de centralidade, não só na colagem, mas no espaço que o Vaticano se insere, já que não se pode observar o entorno, omitido pelo formato da imagem. O Vaticano parece fechar-se em si, em seus dogmas, em sua fé, em seu espaço, aparece como o mundo em si, como se não houvesse nada além desse.

O Vaticano se coloca como elemento representativo da postura da Igreja a ser pronunciada pelo Criador de Michelangelo, que se sabe estar dentro desse espaço e se projeta para fora dele, sobrevoando-o. A noção de um espaço que se fecha em si e, ao mesmo tempo, tem a possibilidade de se projetar no mundo, se alinha a uma forma de construção de Ferrari, de pôr em evidência dicotomias. Destacado dos anjos que o acompanham na Capela e de todo entorno, o Criador que anteriormente apontava para o Sol e a Lua, no ato de

criação, passa a apontar para o céu com a mão de trás e com a da frente, para a terra, para os homens, ou ainda, numa crítica mais direta para aqueles fora da imagem, para os homens não consagrados por ele – os consagrados se encontram dentro do Vaticano, submetidos aos seus dogmas –, os incircuncisos, como indica a legenda. Na colagem, ao posicionar o Criador apontando Céu e Terra, Ferrari sublinha que, conforme a narrativa bíblica, essa é a representação do Criador de ambos, o Criador do mundo, e o coloca como elemento de conexão entre esses dois elementos que são mais do que espaços físicos diferentes, se dividem entre o divino e o mundano, entre o Sagrado e os não consagrados. Posicionando o Criador de Michelangelo junto ao Vaticano, Ferrari traz para seu trabalho o discurso do último ser um espaço de união, que se propõe a aproximar os homens de Deus.

Destacam-se, para o estudo da colagem de León Ferrari, as conotações provocadas pelo deslocamento do ato de criação a partir da leitura da obra de Michelangelo na Capela Sistina e a idéia, presente na narrativa biográfica desse artista, desde Vasari, que o coloca como artista genial, grande Criador, capaz de transmitir em sua obra uma visão divina. Segundo Argan (2003a, p.65), para Michelangelo, “A própria criação é um ato violento, dilacerante: separa a luz das sombras, a terra das águas. Ao homem (*Criação de Adão*) Deus comunica a própria potência criativa: o homem, dizia Ficino, pode decidir sobre a própria natureza.”. Trazendo a afirmação de Argan para o contexto de criação de León Ferrari, pode se perceber a apropriação desse entendimento de Michelangelo a respeito do ato de criação na reafirmação da imagem de um criador potente, vigoroso, retirado da Capela. Deslocados para a obra de Ferrari, o olhar do Criador se destaca por sua força e fúria e sua mão firme estendida não se encontra mais em ato de criação, mas em ato inquisidor, de apontar culpabilidade. O gesto do Criador aponta para fora da colagem, para o outro, que também pode ser o observador da obra. Metonimicamente, o Vaticano cheio de fiéis e o Criador, conjugados, passam a representar a postura da Igreja quanto aos que não seguem seus dogmas.

No entanto, utilizar o Criador de Michelangelo não só é crítica à postura da Igreja, possui uma conotação sobre o estatuto da arte, sobre sua produção e entendimento, e remete ao ato de criação artística, destacando as diferenças entre o ato de Michelangelo ao pintar a Capela Sistina e o ato de León Ferrari ao retomar essa imagem e reelaborá-la em seu trabalho. Para tal, soma-se o discurso de Duchamp, no texto *Ato Criador*, que discute as diferenças entre a criação de um artista tomado como gênio artístico e outro que não deseja se inserir dentro dessa esfera de valores, ou ainda, que pretende problematizá-la:

Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou porque o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (1975, p.72).

Mesmo que Michelangelo estude modelos e pense como produzir tais formas, há um discurso que envolve a sua arte que o diviniza, que o coloca como artista genial, deus criador e que aproxima seu trabalho, sua produção de uma noção de uma visão divina, que o acomete e, nesse sentido, é intuição. Por não tomar a arte como pura intuição, León Ferrari pode realizar este trabalho. Ele não expressa através de seu pincel sua genialidade, fornecida por uma visão divina. A visão de Deus apresentada por León Ferrari é fruto dos seus questionamentos, seu ato criador faz parte de um entendimento das características formais aliada ao entendimento do pensamento de outros artistas sobre a arte e seus fazeres, além das possíveis conotações críticas a serem estabelecidas entre a arte dos diferentes tempos, entre a arte e a religião, exibidas nos seus trabalhos como os da série *Releitura da Bíblia*, nos textos que escreve, no exercício da sua opinião através da arte. León Ferrari deixa claro que esta é sua posição, assim como acredita que o mostrado na Capela Sistina é a posição daquele artista, que se relaciona à posição da Igreja, à história daquela religião. Não há verdade, nem para a arte, nem para a sociedade.

Ainda tratando de como a criação artística, muitas vezes, é relacionada com a idéia de uma visão divina, celestial que seria responsável pela criação, como nas narrativas bíblicas, na próxima colagem a ser analisada, León Ferrari se utiliza de uma imagem do Renascimento que trata de uma visão, para realizar sua crítica ao posicionamento político da Igreja Católica, revelando as aproximações não só entre arte e religião, mas entre religião e política e entre arte e política.

Na colagem *Helicóptero* (1988), pode se identificar a imagem da *Visão de São Bernardo* (1489) de Pietro Perugino, e a inserção da imagem de um helicóptero sobre o mar dentro da reprodução do quadro. A imagem de Perugino utilizada exhibe o episódio em que São Bernardo se sentia doente e exausto e Maria aparece para o dar forças e ajudá-lo a continuar a escrever.

O helicóptero se coloca ao fundo, substituindo não só a paisagem para qual convergia a imagem de Perugino, como o espaço de quatro colunas do fundo, que proporcionavam maior sensação de profundidade à obra. O recorte realizado por León Ferrari é relevante, pois a obra de Perugino, no uso de conhecimentos matemáticos para construção do espaço, representou de forma arejada a cena, através do uso da perspectiva, produzindo distanciamento entre

o primeiro plano e o último, o da paisagem, separados pelas colunas. Ao colocar o helicóptero mais próximo, Ferrari reduz o espaço da imagem.

A “quebra” do espaço de Perugino não se dá somente pela ausência de aproximadamente metade do espaço perspéctico da obra, mas pela ruptura de uma construção que não é só matemática, que preza a sentimentalidade da cena a ser transmitida. O êxtase da visão celestial da obra de Perugino vai além da representação figurativa dos personagens, se expande na construção de toda a obra. O olhar do observador é conduzido à contemplação, através de uma calma que permeia os planos do quadro, conduzindo-o da cena principal, em primeiro plano, à tranqüila paisagem ao fundo, mais distante, permitindo um descanso do olhar. Segundo Longhi,

Perugino saberá produzir efeitos de misticismo estático e igualmente difuso nos homens e na natureza. Basta-lhe uma composição de ritmo absolutamente ingênuo e superficial, de pessoas em posturas suaves e pacatas sob uma galeria de arcos equios, roçando o céu. (2004, p 91).

Esse efeito de misticismo estático produzido por Perugino para representação de uma narrativa religiosa é reelaborado na colagem de León Ferrari. Ao inserir o helicóptero, não permite que esse efeito próprio do trabalho de Perugino se produza na apreensão da *Visão de São Bernardo*, interrompe-o. Ferrari se utiliza dessa obra renascentista, substituindo a paralisia que envolve a contemplação e o êxtase de ver Maria pela paralisia, pelo êxtase de ver um helicóptero adentrando a cena, essa ameaça tão iminente é acentuada pela diminuição do espaço da perspectiva. Preserva, no entanto, uma noção de monumentalidade construída na obra de Perugino através de sua arquitetura e pela forma de representação dos personagens, de corpo inteiro, que se conjuga à monumentalidade contida na proximidade do helicóptero.

Como afirma Argan,

Os tipos humanos de Perugino são constantes, ou quase; e constantes, os tipos de sentimentos que se exprimem nas figuras: na maioria, êxtase, contemplação, devoção. Assim a arte não somente é revelação dogmática, mas demonstração e divulgação da verdade da fé: à contemplação corresponde uma práxis, a imposição da verdade divina na natureza e na história, que faz a arte um instrumento do ensino dogmático (...) sem enfrentar outros problemas que sejam de maior eficácia persuasiva da sua oratória figurativa. (2003, p.312).

Ferrari, sem alterar as feições dos personagens, as ressignifica, a afirmação da verdade da visão divina é substituída pela crítica ao posicionamento da Igreja. Se em *Visão de São Bernardo*, a calma nos personagens

faz parte da sentimentalidade que se expande pelo espaço, em *Helicóptero*, os personagens se mostram alheios, ao helicóptero tão próximo e alheios uns aos outros, olham em direções diversas, com exceção de São Bernardo ao observar Maria. Ele a vê, mas em ato de contemplação daquela presença, numa espécie de transe. O helicóptero que se faz tão presente aos observadores externos, parece não ser notado pelos observadores internos propostos por Ferrari. Isso só é posto em dúvida ao verificar o detalhe da mão de Maria que se direciona a São Bernardo. O relaxamento da mão, sua leveza, poderia fazer crer que ela aponta discretamente ao helicóptero atrás de si, num ato irônico de extrema calma frente ao perigo, como quem indica sem muita importância, como quem sabe do próprio alheamento.

Essa postura de alheamento se relaciona com a crítica que León Ferrari faz ao posicionamento da Igreja quanto aos terrores da Guerra. A omissão da Igreja que diz poder ver além, que narra tantas visões e, no entanto, se mostra alheia ao terror da guerra é reforçada como um não querer ver ou fingir não ver algo que se passa tão próximo. Ferrari, no contexto geral de sua obra, atribui à Igreja – assim como esta atribui aos homens, fiéis ou não – a culpa pela intolerância instaurada no mundo que provoca tantas guerras. Segundo o artista, a intolerância é própria do discurso religioso, verificável na Bíblia desde o Antigo Testamento e em pinturas do renascimento apresentadas em outros trabalhos da série *Releitura da Bíblia*.

Passando à última obra a ser analisada, *Fecundação* (1988), pode-se observar, ao fundo, a imagem de um livro, seção de “Ginecologia”, que explica o processo de fecundação humana textualmente, com destaque à função do espermatozóide, e visualmente, através de uma imagem esquemática, didática. Sobreposta a essa imagem, na parte central da colagem, há a imagem da pomba do Espírito Santo na saída da Trompa de Falópio, no estágio posterior à fecundação do óvulo pelo espermatozóide, posterior ao ato de concepção, e abaixo, a reprodução da *Anunciação* (1433-34), de Fra Angélico, colocada sobre a parede do útero.

A ironia de León Ferrari se manifesta na construção que exhibe literalmente o discurso bíblico e o discurso científico, mostrando sua incongruência. Ferrari levanta assim o questionamento sobre a crença no evento bíblico e o contrapõe à ciência, contemporaneamente tomada como verdade. Contrapõe, então, as duas verdades. Nessa obra, verifica-se também pontos de conexão com a visão e a criação, pois a imagem escolhida exhibe o anjo Gabriel como uma visão à Maria que anuncia a Encarnação ou a Criação de Jesus Cristo.

Ferrari coloca a *Anunciação* como um momento posterior à fecundação, dando outra temporalidade ao evento da visão divina, posterior e não anterior, à

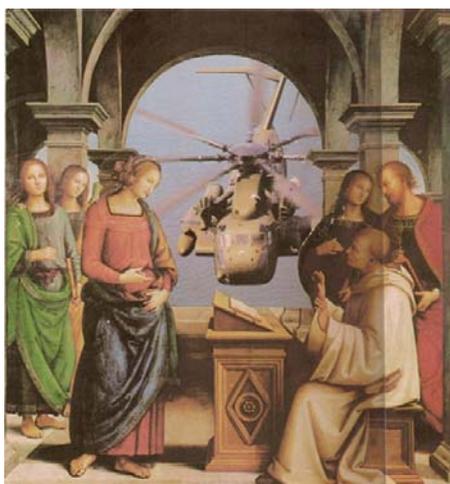
Criação. A imagem de Fra Angélico escolhida exhibe ainda a expulsão de Adão e Eva, lembrando o pecado que os expulsou do Paraíso os homens. Essa imagem reforça a noção de pecado e culpa presente na Bíblia e adotada pela sociedade ocidental e cristã, discutida por León Ferrari em diversos trabalhos.

Formalmente, nesses trabalhos, pode-se averiguar o quanto esses duos de imagens estabelecem uma relação de continuidade/descontinuidade entre as imagens e os discursos que representam, seja pela coloração, seja pela escala, seja pelo modo de inserção, do Criador sobre o Vaticano, do helicóptero na *Visão de São Bernardo*, da *Anunciação* e do espírito santo na *Fecundação*. Talvez, a maior descontinuidade esteja na qualidade desses elementos no mundo. Uns são objetos conhecidos como parte do mundo, mundanos, e outros, exemplares de uma arte tomada ainda como parte de uma esfera diferenciada. Essa descontinuidade anuncia a dificuldade de aproximação entre esses elementos e amplia as possibilidades de interpretação dos mesmos. As formas de inserção de cada imagem dão direcionamentos para análise: o que é inserido, o que está ao entorno, o que se sobrepõe, onde se colocam.

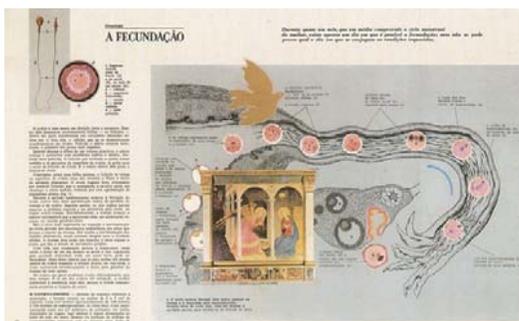
León Ferrari exhibe a acessibilidade da História da Arte ao aproximar imagens da contemporaneidade com imagens do Renascimento, diminuindo, cortando e reinserindo tais imagens nas suas colagens, tratando dessa herança cultural, que permite uma apreensão imediata desses ícones e revela, para além do imediatismo, as diferenças entre essas esferas de valores tão distantes, discutindo até que ponto os valores bíblicos podem permanecer na atualidade sem revisão, sem serem questionados, como propõe a Igreja Católica. Reelaborar o sublime em Perugino, atualizar a questão da criação artística a partir de Michelangelo e “revelar” o mistério da concepção de Jesus Cristo em termos científicos põem em questão também os modos de apreensão dessas obras na contemporaneidade. Ferrari realiza a série *Releitura da Bíblia* como releitura da História da Arte, através de outro duo – uma crítica séria e, ao mesmo tempo, bem humorada.



(1986) León Ferrari, Incircuncisos, série Releitura da Bíblia, colagem, 27 x 42,5 cm, Col. Alicia e León Ferrari, Buenos Aires.



(1988) León Ferrari, Helicóptero, série Releitura da Bíblia, colagem, 25 x 24 cm, Col. Alicia e León Ferrari, Buenos Aires.



(1986) León Ferrari, Fecundação, série Releitura da Bíblia, colagem, 30 x 47,5 cm, Col. Alicia e León Ferrari, Buenos Aires.

**Referências bibliográficas**

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Giotto a Leonardo*. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2003a.

BOIS, Yve-Alain. “The Semiology of Cubism”. In: RUBIN, William (org.). *Picasso and Braque – a symposium*. New York, The Museum of Modern Art, 1989.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71-74.

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

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.