

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo editor, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 4.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the editor of the journal, with the following conditions: available under Creative Commons License 4.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O inferno na obra de Leon Ferrari: questões de apropriação da história da Arte. In: ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES. 1., 2007, Maringá. **Anais...** Maringá. ANPUH, 2007. 9 p. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st9/Oliveira,%20Emerson%20D.%20Gomes%20de.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

O INFERNO NA OBRA DE LEON FERRARI: QUESTÕES DE APROPRIAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de (Unb)¹

Não há surpresa em julgar a obra do artista plástico argentino León Ferrari à luz de sua crítica às religiões monoteístas, em especial ao catolicismo romano. E não poderia ser diferente, uma vez que sua obra, desde os anos 60, tem refletido sobre os vieses e discursos contidos no universo religioso, utilizando diferentes técnicas e suportes para questionar textos bíblicos e dogmas da Igreja. Nosso trabalho pretende acrescentar mais um parecer crítico a essas discussões, voltando-se, em especial, para o modo como Ferrari apropria-se de diferentes tópicos da História Ocidental – especialmente da História da Arte – para representar o que ele denomina como o maior centro de torturas da humanidade: *o Inferno*.

A escolha das representações do *Inferno* na obra do artista busca adentrar em questões políticas e sociais que matizam e, por vezes, determinam o modo como Ferrari interpreta os códigos e os ditames religiosos predominantes na sociedade ocidental e, em particular, na América Latina.

Os procedimentos utilizados pelo artista não diferem muito daqueles observados pela crítica da Arte Contemporânea. Ferrari, como muitos de seus pares, utilizou, desde os anos 60, recursos como a citação, a ironia, o pastiche, o *kitsch*, a manipulação da memória e da História da Arte para construir sua poética particular e, sobretudo, a noção de que a originalidade não pode ser uma obsessão, mas apenas uma consequência². Além dessas ferramentas, ele também lançou mão de elementos provenientes do universo modernista, como o vocabulário anárquico do Dadaísmo e, sobretudo, das insólitas combinações surrealistas.

Críticas

Seus procedimentos críticos não são novos. A estética de Ferrari é concordante com as realizações do grupo Fluxus, nos anos 60, ou, ainda, com obras particulares,

¹ Aluno de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB). Este trabalho deve-se em parte ao excelente trabalho de Andrea Giunta, doutora em Filosofia e Letras e professora de História da Arte da Universidade de Buenos Aires, que em 2006, lançou no mercado editorial brasileiro o mais completo catálogo sobre a obra de León Ferrari. A leitura de Giunta e os demais passos do trabalho foram orientados pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e recebeu auxílio da CAPES.

² Para compreender os valores conferidos à Arte Contemporânea: cf. ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.201-233; cf. CANTON, K. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 13-16.

como *A Virgem Santa castigando o Menino Jesus perante Três Testemunhas* – André Breton, Paul Éluard – e *O Artista*, de Max Ernest, de 1926. Também estão ao lado de seus polêmicos contemporâneos, Robert Mapplethorpe e Andrés Serrano. Ambos criaram imagens dúbias entre o visivelmente erótico e a referência religiosa³. Todavia, a obra de Ferrari ganhou ares originais na América Latina, onde adquiriu fôlego e notoriedade, porque ataca as religiões monoteístas por meio de elementos retirados da História da Arte e da História Contemporânea.

Para alcançar seu intento, Ferrari ora manipulou habilmente imagens representadas como “indiscutíveis”, como é caso do afresco *Juízo Final*, de Michelangelo, ora recontextualizou imagens “fechadas”⁴, como fotografias do Holocausto produzido pelo nazismo:

Da capela Sistina a Auschwitz, essas obras que o Ocidente produziu se devem a alguém que tomou as frases de um louco e as converteu em palavra de Deus. Esse livrinho, o Evangelho, é causa das matanças na Conquista, na Inquisição, nas Cruzadas e em boa parte do que está acontecendo no Iraque.⁵

Chegar a essa posição crítica e poder comunicá-la não foi um processo rápido, nem tranqüilo. Ferrari inicia sua arte “anti-religiosa”⁶ utilizando o humor e, lentamente, passa ao ataque frontal a partir de metáforas explícitas.

Em 1964, ele apresenta *A Árvore Inseminadora* (p.33), da série Manuscritos, primeira obra onde se podem encontrar transcrições bíblicas, no caso, sobre o Dilúvio⁷. De fato, na série, Ferrari realizou uma reinterpretação dos textos. Em *A Árvore...* ele conta uma história alternativa do Dilúvio, em que as mulheres se salvam ao usar seus próprios seios inflados para boiar, enquanto o “El bueno Satanás” retira dos homens mortos seus pênis para construir uma árvore inseminadora, usada por elas para o sexo. O artista termina este relato com uma provocação: “Y nada pudo hacer Dios contra la vida.”⁸ Uma provocação feminista provavelmente, mas com requintes que, daquele ano em diante, marcaram seus valores:

³ Serrano está mais próximo da poética de Ferrari quando fotografa um pequeno crucifixo de plástico num frasco de urina, chamando sua obra de *O Cristo do mijo* (1987); cf. ARCHER, *op. cit.*, p.214.

⁴ Uso este termo para indicar imagens interpretadas dentro de sentidos estritos. Imagens que surgem ‘desproblematizadas’ no universo midiático, uma vez que seu sentido precede o conhecimento das mesmas.

⁵ *apud* GIUNTA, A. “Pertubadora Beleza” *In*: _____(org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 37.

⁶ Essa expressão não seria endossada pelo artista: “Não é uma arte anti-religiosa, mas uma arte contra a repressão, contra a tortura, seja religiosa ou não”. p.38.

⁷ De fato, a primeira obra de Ferrari com menção religiosa não nos serve como baliza para compreender nosso problema. Em 1963, o artista realizou *Torre de Babel*, uma escultura de aço inox, bronze e cobre, com 220 cm de altura e 85 de diâmetro, que está vinculada a sua produção abstrata.

⁸ *idem*, p.33..

Se questiono o cristianismo é porque estamos vivendo em uma cultura cujo deus diz que vai torturar eternamente nós que pensamos diferente. Em uma cultura cujos artistas maiores sempre apoiaram essa idéia de que se deve torturar aqueles que pensam diferente. Justamente a idéia que contraria os direitos humanos que os católicos dizem respeitar.⁹

Para compreender a posição de León Ferrari a respeito da religião cristã, a consulta a sua biografia teve pouca valia para os estudiosos . Ferrari nasceu num lar católico moderado, com uma formação religiosa clássica para os meados do século XX, na Argentina – país tradicionalmente mais refratário às discussões de caráter ideológico-moral ¹⁰. Estudou em colégio religioso, fez a comunhão e casou-se na Igreja. Talvez uma leitura psicanalítica leviana e vulgar propusesse uma relação com o fato de que seu pai era um construtor e decorador de igrejas. Mas relatos do próprio artista e de seus contemporâneos deixam poucos subsídios para tal hipótese. Em contrapartida, a “ameaça do inferno” ¹¹ foi o que o motivou a repensar seu posicionamento frente à religião. Por inúmeras vezes ele brincou com essa ameaça, como na obra *No dia em que amanheci morto*, da série *Manuscritos*, de 1964, em que começa escrevendo: “El día que amaneci muerto, mi cuerpo de alma y homo se fué al Infierno” ¹².

No início dos anos 60, ele inicia uma lenta reflexão sobre as bases da Igreja, que foram identificadas por ele como uma espécie de chantagem da ameaça do “inferno”, lugar onde a alma dos pecadores é torturada:

Esa idea, el castigo al diferente, recorre nuestra historia y ha originado diversos exterminios: aborígenes, judíos, brujas, herejes, vietnamitas, iraquíes. (...) Durante dos mil años el infierno se mantuvo inalterado, pero no hace mucho el Papa lo modificó diciendo que allí no hay fuego, pero que la ausencia de Dios origina una sufrimiento comparable a las angustias terrenales. El sufrimiento físico se reemplaza por el espiritual.¹³

De fato, as representações do inferno não ficaram inalteradas durante dois mil anos, tampouco os sofrimentos espiritual e físico foram excludentes ¹⁴. Contudo, o que

⁹ *ibidem.*, p.37.

¹⁰ cf. SARLO, B. “Guerras de Religião” In: GIUNTA, A. (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 299.

¹¹ cf. GIUNTA, *op. cit.*, p.37.

¹² *idem*, p.120.

¹³cf. FERRARI, L. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XII Editores Argentina, 2005, p.229-230. [originalmente publicado no Página/12, Buenos Aires, 10 de dezembro de 2004].

¹⁴cf. DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800*. Trad. de Maria Lucia Machado e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.239-247.

nos interessa aqui é justamente esse modo particular que Ferrari possui de inventariar e apropriar-se da História Ocidental de modo a transformá-la num *próprio* especialmente moldado a sua crítica. Graças a inúmeras contribuições no campo das Ciências Sociais, sabemos que o papel da Igreja foi heterogêneo ao longo de sua trajetória institucional e que artistas como Dante e Milton, ao lado de Giotto e Bosch, foram tão, ou mais, responsáveis pelos conceitos imagéticos que possuímos sobre o *Inferno* e seu personagem principal, o Diabo, que muitas das determinações da teologia oficial ¹⁵. No entanto, quando o artista liga sua concepção de *Inferno* a fatos históricos e seculares como a tortura, o genocídio e a guerra, suas formulações afastam-se das clássicas discussões teológicas para ganhar um terreno da arte política, versada em atacar a arte religiosa.

Em 1965, Ferrari realizou o primeiro ato político contundente de sua carreira ao produzir *A Civilização Ocidental e Cristã*, obra seminal de sua poética, em que um cristo crucificado é colocado sobre um F-107, avião caça norte-americano, em lugar da tradicional cruz de madeira.. Cristo transforma-se “em um misto de figura impotente, terrorista suicida e protocolo de uma ação genocida” ¹⁶. Trata-se de uma imagem-manifesto, uma crítica aos Estados Unidos frente à guerra do Vietnã, ao mesmo tempo em que se funde com a crítica direta à religião cristã. Aqui já está presente o deslocamento de sentido que poderemos encontrar nas obras em que o inferno é tratado como motivo.

Décadas mais tarde, nos deparamos com a série *Idéias para Infernos*, que, mais qualquer outra série ou obra produzida pelo autor, nos possibilitou produzir hipóteses para a constituição das representações do inferno em sua obra. Iniciada em 2000, *Idéias...* é a reunião de colagens de juízos finais de artistas cânones da História da Arte Ocidental – Giotto, Bosch, Michelangelo, Bruegel, Doré e Van Eyck –, amalgamadas às figuras de esculturas de santos que recebem os mesmos tormentos anunciados nas célebres pinturas apocalípticas. Seu foco principal é apresentar a violência contida na Escrituras Sagradas:

Dado que los infiernos pintados por los artistas del Cristianismo no originan ninguna reacción que condene los suplicios a nuestros semejantes, pensé que una forma de resaltar su crueldad, de lograr que el espectador comprenda la realidad

¹⁵“E o inferno, na época mil vezes pintado e descrito, é representado por Dante e seus sucessores como o lugar ‘onde o sol se cala’, onde a água é negra e onde até a neve perdeu sua brancura. Satã – é uma banalidade – é o soberano da sombra, onde sua feroz imaginação inventa os piores suplícios para enlouquecer e martirizar os danados”. *Idem*, p.102.

¹⁶cf. CAMNITZER, L. “Latrinas, letrados e letras” *In*: GIUNTA, Andréa (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p.46.

de esa característica de Occidente, era copiar esos infiernos pero reemplazar a los seres humanos por los santos y vírgenes que los crearon o difundieron.¹⁷

Idéias... pode ser considerada uma obra-síntese do que Ferrari havia iniciado antes, há duas décadas no Brasil. Andrea Giunta explora o fato de que fora no país que Ferrari começara a série *Releitura da Bíblia*, colagens produzidas a partir de 1986, manipulando-as de modo a conceber sua arte ácida¹⁸. Segundo ela, a cena artística brasileira, na primeira metade da década de 80, viveu um momento de alta experimentação estética, possibilitando ao artista um território mais aberto à concepção de uma arte consciente de seu caráter provocativo. O artista podia correr riscos. Giunta também defende a idéia de que essa arte de Ferrari “não foi alheia ao impacto da cultura popular brasileira, na qual as imagens religiosas funcionam no contexto de uma mistura cultural que não ocorreu na Argentina”¹⁹. A convivência, durante quinze anos, com uma cultura que admite a interferência sobre as imagens religiosas deve certamente ter dado ao artista um ambiente mais livre para as formulações que em seu país natal seriam, muito provavelmente, recebidas com polêmicas.

Também no Brasil, um ano antes, ele produz *Juízo Final*, obra exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Tratava-se de uma instalação com pombas presas em uma gaiola, que faziam uma cruz de excrementos sobre uma reprodução da obra “Juízo Final” (1541), de Michelangelo, afresco maneirista, fetiche do artista argentino. Anos mais tarde, em sua mais polêmica exposição, – uma retrospectiva no Centro Cultural Recoleta –, aberta em dezembro de 2004, fechada e reaberta por decisões judiciais²⁰, Ferrari teria exposto obras que continham, segundo censo da Associação Cristo Sacerdote de Buenos Aires, “51 insultos a Jesus Cristo, 24 à Virgem Maria, 27 aos anjos e santos, 3 diretamente a Deus e 7 ao Papa”; a maioria delas associadas ao inferno.

¹⁷ cf. FERRARI, L. *op.cit.*, p.230.

¹⁸ Ferrari morou no Brasil entre 1976 e 1991. Para fugir da repressão instaurada pela ditadura militar argentina (1976-1983), León Ferrari se auto-exila em 1976 em São Paulo, onde desenvolve experiências com técnicas e suportes variados, desde o xerox até o videotexto, passando pela arte postal, pelas microfichas, pelos livros de artista, pela heliografia, pelo uso da letra-set, pelas instalações sonoras etc.; cf. RIBEIRO, J.A. “A arte política de León Ferrari” *In: Revista Trópico*, outubro de 2006, versão eletrônica, acesso em 17 de dezembro de 2007: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631,1.shl>

¹⁹cf. GIUNTA, A. “Absolvidos” *In: _____* (org). *León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 310.

²⁰ “Faz poucos dias, militantes católicos atacaram tanto a exposição de León Ferrari como a conferência da representante holandesa de uma organização que presta assistência, no mundo todo, a mulheres que queiram abortar em nações onde isso é proibido (...) Esses militantes católicos irromperam no Centro Cultural Recoleta e no San Martín; sua violência não foi condenada pela Igreja em nome de cujos ensinamentos e princípios diziam atuar. (...) A Igreja converteu a exposição de Ferrari em um *leading case* não somente por seus conteúdos ideológicos, mas por seu caráter inaugural. A exposição de Ferrari é um teste da força do Estado e das instituições do campo artístico.”, cf. SARLO, *op. cit.*, p.299.

Ferrari construiu seus ambientes infernais a partir de poderosas imagens historicamente identificáveis, ligadas a importantes artistas em diferentes épocas e matizes estéticos e éticos. A apropriação da História da Arte é fundamental. Ele também adere suas representações ao nazismo e seu produto: o Holocausto. Neste tocante residem os problemas de formulação conceitual. Embora na História da Arte existam *lugares históricos* que tenham nexos com uma ampla história do autoritarismo, da censura e da violência, estamos diante de fenômenos políticos diversos e que possuem nexos desiguais com a história da Igreja Católica, por exemplo. Afinal Bosch não é Gustave Doré; Michelangelo não é Hitler ²¹.

Ferrari não se posiciona desse modo. Nos casos em que o inferno é reconstruído a partir das obras de outros artistas, seu objetivo é mostrar como é incompatível defender os direitos humanos e os valores humanistas e, ao mesmo tempo, deixar-se deslumbrar pela beleza das obras que mostram horrores e torturas ²². À sua maneira, o artista denuncia o caráter masoquista de uma sociedade consciente destas atrocidades, mas incapaz de livrar-se de suas representações. Respondendo às críticas da Igreja a seus infernos com santinhos de plásticos, Ferrari disparou: “Espero que com o tempo a Igreja estenda sua reprovação aos tormentos pintados por Bosch” ²³.

Em 2004, um ano antes da polêmica retrospectiva, ele abre a mostra “Dando Volta ao Poder”, curada por Victoria Noorthoorn, no mesmo Centro Cultural Recoleta. Uma das peças-chave da exposição é a instalação na qual os visitantes viam uma cobra viva que deslizava sobre uma reprodução do *Inferno* de Bosch. A cobra era uma referência a outra instalação da mostra, *A Misoginia Cristã*, obra que debatia a representação da mulher em pinturas sobre o pecado original. Mais uma vez, sua base de construção crítica repousava sobre o passado da História da Arte: “Os artistas da Igreja nos mostram um campo de concentração permanente, o *Inferno*, para nos obrigar a amar aos deuses que o administram” ²⁴.

²¹ Apenas um exemplo: *L'Enfer*, obra de 1861 de Doré (compondo a ilustração que o artista produziu para a Divina Comédia de Dante) possui um grau de intimismo, solidão e angústia que a obra fantástica (o tripíptico *O Juízo Final* de 1506-1508), de Bosch, não possui.

²² “Le han dado una imagen maravillosa a una cosa horrible, que es la amenaza del infierno. Se apoyaron en la belleza de la forma para aterrorizar y controlar a la gente que no hace la diferencia con el contenido. Pero la ética y la estética no son independientes (...) Hitler no pintaba los campos de concentración, más bien los escondía. La Iglesia, en cambio, contrató a los más grandes artistas para que mostraran de la manera más convincente esa amenaza de su invención que es el infierno”, León Ferrari em entrevista a Ana Maria Battistozzi, cf. “Contra todas las formas de infierno”, Revista Ñ do jornal Clarín, 18 de dezembro de 2004, acesso em 19/03/2007, disponível em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/12/18/u-00611.htm>

²³cf. GIUNTA, *op. cit.*, p.297.

²⁴ FERRARI, *apud* GIUNTA, *op. cit.*, p.228.

Outro alicerce na construção da representação do inferno é o nazismo. Fenômeno sóciopolítico do totalitarismo alemão entre 1933 e 1945, que suscitou um dos mais terríveis momentos da história recente, o Holocausto, extermínio de milhões de pessoas, a maioria formada por judeus, ciganos, homossexuais e uma miríade de grupos que não se encaixavam às determinações do regime Nacional Socialista Alemão. A relação entre Igreja e Nazismo já aparecia numa colagem de 1986, da série *Releitura da Bíblia*. Nela vemos uma foto colorida de João Paulo II sobre uma foto de corpos empilhados num campo de concentração; ao lado da montagem, a imagem de um anjo com trombeta apocalíptica, uma imagem anônima retirada da Bíblia de Wittenberg (1535).

Em *Bíblia*, produzido por Ferrari em 1989, encontramos uma foto com a seguinte legenda num primeiro plano: *Jeová: Vai pois agora e fere a amalec, e destroe tudo o que elle tiver; não lhe perdoes a elle, e nem cubices cousa alguma sua; mas mata desde o homem até á mulher, e o menino, e o que é de mama, o boi e a ovelha, o camelo e o jumento (1 Samuel 15,3)*. Logo abaixo lemos: *Soldado nazista assassinando uma mulher e seu filho, cerca de 1940 + Jeová, Rafael Sanzio século XVI*. O que vemos é justamente o que esse segundo trecho indica, um soldado apontando sua arma na cabeça de uma mulher com uma criança no colo e, acima, num jogo da colagem, a imagem de um ancião no papel de deus, retirada de uma obra do renascentista Rafael Sanzio²⁵. A figura de “deus” está sobre o soldado e aponta para a mulher, numa referência ao “Vai” do primeiro trecho.

O inferno como “essa idéia meio nazista”²⁶ é uma enunciação comum na crítica do artista. Aliar preceitos da Igreja com a ideologia nazifascista foi um dos pontos de sua arte mais combatidos por católicos. Nesse tocante, o artista não se encontra só; pensadores como George Steiner, Edgardo Cozarinsky, Peter Cohen, Primo Levi e Jonh Heartfield também criaram ou evidenciaram nexos entre o regime chefiado por Hitler e a Igreja Romana. Sobre *A civilização Ocidental e Cristã*, obra de 1965, Ferrari já proferia:

Creo que nuestra civilización está alcanzando el más refinado grado de barbarie que registra la historia. Porque me parece que por primera vez en 3la historia se reúnen todas estas condiciones de barbarie: el país más rico y poderoso invade a uno de los menos desarrollados; tortura a sus habitantes; fotografía al torturado; publica las fotografías en sus diarios y nadie dice nada. Hitler tenia todavía el pudor de esconder

²⁵ Provavelmente a representação de deus nos afrescos do Palácio do Pontífice, no segundo andar, 1518-1519, Vaticano.

²⁶ cf. GIUNTA, *op. cit.*, p.37

sus torturas; Jonson ha ido más lejos: las muestra. La diferencia entre ambos refleja las diferencias en las responsabilidades de los pueblos: los alemanes pudieron decir que ellos no sabían lo que pasaba en los campos de concentración de Hitler. Pero nosotros, los civilizados cristianos, no la podemos decir²⁷.

Aqui encontra-se uma contradição. Em obras como *Idéias para Infernos*, sua representação do inferno apresentava-se como elemento central, substantivo, e, portanto, aquele que deve ser criticado, combatido como expressão de uma ideologia localizada da cristandade. O mesmo pode ser dito da “carta ao Papa”, pedido internacional criado pelo artista, solicitando a “anulação do Juízo Final e da Imortalidade” (1997), com o seguinte argumento central:

A justiça do Filho contradiz e viola a do Pai. A existência do Paraíso não justifica a do Inferno.²⁸

Já nas obras em que o nazismo é ligado à conduta da Igreja, o inferno deixa de ser o mote central e passa a ser um índice-adjetivo que propõe condições morais reprováveis, como podemos observar numa colagem da série-livro *Nunca Más*, de 1995, – licença artística que une, num mesmo cadinho, a ditadura Argentina, o nazismo e a Igreja – na qual vemos uma foto de A. Kacero²⁹. Nela temos os componentes da junta militar (generais Videla, Massera e Agosti) com o Monsenhor Tortolo. Ao fundo, um detalhe do *Inferno* de Giotto (parte de *O Juízo Final*, capela de Arena, 1306-1309). Aqui Giotto é evocado como índice do encontro entre os generais e o monsenhor. O artista argentino serve-se da imagem dos condenados enforcados do pintor italiano para qualificar a foto de Kacero. Ela é um elemento positivo da comunicação da obra, que apenas qualifica a imagem em primeiro plano³⁰.

Desta forma, temos duas condutas: numa o inferno é combatido, noutra ele possui sua utilidade, serve como símbolo indicador das relações que devem ser condenadas, como é o caso do período militar na Argentina. De um lado, Ferrari o vê como uma criação ficcional das escrituras; de outro, ele é uma realidade simbólica. Uma contradição que evidencia que seu grande alvo permanece sendo a Igreja e o

²⁷ cf. FERRARI, *op. cit.*, p.15.

²⁸ De fato, houve uma carta anterior, escrita em 1995, que solicitava ao Papa apenas que meditasse sobre Juízo Final, assinada unicamente por Ferrari. A carta de 1997 é assinada por Ferrari, artistas, intelectuais e pessoas “preocupadas com a atualização da ameaça apocalíptica” (LF e outros, *Página/12*, 6/1/98), sob a sigla CIHABAPAI (Clube de Ímpios Hereges Apóstatas Blasfemos Ateus Pagãos Agnósticos e Infiéis). A carta transformou-se, de certo modo, num dos mais ativos documentos da carreira do artista; cf. GIUNTA, *op. cit.*, p.237.

²⁹ A foto foi retirada pelo artista do livro *Iglesia y Dictadura*, de Emilio Mignone (1986); cf. FERRARI, L. *La bondosa crueldad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2000, p.75.

³⁰ Todavia, a imagem mais polêmica da série *Nunca Más* – originalmente publicada no jornal *Página/12* – causou indignação ao mostrar sobre o Colégio Militar argentino uma águia nazista, *idem*, p.58.

Estado totalitário, independentemente de quais sejam seus instrumentos e os modos como se configuram seus sentidos.

Questões

Como o leitor pôde verificar, o propósito deste texto não é resolver um problema, mas tão-somente demonstrar eixos de complexidade na utilização que Ferrari faz de fontes imagéticas e textuais para representar diferentes *Infernos*. Todavia ainda falta investigar melhor nossas proposições, ao mesmo tempo em que muitas outras se abrem.

A busca do artista por formas para atacar o conceito de *inferno* cristão invadiu até mesmo sua arte mais gráfica e abstrata. Herdeira dos manuscritos dos anos 60, uma série de caixas grafadas, datada do final dos anos 90, com textos literais bíblicos, apresenta atos de extrema violência, incentivados, segundo ele, por deus. É desse período, *Cilindro*, 1999, uma peça cilíndrica com um fragmento do *Apocalipse* escrito em acrílica. Essa dimensão política de sua arte, irrompendo sobre uma estética mais formalista, merece pesquisa.

Há, também, questões mais formais, pois quase todas as suas obras que tratam de nosso tema utilizam-se da colagem, como técnica ou como conceito – no caso das instalações. Esse modo de utilizar um recurso artístico consagrado poderia também ser compreendido como o próprio modo como o artista concebe a história: como algo que pode ser compilado, recortado e remontado; num jogo de ajuste e seleção. Independentemente das respostas para essas questões, não podemos mediar sua obra por aquilo que ela não deseja ser. Trata-se de atos políticos. Ferrari não vê na arte religiosa cristã do passado, por exemplo, a possibilidade de uma arte mística, que vê a existência como mistério e submissão. Também não crê que, em algum momento da história da Igreja, muitos clérigos estavam tomados pela idéia do Juízo Final e de seu possível desdobramento – o inferno³¹.

Alguns aspectos precisam de mais atenção. De qualquer modo, o inferno em sua obra pode-nos parecer, de certo modo, didático. Mas a aproximação de seu sarcasmo, muitas vezes mais implícito do que parece à primeira vista, nos leva sempre à dúvida sobre as verdades inquestionáveis das instituições. Dúvidas que rompem as fronteiras entre estética e ética; algo caro na arte contemporânea latino-americana.

³¹ cf. DELUMEAU, *op. cit.*, p.206-207.