TENSÕES FIGURATIVAS E FORMAIS NA OBRA PARAHEREGES (1986) DE LEÓN FERRARI.

Glaucos Marcelo Fedozzi Munuera[1]

León Ferrari, hoje reconhecido como um dos mais importantes artistas conceitualistas latino-americanos, viveu, entre 1976 e 1983, seus anos de exílio da ditadura militar argentina no Brasil. Em 1983, com o gradativo retorno a Buenos Aires, Ferrari retoma sua produção artística carregada de aguda crítica à Igreja Católica, como estivera presente em sua produção na década 1960. Da mesma forma como ocorrera naquela década, sua estratégia consistia na dessacralização de ícones cristãos através da inserção de imagens que perturbassem seu significado. No entanto, com o contato com o cenário artístico brasileiro, Ferrari adquirira conhecimento de novas técnicas de gravura e havia aprimorado velhos problemas formais através do retorno a obras abstratas do início de sua carreira. Voltar à temática de crítica à religião, especialmente na questão da condenação pelo catolicismo de atos libidinosos, não significou voltar às mesmas soluções formais. Em 1983, Ferrari cria seu primeiro livro de artista composto exclusivamente de imagens (*La Basilica*), isto é, excetuando colagens textuais como *Palabras Ajenas* (1967). Dando sequência a este trabalho, o artista desenvolve ParaHereges[2] (1986) – estabelecendo a série Releituras da Bíblia. A proposta aqui é apresentar e analisar o conjunto das imagens do livro ParaHereges pela produção de sentido através de seus jogos iconográficos. Trata-se de jogar luz sobre alguns elementos recorrentes, como as gravuras de Dürer e as gravuras orientais, trazendo como problema a produção de sentido por estes deslocamentos de sinais, e pensar como a linha e os planos, tão explícitos nas soluções de suas obras abstratas, relacionam-se com as questões levantadas pela obra.

---

[1] Esta comunicação faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Caminhos da arte de León Ferrari no período brasileiro: de 1976 a 1984", orientada pela Profa. Dra. Daisy Peccinini e desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

[2] FERRARI, León. *ParaHereges.* São Paulo: Editora Expressão, 1986.

Os anos 1980 foram marcados por um retorno contundente de crítica à Igreja Católica impulsionado pelos posicionamentos obscurantistas desta instituição em questões de saúde pública e direitos humanos, como a proibição do aborto, a condenação do uso da camisinha e condenação das relações homoafetivas[3], temas caros às preocupações de Ferrari.

O livro ParaHereges é composto por 40 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. Mas é necessário recomeçar pelo começo: 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, a proposta aqui é discutir se Ferrari se esforçaria em jogar o ato herético para a margem da máquina de julgamento católica: 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 "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"[4]. Ainda que o conjunto da obra de Ferrari tenha sofrido ataques de entidades e adeptos ao catolicismo, como, por exemplo, no ano de 2004 na famigerada exposição no Centro Cultural Recoleta, não é a intenção desta comunicação desdobrar-se sobre a recepção da obra em quaisquer momentos.

A seguir, apresenta-se a descrição das gravuras entrecortada por pontos de análise sobre os problemas apresentados por Ferrari.

Nas 5 primeiras imagens, observa-se colagens de cabeças de besta ou dragão sobre a cabeça de símbolos cristãos: em Jesus a frente de João de Patmos ou Evangelista (para Ferrari os dois são a mesma pessoa, como é possível observar na recorrência posterior do uso da águia representando João Evangelista seguido ou precedido de figuras apocalípticas), sobre Maria em uma Sagrada Família, novamente sobre Cristo em uma imagem da Ressurreição, sobre Santa Maria Madalena e sobre o Cristo crucificado.

[3] MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. *PROA Revista de Antropologia e Arte,* v.1, n. 4, 2013, pp 123-138, IFCH-Unicamp, Campinas.

[4] 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.

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. Proponho 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"[5].

Nas imagens 8 até 11, observa-se figuras de exteriores de igrejas (consecutivamente Igreja de Santa Andrea, São Sebastião, São Pancracio e São Sebastião), com a figura de uma besta na colagem 8 ou com a águia representando João Evangelista nas figuras 9, 10 e 11. É na mesma colagem 11 [Fig. 01] onde surge o primeiro desenho erótico na obra, retirado do livro indiano Ananga Ranga; montagem semelhante acontece na imagem 12, com a águia e o ato sexual, porém sem a fachada de igreja ao fundo.

Aqui ocorre uma transição de sentido que corrobora em alguma medida com aquilo que o crítico Daniel Link nomeou devir-ruína na obra de Ferrari[6]: 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) quem ronda as igrejas ou que talvez tenha saído delas. 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 imagens em movimento para serem consumidas. A área de contato das colagens é uma "faísca de vida"[7], 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. Para que isto ocorra, entra no jogo o sexo.

[5] 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.

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

[7] Ibidem, p. 18.

Figuras eróticas representando atos sexuais, originadas de gravuras japonesas ou indianas, aparecerão nas colagens seguintes. Da gravura 13 à 20, há uma sequência de colagens destas gravuras eróticas sobre gravuras de Dürer representando cenas bíblicas em ambientes internos de edificações, como, por exemplo, em A Anunciação a Maria, O Rei David em penitência e São Gerônimo em seu gabinete. A imagem 21 possui a mesma lógica compositiva, com a única diferença de a imagem de Santo Antônio e São Paulo estar representada em um ambiente externo.

Há duas considerações a serem feitas aqui: uma tem relação novamente com as internalidades e externalidades dos espaços e a segunda tem relação com a sensualidade sexualizada presente nas obras de Ferrari. Em relação aos espaços, vale lembrar que em 1984, logo após a elaboração de *La Basilica*, Ferrari é convidado para participar do projeto Releituras pela Pinacoteca. Escolhe fazer uma releitura de uma tela de Almeida Júnior (Leitura, 1892): coloca uma reprodução da obra no centro de um plano labiríntico, seguindo padrão de suas arquiteturas da loucura impressa pelo processo heliográfico. Se nas heliografias já estava clara esta contaminação entre interno e externo, nesta obra especificamente surge o problema do ler e reler.

Em 1985, um ano antes de ParaHereges, Ferrari produz uma colagem com material pouco usual: dentro de uma gaiola com pássaros, Ferrari 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, que Ferrari se aproxima do Apocalipse. Novamente é o livro das Visões, agora não da visão do fim, mas da visão do corpo, do sentido atrelado ao corpo humano.

Como o artista diz em certa 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 escrita[8]. Aqui a proposta de releitura da Bíblia adquire duplo sentido, pois além de retomar passagens bíblicas, há uma reconfiguração da própria ação

[8] MADESANI, Angela (Ed.). Alfabetti 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.

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 mais uma linha paralela, quarenta linhas paralelas cruzadas por linhas outras que tangenciam ou sobrepõe-se à narrativa cristã.

O uso de figuras eróticas continua até o final do livro. Na figura 22, ela aparece sobre o escudo de armas de Ferdinando I, rei da Hungria e da Boêmia. Na figura 23 [Fig. 02], o sexo aparece centralizado na parte inferior da colagem, envolto por anjos apocalípticos com trombetas e uma besta na parte superior central.

Nas 5 imagens seguintes prossegue a ameaça angelical sobre o sexo, iniciando em Apolo (24) e terminando com Afrodite (28). Na figura 24 desaparece a gravura oriental, embora a insinuação sexual esteja presente com o anjo tocando a região pélvica de uma estátua de Apolo, logo abaixo de uma imagem de Deus. Na figura 25, o mesmo anjo segurando uma foice, agora duplicado, aparece sobre um casal durante o ato sexual. Na 26, três anjos armados com espada e escudo ameaçam um casal Shiva e Shakti durante ato sexual. Na 27, quatro anjos empunhando espadas tocam uma gravura de casal japonês. Assim como na colagem 24, na 28 sai a gravura oriental e reaparecem anjos armados ao redor de uma cabeça de Afrodite de Praexíteles.

O Apocalipse, diz Deleuze, retira de um estrato do cristianismo o que resta do paganismo então para matá-lo através de vários procedimentos que cortam as conexões dos símbolos do mundo pagão com a vida[9], como a separação do inferno da vida, a transformação do símbolo dos gêmeos como senhores dos fluxos, a transformação da mulher Mãe cósmica pela mulher policial, ou a forma da mulher "à mercê de 'todas as pequenas serpentes cinzentas do tormento e da vergonha modernas'"[10]. É, portanto, o livro que transforma símbolos em alegorias; enquanto o símbolo é um turbilhão que rodeia, que está entre as coisas, nunca se fechando em um significado, necessitando uma ação e decisão, a alegoria estabelece pontos finais com prevalência da visão sobre os outros sentidos, preparando a chegada de um caminho, de uma leitura, o ponto final que exige poder de juízo.

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

[9] 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. 63.
[10] Ibidem, p. 65.

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*"[11], termo cunhado pelo próprio Ferrari, da qual Daniel Link se encarrega de desenvolver como ferramenta conceitual. Não só é a linha gráfica que separa as conjunções, é, 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.

Nas gravuras 29 e 30, há uma mesma gravura de Dürer (Última ceia, 1510), enquanto nas gravuras 31, 32 e 33 aparece outra imagem da Última ceia, esta retirada de outra gravura do mesmo artista datada de 1523. Em todas elas, da 29 à 33, aparecem imagens do hinduísmo, do casal Tantra ou de bestas e dragões surgindo pelas janelas, orifícios ou embaixo da mesa da ceia.

As últimas gravuras parecem não seguir uma sequência. Na 34 há outra cena com João e o casal Tantra; na 35 há São Sebaldo e outro casal durante relação sexual ao seu lado, sendo que a figura masculina está com o mesmo rosto do santo; na 36 e 37 há em cada uma delas uma imagem de Cristo em majestade e, na parte inferior, um casal em posição Ananga Ranga em uma, e Kama Sutra em outra. Em ambas gravuras a figura masculina está com o rosto de Cristo. Na 38, há uma gravura do Canto dos eleitos diante do Cordeiro, uma cena do livro de Apocalipse, enquanto na parte inferior central há um casal de uma gravura japonesa. Na 39, reaparece uma fachada de catedral em fotografia, no caso a catedral de Reims, e um casal em dança sexual superposta a sua entrada. Por fim, na gravura 40 há a figura do arcanjo Miguel com uma lança sobre um casal em posição taoísta.

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 ParaHereges 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"[12]. Deus Pai, Filho e

[11] A expressão aparece na obra *Cuadro Escrito*, de 1964.

[12] 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.

a Virgem Maria são as 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, sobre as linhas cartesianas mortas e produtoras de morte. A gravura 6 [Fig. 03] 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

FERRARI, León. *ParaHereges.* São Paulo: Editora Expressão, 1986.

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

MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n. 4, 2013, pp 123-138, IFCH-Unicamp, Campinas.

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.

FIGURAS

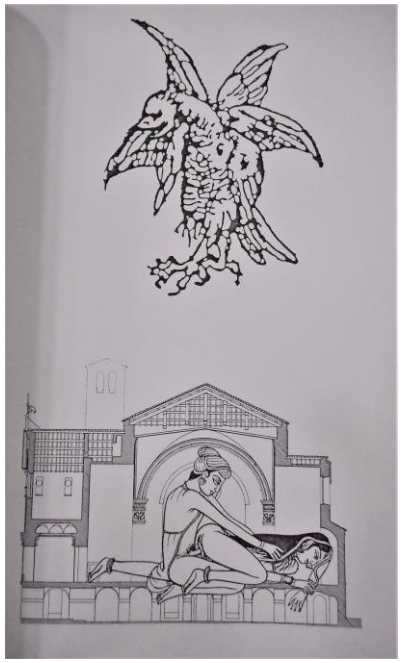

Figura 1 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 11. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

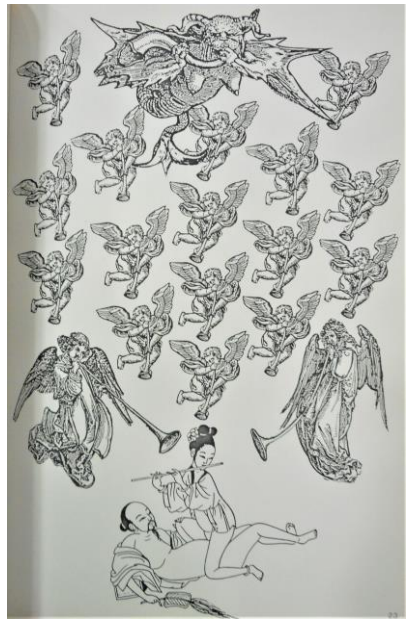

Figura 2 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 23. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

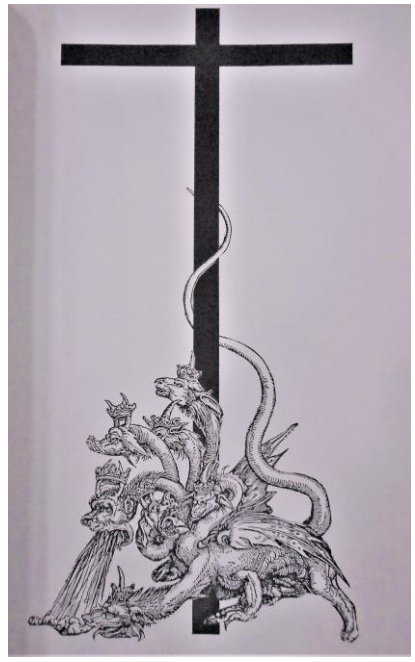

Figura 3 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 6. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.