



IDÉIAS PARA O INFERNO SEGUNDO LEÓN FERRARI

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

Universidade de Brasília – UnB

emerdione@uol.com.br

RESUMO: O artista visual argentino León Ferrari tem sido considerado um crítico importante aos posicionamentos da Igreja Católica, na América Latina, nas últimas três décadas. Nosso trabalho buscou compreender como textos e obras deste artista representam o **Inferno**, importante motivo de seu discurso sarcástico, que visa destacar os paradoxos entre uma sociedade representada como laica e seu universo religioso. Ferrari utiliza elementos caros à arte contemporânea como a apropriação da história da arte e a contra-ironia, da mesma forma que faz uso de elementos de um modernismo tardio, como as justaposições incomuns e os procedimentos aleatórios, ambos marcadamente surrealistas.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte – Religião – Arte Contemporânea

ABSTRACT: The Argentinean visual artist León Ferrari has been considered an important critic with regard to the positioning of the Catholic Church in Latin America over the last three decades. Our paper sought to understand how texts and works of this prolix artist represent **Inferno (Hell)**, as another important motive of his sarcastic discourse, which aims at highlighting the paradoxes between a society represented as laic and its religious universe. Ferrari utilizes elements, which are dear to contemporary art, like the appropriation of the history of art and the contra-irony, in the same way as he uses the elements of a tardy modernism, like the uncommon juxtapositions and the random procedures, which are both markedly surrealist.

KEYWORDS: History of Art – Religion – Contemporary Art

A Pinacoteca adverte esta exposição apresenta obras que podem ferir a sensibilidade moral ou religiosa dos visitantes. Recomenda-se que menores de 16 anos sejam acompanhados por seus pais ou responsáveis.¹

* Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp. Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). O trabalho foi orientado pela Profª. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e recebeu auxílio do CNPq. Quero agradecer os valiosos comentários recebidos a versão preliminar desse trabalho no I Encontro do GT Nacional de História das Religiões e das Religiosidades – Anpuh – realizado em Maringá-PR entre 07 e 10 de maio de 2007.

¹ Aviso exibido na entrada da exposição “León Ferrari: retrospectiva”, na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre os dias 07/10 e 26/11/2006.

Em maio de 2007, numa celebração em Roma, o papa Bento XVI trouxe de volta um assunto que considera esquecido pelos fiéis: “Jesus veio para nos dizer que quer todos no paraíso e que o **inferno**, sobre o qual pouco se fala atualmente, existe e é eterno para aqueles que fecham seu coração para o amor d’Ele”.² Embora tenha tido motivos políticos e teológicos precisos para tocar nesse tema,³ o pedido do pontífice nos levou às últimas polêmicas oferecidas pela produção recente do artista argentino León Ferrari, envolvendo um dos celeiros mais conservadores da cristandade latino-americana: a Igreja Católica Argentina.⁴

Em uma retrospectiva no Centro Cultural Recoleta, fechada (e reaberta) por decisão judicial, Ferrari teria exposto obras que continham: “51 insultos a Jesus Cristo, 24 à Virgem Maria, 27 aos anjos e santos, 3 diretamente a Deus e 7 ao Papa”, segundo censo da Associação Cristo Sacerdote.⁵ De fato, qualquer instituição ou indivíduo ligado à fé cristã poderia ter interpretado deste modo a mostra aberta em 30 de novembro de 2004. Mas para todos aqueles que conheciam a carreira de Ferrari, surpresa não seria um termo apropriado. Justo, pois, o trabalho do artista há duas décadas critica abertamente a cultura cristã, sobretudo a Igreja Católica e um ponto caro a ela e ao papa Ratzinger: o inferno.

Uma das séries polêmicas daquela mostra chamava-se justamente **Idéias para Infernos** Iniciada em 2000, **Idéias...** é a reunião de objetos, instalações e esculturas representando figuras **santas** que, na óptica do catolicismo, recebem os mesmos tormentos anunciados nas escrituras sagradas. São “instalações” irônicas, onde podemos encontrar pequenas miniaturas de cristos e virgens marias (além de outros santos e figuras demoníacas) dispostos em frigideiras, encaixados em aparelhos de micro-ondas ou torradeiras, sendo moídos ou ralados em utensílios caseiros e pequenas santas-ceias compartilhadas por ratos ou macacos, também em miniaturas. As obras miram às penas

² Apud KINGTON, T. ‘Por que não falamos no inferno?’, pergunta o papa. **O Estado de São Paulo**, 01 de abr. de 2007, p. A14. (Destaque nosso)

³ O papa proferiu tal posição as vésperas dos 50 anos da União Européia criticada pelo controle de natalidade e pelas pretensões do parlamento italiano em considerar uma lei que dê direitos aos casais homossexuais. Cf. Ibid.

⁴ Cf. DI STEFANO, Roberto.; ZANATTA, Loris. **Historia de la Iglesia Argentina**. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 2000.

⁵ Cf. GIUNTA, Andrea. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 306.

infernais, colocando no lugar dos danados, comumente eleitos pela tradição (pecadores de toda espécie), as ‘deidades’ do panteão cristão. Da mesma forma, ao invés dos velhos artefatos que torturam os pecadores, teremos uma série de elementos próprios do cotidiano doméstico contemporâneo – apresentados de modo a lembrar brinquedos infantis. A crítica é pouco sutil e deixa clara sua direção: “Reproduzo o Inferno, mas, em vez de fazê-lo com as pessoas comuns, o faço com os próprios santos que creditaram a idéia de Inferno”.⁶

Logo daremos os pontos de referência que permitem acompanhar melhor o que o artista entende por **inferno**. Mas em primeiro lugar é necessário dizer que os temas religiosos em sua obra não se restringem às questões infernais e escatológicas. A primeira produção de Ferrari com menção ao tema não nos serve como baliza para compreender o que ele fez após. Contudo, quando em 1963, ele realiza **Torre de Babel** – uma escultura de aço inox, bronze e cobre, com 220 cm de altura e 85 de diâmetro – vinculadas à produção abstrata, percebemos retrospectivamente que os temas bíblicos já instigavam o artista, independentemente das formas e suportes.

O interesse acentuou-se no ano seguinte com **A Árvore inseminadora**, da série Manuscritos, primeira obra com transcrições bíblicas. **A Árvore...** mostra-nos a história do Dilúvio reinterpretada. Nela 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 – e termina a história com uma provocação: “Y nada pudo hacer Dios contra la vida”.⁷ Uma provocação feminista sem dúvida, mas com requintes que marcaram seus valores daquele ano em diante:

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.⁸

A biografia do artista pouca ilumina o trecho transcrito acima. Ele nasceu num lar católico moderado. Teve uma formação religiosa clássica para os meados do século

⁶ GIUNTA, Andrea. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 309.

⁷ Ibid., p. 33.

⁸ Ibid., p. 37

XX, mesmo para a Argentina, um país tradicionalmente mais refratário à concessões de caráter ideológico-moral.⁹ Estudou em colégio religioso, fez a comunhão e casou-se na Igreja. Talvez uma leitura psicanalítica leviana e vulgar propusesse uma relação entre sua animosidade à cristandade e o fato de seu pai ser um construtor e decorador de igrejas. Mas relatos do próprio artista deixam tal hipótese com poucos subsídios. Em contrapartida, a “ameaça do inferno”¹⁰ foi 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 já citada série Manuscritos, onde começa escrevendo: “El dia que amaneci muerto, mi cuerpo de alma y homo se fué al Infierno”.

A partir dessa série ele desenvolveu duas vertentes diferentes e complementares para tratar a religião. Um olhar sobre temas históricos que contam com elementos religiosos (a série **Releitura da Bíblia**, de 1986-1988, e a instalação **Centenário da Inquisição**, de 1992, são bons exemplos). Outro voltado a fundir tais elementos com questões da política contemporânea. Essa última gerou séries de diferentes estaturas que miraram: a censura (**Nós não sabíamos**, arte conceitual de 1976); a mídia (**Palabras ajenas**, encenação de 1967); as Forças Armadas (**Nunca Más**, série de 1995). Vistas em suas unidade, as duas vertentes tornaram Ferrari num artista que prioritariamente trabalha a beleza a partir da perturbação com forte sotaque surrealista.

Alcançar o patamar crítico diante dessas questões foi um processo paulatino. Ferrari inicia sua arte “anti-religiosa”¹¹ utilizando o humor e lentamente passará ao ataque frontal a partir de metáforas que não prezam pela sutileza. Uma obra como **A Civilização Ocidental e Cristã**, de 1965, ainda, pode ser lida de modo ambígua. Nela encontramos um cristo crucificado, mas ao invés da tradicional cruz de madeira, Ferrari o coloca sobre um avião caça norte-americano F-107. Cristo transforma-se “em um misto de figura impotente, terrorista suicida e protocolo de uma ação genocida”.¹² Trata-se de uma imagem-manifesto, uma crítica aos Estados Unidos frente a guerra do Vietnã,

⁹ cf. SARLO Apud GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 299.

¹⁰ Ibid., p.37

¹¹ Essa expressão não é endossada pelo artista: “Não é uma arte anti-religiosa, mas uma arte contra a repressão, contra a tortura, seja religiosa ou não”. Ibid., p. 38.

¹² Cf. CAMNITZER, Luis. Latrinas, letrados e letras. In: Ibid., p.46.

o que atenua uma provável crítica direta à religião cristã. Ou seja, ainda há aqui um uso do símbolo para uma crítica pacifista.

O mesmo não ocorrerá vinte anos depois, em 1985, com a instalação **Juízo Final**, cujo teor crítico deixa margem a poucas interpretações das finalidades do artista. Nessa obra encontramos uma reprodução do afresco “Juízo Final” de Michelangelo, finalizada em 1541, presente na capela Sistina, no Vaticano. A obra tornou-se capital na trajetória do artista na medida que ele a identifica como uma retomada a arte política:

Eu fiz política, ou arte política, um pouco antes de vir ao Brasil. Aqui, em São Paulo, eu fiquei muitos anos sem fazer arte com intenção crítica. Só em 1985 eu fiz pela primeira vez, no MAM, uma peça contra o juízo final. Era uma instalação com pombas presas em uma gaiola, que faziam uma cruz de excrementos sobre uma reprodução da obra ‘Juízo Final’ de Michelangelo.¹³

Iniciada no Brasil,¹⁴ essa instalação foi montada inúmeras vezes, transformando-se num atípico **happening** fruto de uma lenta reflexão sobre a punição mais difundida pela Igreja, aquilo que Ferrari considera como a chantagem do **inferno**, lugar onde a alma dos pecadores é torturada:



Esas ideas, 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 un sufrimiento

¹³ Cf. RIBEIRO, José Augusto. A arte política de León Ferrari. **Revista Trópico**, out. de 2006. Disponível em: <<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631,1.shl>>>. Acesso em: 12 de dez. de 2006.

¹⁴ A tempo, León morou em São Paulo entre 1976 e 1991. Para fugir da onda de repressão instaurada pela ditadura militar argentina (1976-1983), Ferrari se auto-exila na cidade, onde retoma as esculturas de aço abstratas do início dos anos 60. Em paralelo, 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. AMARAL, Aracy. León Ferrari: os anos paulistas (1976-1984). In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.321-330. (V. 3: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil). Giunta explora o fato de que fora no Brasil que Ferrari começou a série de **Releituras Bíblicas**, manipulando-as de modo a conceber sua arte ácida. Segundo ela, a cena artística brasileira na primeira metade da década de 80 viveu um momento de alta experimentação estética, possibilitando ao artista espaço conceitual para a concepção da série. Podia-se correr riscos. Ela também não deixa de frequentar 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.”. A convivência com uma cultura que admite a interferência sob as imagens religiosas durante quinze anos deve certamente ter dado ao artista um território mais livre para as formulações que em seu país natal seriam, muito provavelmente, recebidas com polêmica. (Cf. *Ibid.*, p. 310.)

comparable a las angustias terrenales. El sufrimiento físico se reemplaza por el espiritual.¹⁵

Sabemos que as representações do **inferno** não ficaram inalteradas durante dois mil anos, nem ao menos os sofrimentos espiritual e físico foram excludentes.¹⁶ Contudo, o que nos interessa aqui é justamente esse modo particular que Ferrari possui de inventariar e apropriar-se da história ocidental de modo a transformá-la em um **próprio** especialmente moldado a sua crítica. Sabemos, graças a inúmeras contribuições no campo das ciências sociais que o papel da Igreja foi heterogêneo ao longo de sua trajetória institucional e que artistas como Dante e Milton, ao lado de Pisano e Bosch, foram tão, ou mais, responsáveis pelo imaginário imagético que possuímos sobre o **inferno** e seu personagem principal, o diabo. 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 terreno nas histórias das religiões e das artes. Território ocupado por uma arte política versada em atacar a arte religiosa ocidental com formas pastiches semelhantes a própria arte sacra.

A utilização da obra de Michelangelo na mostra “Panorama das Formas Tridimensionais” do MAM-SP demonstra que Ferrari é um conhecedor das sutilezas da história ocidental da arte, uma vez que escolhe um dos ícones do pessimismo do século XVI¹⁷ para sua volta aos temas religiosos em 1985. De certo que durante o tempo em que a instalação estivera montada, o artista substituiu por outros juízos finais: Giotto (1306-1309), Tintoretto (1562) e Rubens (1617), o que apenas ratifica o valor da primeira escolha.

No mesmo ano, Ferrari apresentou na Argentina a obra **Uma cúpula para Buenos Aires**, uma extensa colagem de citações da Bíblia, de literatura sobre a inquisição, sobre a vida dos santos, e de descrições de aves de rapina. No ano seguinte, no Brasil, o artista lança seu **Contra o Inferno** um manifesto onde propõe construir uma fortaleza contra o inferno:

¹⁵ Cf. FERRARI, Leon. Sobre torturas. **Jornal Página/12**, Buenos Aires, 10 de dez. de 2004. Disponível em: <<<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-44680-2004-12-10.html>>>. Acesso em: 18 de mar. de 2007.

¹⁶ Cf. MINOIS, Georges. **Histoire de l'enfer**. 2 ed. Paris: Presse Universitaires de France, 1999.

¹⁷ Cf. ARTHOS, John. **Dante, Michelangelo, and Milton**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963, p.13-26.

É hora de que nos unamos, os réprobos, enquanto tenhamos vida e esperança, para lutar contra o Juízo Final e contra o Inferno degolando o calendário cristão antes que se concretize o destino aterrador que nos gritam da cruz. Com esse propósito proponho construir no Jardim Botânico de São Paulo ou no Parque Ibirapuera ou na Praça da Sé, uma fortaleza na qual não possam entrar nem os minutos de Cristo, nem suas premonições, e de onde possamos preparar o nascimento de uma nova Era no dia 6 de agosto de 1999 quando se declare morto o tempo do Filho de Deus. A planta dessa construção será a de São Pedro, mas o recinto só terá de São Pedro a planta pos será uma grande coluna oca, resultado da projeção ao Céu do perfil de seus alicerces.¹⁸

O sarcasmo evidente da proposta não é mero efeito retórico. León passará desde de então a combater os elementos bíblicos, canônicos, dogmáticos e culturais que davam alicerce a idéia de **inferno** de modo veemente. Em 1986, ele publicou **Parahereges**, livro onde trás uma série de colagens de Dürer – em especial as gravuras da série Apocalipse –, mesclados a desenhos eróticos: “São cenas da iconografia cristã sobrepostas a outras do paganismo, do erotismo oriental e da demonologia”.¹⁹ Roberto Jacoby alerta que tal obra torna a questão do temor, do castigo infernal mais complexa, uma vez que o: “[...] sadomasoquismo se torna evidente ao colocar algumas fantasias culturais junto de outras”.²⁰

No ano seguinte, Ferrari sofreu a primeira censura velada dessa nova fase. Um conjunto de colagens de sua série mais recente, denominada “Releitura da Bíblia”, foi excluída da mostra **Art in Latin América** a ser realizada na Hayward Gallery de Londres (Inglaterra), na Moderna-Museet de Estocolmo (Suécia) e no Palácio Velázquez de Madri (Espanha) sobre a alegação de problemas técnicos, desculpa amplamente criticada.

Releitura... causou forte impacto e polêmica pois une imagens do holocausto judeu da segunda guerra mundial com imagens do papa João Paulo II (acervo MAC-USP). Dentre as obras, destacamos uma preciosa montagem com o **Dilúvio** de Gustave Doré e sobre ele outra ilustração do mesmo artista com Moisés carregando as tábuas da lei: **Moisés voltando do Monte Sinai**, uma das 235 ilustrações da Bíblia de Tours,

¹⁸ Cf. FERRARI, Leon. *Contra o Inferno. A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1987, p. 23. (Catálogo da Exposição)

¹⁹ WILLER, Cláudio Apud GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p.191.

²⁰ Apud Ibid., p.192.

publicada em 1843. Na leitura de Ferrari, o dilúvio surge como elemento apocalíptico.²¹ Interpretação que não é nova para a obra de Doré, fortemente influenciada pela literatura medieval e os desdobramentos dessa sobre o romantismo. Também teremos nessa série o desvio semântico de duas imagens contemporâneas para o enfoque escatológico. Ambas dizem respeito a II Guerra Mundial: no **Anjo apocalíptico** de 1988, temos a gravura de um anjo anunciador, retirado da Bíblia de Wittenberg (1534), posta sobre uma fotografia de um típico bombardeio visto pelo ângulo do avião que arremessava as bombas; do mesmo ano, **Apocalipse** mostra uma foto de uma explosão nuclear e uma série de dez anjos à renascença em seu entorno.

A fusão de dados históricos do século XX, como a II Guerra Mundial por exemplo, já foi investigada no preciso artigo de Emilio Crenzel, “El Nunca Más em fascículos: el infierno resignificado”. O trabalho de Crenzel expõe aquela que será um dos mais conturbados trabalhos do artista. Aquele cuja idéia de **inferno** será mais intimamente relacionada à política: **Nunca Más**.²² Série de colagens publicadas em fascículos entre 14 de julho de 1995 e 02 de fevereiro de 1996 no jornal argentino Pagina/12, acompanhadas com listas de desaparecidos políticos, vítimas do regime militar argentino, além de outros informes sobre o tema. Nelas Ferrari une num mesmo cadinho a ditadura Argentina, o nazismo e a Igreja.

O trabalho politicamente dirigido, uma vez que Ferrari militou no Fórum de Buenos Aires pelos Direitos Humanos e no Movimento contra a Repressão e a Tortura, além de colaborador da Agência de Notícias Clandestinas (ANCLA), empenhada desde 1976 em denunciar os crimes e violações da ditadura argentina, também prestava tributo a Ariel, filho do artista seqüestrado por um grupo tático da marinha sob o comando de Alfredo Astiz em fevereiro de 1977.²³

²¹ O termo surge aqui como “fim dos tempos” e não em sua acepção mais ampla que incorpora além da definição como “revelação” e “profecia”, como também acepções mais próprias como “descobrimto” ou de “desvendamento”. Não creio que esses últimos termos sejam a meta da arte de Ferrari, que visa mais um sentido comum e vulgar do termo.

²² O título da obra foi inspirado na Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas, criado no governo de Raúl Alfonsín em 1984 e presidida pelo escritor Ernesto Sabato. Os resultados da comissão levaram a julgamento muitos militares.

²³ Cf. CRENZEL, Emilio. El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado. **Revista Estudios Interdisciplinarios de America Latina y Caribe**, V. 7, n. 2, jul. – dez. de 2006. Disponível em: <<http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=137>>. Acesso em: 17 de abr. de 2007.

Nunca Más será desta forma um trabalho de forte teor autobiográfico ligado ao trabalho anterior **Nós não sabíamos**, de 1976. Obra no formato de livro em que o artista selecionou notícias de jornais argentinos que informavam sobre corpos incinerados, afogados, crivados por balas, que apareciam em diferentes partes do país, sobretudo na costa uruguaia do rio da Prata. Tais notícias indicavam a nulidade da afirmação de desconhecimento por parte da sociedade Argentina sobre os crimes da ditadura. Ambos ligados pela denúncia e pela memória da dor:

Não há nenhuma intenção e não é que eu pretenda representar a loucura, senão que ela foi aparecendo [...]. Eu sinto a necessidade de poder expressar quanto foi terrível e continua sendo, mas não basta dizer que se quer fazer algo e realizá-lo, porque antes teria que conseguir algo com tanta força como todo o horror do que aconteceu na Argentina, e se não se faz com uma linguagem que tenha o mesmo nível de força, é difícil refletir essa realidade. Eu não conheço nada no plano expressivo que tenha a força da repressão na Argentina.²⁴

Loucura e o **inferno** aparecem em **Nunca Más**, novamente, a partir de obras de arte e obras gráficas socialmente admiradas pela tradição intelectual do Ocidente. Numa das colagens, por exemplo, temos uma foto de Alejandro Kacero.²⁵ Nela vemos os componentes da junta militar, os generais Videla, Massera e Agosti com o Monsenhor Tortolo. Ao fundo, um detalhe do **Inferno** de Giotto (parte do **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 de um detalhe da obra: o enforcamento dos condenados. Tal detalhe ao fundo serve para qualificar a foto de Kacero. A imagem é um elemento positivo da comunicação da obra, que qualifica a imagem em primeiro plano.²⁶

Outras imagens adjetivas serão anexadas a fotos sobre a ditadura. O **Juízo Final** de Peter Brueghel (gravura de 1558) como fundo a uma cruz com Videla e o cardel Quarracino; **O Juízo Final** (óleo sobre madeira de 1467-71) de Hans Memling e a Escola das Forças Armadas; **Demônios torturando bruxas no inferno** (desenho de 1597) de Thomas Darling com a estátua da liberdade da Praça de Maio; gravuras do

²⁴ Entrevista a Adriana Malvido (1982) Apud GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p.180-81.

²⁵ A foto foi retirada pelo artista do livro **Iglesia y Dictadura** de Emilio Mignone (1986); Cf. FERRARI, Leon. **La bondosa crueldad**. Buenos Aires: Argonauta, 2000, p. 75.

²⁶ Ainda, a imagem mais polêmica da série **Nunca Más** – originalmente publicada no jornal Pagina/12 – causou indignação ao mostrar o Colégio Militar argentino com águia nazista. (Cf. *Ibid.*, p. 58.)

código penal **Enrichridion** (c.1555) de Joost de Damhouder com o oficial da marinha Antonio Pernia; o **Dilúvio** (1860) de Doré com outro oficial; **Linda Maestra** (gravação da série Caprichos 1797-98) de Goya com o brasão da cidade de Buenos Aires; **O Inferno** de Paul Limbourg (retirado do livro **Très Riches Heures** do duque de Berry, 1412-1416) com o Videla e o cardeal Aramburu; **As sete trombetas apocalípticas** (gravura da série Revelação de São João de 1497-1488) de Dürer com a estátua da justiça de escultor Rogelio Yrurtia (escultura do Palácio da Justiça Argentino); as gravações anônimas da Bíblia de Wittenberg (1534) e o Colégio Militar; gravações do **Grant Kalendrier des Bergieres** (publicação de 1491) com um oficial da marinha; **La dame del Aquelare**, ilustração do livro História da Magia de Pierre Christian (publicado em 1870) com o núncio Calabresi; apenas para citar alguns exemplos.

Diante dessas colagens, mesmo tendo como foco central a denuncia dos crimes do regime autoritário argentino, León permite-se atacar a propaganda do **inferno** perpetuada por artistas de diferentes épocas da história cristã e dispara:



Todas las culturas torturaron, en mayor o menor grado, pero parece Occidente ser la única que hace cultura glorificando la tortura. Es alentador que no haya hoy artistas que, emulando a Miguel Angel, alienten con sus obras a torturadores humanos o divinos. Y es ésta una diferencia entre nazismo y cristianismo: los artistas de Hitler no pintaron, para justificar o amenazar, los crímenes nazis; los de la Iglesia en cambio nos muestran un imperecedero Auschwitz, el infierno, para obligarnos a amar a los dioses que lo administran.²⁷

As obras escolhidas podem ser reunidas em dois grupos temporais. O primeiro, a regra, incide sobre obras produzidas na Renascença e na Maneira dos séculos XV e XVI. Enquanto a segunda, exceções importantes, são retiradas de produções do final do século XVIII e de exemplares do século XIX. Foco na regra, pois a apropriação de obras de Goya e Doré, por exemplo, mereçam outros estudos.

É interessante verificar que Ferrari vai justamente à Renascença europeia, momento da história moderna onde podemos encontrar um número considerável de obras escatológicas. Delumeau nos lembra que esse foi o período onde as teorias apocalípticas mais encontraram solo para alastra-se sobre o imaginário ocidental. Mesmo a Igreja, no V Concílio de Latrão (1512-1517), não conseguiu frear a

²⁷ Cf. FERRARI, Leon. **Prosa Política**. Buenos Aires: Siglo XII Editores Argentina, 2005, p. 223.

proliferação de sermões apocalípticos e imagens do Juízo Final.²⁸ A mesma igreja que havia passado anos instigando o temor do inferno, havia no final do **Quatrocento** perdido o controle da difusão das teses sobre o fim dos tempos e as punições infernais dos condenados.

Ainda segundo Delumeau, diante uma massa fortemente ligada às tradições pagãs e de uma lei civil (religiosa) teoricamente severa a respeito dos pecados, as autoridades eclesiais, durante a Idade Média, mostraram-se críticas e pragmáticas quando o assunto era o inferno, dando espaço para a difusão e a manifestação de ritos e concepções populares.²⁹ Essa atitude mudou a partir do século XII sob o efeito de movimentos heréticos e reformistas radicais. Ameaçados, os quadros oficiais da cristandade passaram a propor uma cristianização estrita a partir do IV Concílio de Latrão, em 1215. As penas infernais e seus correlatos pecados tornam-se um álibi para uma cultura erudita e uma religião oficial ameaçadas por uma ant-religião.

Giotto (1266-1337) um dos mais célebres artistas ocidentais foi um contemporâneo dos primeiros movimentos inquisitoriais articulados pela alta cúpula da Igreja, em particular a partir da bula **Super illius specula** (1326), no pontificado de João XXII, cujo teor legou ao demônio (indicado no plural) um estatuto central nas políticas de delimitação do que era a magia, a heresia e as sucumbências aos estados infernais. O **Juízo Final** do artista toscano, afresco de 1306-1309, passa ser um exemplo das penas da danação e suas possibilidades para além do sofrimento terreno. O Inferno passou, desde então, a ser um motivo recorrente que atingiu, nos séculos XV e XVI, um amplo espaço de divulgação, na crescente popularização da imprensa.³⁰ Nessa longa marcha pelo controle e popularização das teses escatológicas foi crucial a bula **Summis disederates** de 1448, apelidada de “o canto de guerra do inferno”.³¹

²⁸ Cf. DELUMEAU, Jean. **História di medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 206.

²⁹ Ibid., p. 350.

³⁰ “De maneira geral, a cultura dirigente, entre os séculos XIV e XVII, na medida em que insistiu, com uma predileção mórbida, na feitiçaria, no satanismo e na danação, incrementou o lado inquietante e maléfico da noite (e da lua). Era graças à sombra que se desenvolvia, acreditava-se, a maior parte dos sabás, sendo solidários pecado e escuridão. 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”. Ibid., p.102

³¹ Ibid., p. 356.

Minois esclarece que a idéia de inferno instituíra, nesse momento, um jogo duplo: ao mesmo tempo em que significava a continuidade das carências, mazelas e sofrimentos humanos, localizava num “lugar” as possibilidades de todas essas mazelas serem permitidas ou dilatadas. Ou seja, o inferno também era o lugar de uma certa libertação do conjunto moral que pretendia ordenar a vida humana. Não a toa o autor mostraram-nos o quão atraente fora essa representação da danação eterna a certos grupos denominados como heréticos. O inferno asseverava para a maioria um medo dos horrores já vividos ou imaginados no presente enquanto, de certo modo, poderia ser um lugar de negociação. É salutar lembrar que Satã, o guardião do mundo danado, ocupava um espaço privilegiado nas culturas populares européias, sendo em boa medida um ente que poderia ser chamado à negociações e mesmo ser enganado pela malícia e astúcia humanas.³²

O inferno é, portanto, até o século XVI um conceito muito amplo que não podemos tomar apenas pelas obras de artistas eruditos. Tais obras indicam outras possibilidades, mas restritas e, geralmente, ligadas ao pensamento teológico dominante. Minois concorda que os artistas não deixaram de carregar com cores fortes os cenários infernais com as mais horríveis tormentas. A escatologia oficial encontrou em obras como **O Juízo Final** de Bosch (triptico de c. 1504) todo um aparato necessário para comunicar seus vieses mais radicais. Mesmo a Reforma com sua aversão a iconografia não cessou o movimento que alimentava, ao mesmo tempo que tentava controlar, o medo do inferno.³³

L'Art de bien vivre et de bien mourir de Antoine Vérard, publicada em 1492, reproduzia cenas do Apocalipse de São Paulo, onde os pecados capitais recebem punições próprias: os luxuriosos têm seu sexo devorado por serpentes; os gulosos comem seus próprios membros; os orgulhosos são torturados na roda (símbolo das oscilações da **fortuna**); os coléricos são cortados em pedaços; os avaros são mergulhados em metal derretido e espetados por Mammon; os preguiçosos são engolidos

³² Cf. LINK, Luther. **O Diabo**: máscara sem rosto. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.131-147.

³³ “O nascimento da Reforma protestante será mal compreendido se não o situarmos na atmosfera de fim do mundo que reinava então na Europa e especialmente na Alemanha. Se Lutero e seus discípulos houvesse acreditado na sobrevivência da Igreja romana, se não se tivessem sentido acossados pela iminência do desfecho final, sem dúvida teriam sido menos intransigentes em relação ao papado; mas para eles nenhuma dúvida era possível: os papas da época eram encarnações sucessivas do Anticristo. Dando-lhe esse nome coletivo, não acreditavam utilizar um **slogan** de propaganda, mas sim identificar uma situação histórica precisa. Se o Anticristo reinava em Roma, a história humana aproximava-se de seu termo. Lutero foi possuído pela obsessão do último dia”. Ibid., p. 222.

e cuspidos por monstros alados; os invejosos mergulhados em um rio gelado e em um lago de fogo. Imagens difundidas no oitavo capítulo do **Calendrier des bergers** de 1491, intitulados “As penas infernais”,³⁴ utilizado por Ferrari, como vimos, na série **Nunca Más**.

O caso de Rubens chama a atenção, ele já está um tanto distante do boom infernal da renascença e seu código estético é outro. Seu **Juízo Final**, utilizado também por Ferrari, não passa despercebido de Minois que usa a obra como um exemplo da mudança ocorrida:

Curieusement, les scènes infernales disparaissent de la scène artistique à partir du XVII siècle, où les damnés de Rubens sont l'une des dernières représentations du genre. C'est que l'Eglise de la réforme catholique s'attache alors à remettre de l'ordre dans ce débordement de visions. La vérité doctrinale doit désormais être le critère fondamental, et il importe de mettre fin à la confusion des genres : exclure les éléments mythologiques païens et replacer l'enfer dans l'au-delà. L'idéal d'ordre et de composition classiques, que représentent l'ordre divin qui doit régner sur terre, s'accommode mal de visions diaboliques indécentes du XVI siècle. L'enfer disparaît des représentations au moment où cessent les phénomènes de sorcellerie et leur répression.³⁵

Parece-nos acertado indicar que embora Ferrari tenha conhecimento de discussões teológicas mais refinadas, seu discurso poético não mira uma escatologia teórica ou em qualquer outra corrente religiosa, mas sim na história da arte, nos processos que ele julga como divulgadores daquelas correntes. Provavelmente por sua condição de artista, Ferrari possui definições concretas do papel que um artista pode exercer sobre uma determinada cultura. Os artistas do passado são em suas obras “julgados” por seu excessivo fascínio pelas cenas infernais, compartilhado por poetas, intelectuais e autoridades eclesiais.

³⁴ Em uma declaração de Vicent Houdry, num manual de conselhos sobre o modo de redigir sermões do século XVIII (**La Bibliothèque des prédicateurs**), temos “Du reste, il n'est pas nécessaire d'avertir que l'exagération que l' orateur chrétien doit éviter em toute sorte de manière n'est point à craindre em celle-ci; puisque l'esprit humain ne peut même concevoir la grandeur des peines de l'enfer”. Cf. MINOIS, Georges. **Histoire de l'enfer**. 2 ed. Paris: Presse Universitaires de France, 1999, p. 76

³⁵ Ibid., p. 79. “Curiosamente, as cenas infernais desaparecem da cena artística a partir do século XVII, onde os danados de Rubens são uma das últimas representações do gênero. É a Igreja da Contra-Reforma que fixa-se em restabelecer a ordem desse excesso de representações. A verdade doutrinal deve daí em diante ser o critério fundamental, pondo fim a confusão de gêneros: exclui os elementos mitológicos pagãos e recoloca o inferno em outro lugar. O ideal de ordem e composição clássicos, que representam a ordem divina é que deve reger sobre a terra, ajuntando-se mal aquelas visões diabólicas do século XVI. O inferno desaparece das representações no momento que cessam os fenômenos de bruxaria e sua repressão”. (Tradução livre)

Tal julgamento é catalisado pela relação que as obras do renascimento são atualizadas a partir de conexões com o holocausto judeu. Ferrari se referia ao **inferno** como “essa idéia meio nazista”³⁶ e já nas colagens de **Releitura da Bíblia**, como nas de **Nunca Más**, podemos encontrar essa ênfase reconstituída que Crenzel considera como a mais constrangedora e violenta relação que o artista realizou contra seus alvos.³⁷

No mesmo ano do início da distribuição dos fascículos pelo Pagina/12, Ferrari envia uma carta que solicitava ao Papa apenas que meditasse sobre o fim dos tempos, assinada unicamente por Ferrari. Feliz com a repercussão do silêncio gerado pelo Vaticano, ele elabora, em 1997, outra carta, assinada também por outros artistas, intelectuais e pessoas “preocupadas com a atualização da ameaça apocalíptica” sob a sigla CIHABAPAI (Clube de Ímpios Hereges Apóstatas Blasfemos Ateus Pagãos Agnósticos e Infieis). Na nova carta ao Papa retoma o tema através da solicitação da “anulação do Juízo Final e da Imortalidade” e usa como argumento central: A justiça do Filho contradiz e viola a do Pai. A existência do Paraíso não justifica a do Inferno.³⁸

Foi com a exposição **Infernos e idolatrias**, em 2000, que o artista retoma o tema novamente. A mostra reúne novas intervenções sobre os juízos finais de artistas consagrados (Bosch, Giotto, Michelangelo, Van Eyck, Brueghel, Doré). Mais uma vez a ênfase sobre os exemplos renascentistas já comentados. Ao lado dessas colagens surgem os primeiros exemplares de **Idéias para Infernos**. Tabuleiros de xadrez, gaiolas, torradeiras, frigideiras e liquidificadores são chamados a “torturar” as pequenas imagens sacras. Aqui o alvo direto é o conceito de inferno por meio da concepção de tortura eterna. O **inferno** era nessa série o centro da problemática que mirava o poder da Igreja, como também, pela utilização de elementos domésticos e imagens populares de gesso e plástico, Farreari parece criticar o próprio crente.

Nessa mostra unem-se através das colagens e de **Idéias...** as duas formas que o artista utiliza para representar seu **inferno**. Numa ele é combatido, é o alvo central de suas críticas (**Ideais...** é o mais generoso exemplo). Noutra, Ferrari o usa, o adjetiva,

³⁶ Cf. GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 37.

³⁷ Cf. CRENZEL, Emilio. El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado. **Revista Estudios Interdisciplinarios de America Latina y Caribe**, V. 7, n. 2, jul. – dez. de 2006. Disponível em: <<http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=137>>. Acesso em: 17 de abr. de 2007.

³⁸ Cf. GIUNTA, 2006, op. cit., p. 237.

seve-se dele como símbolo indicador das relações que devem ser condenadas, como é o caso do período militar na Argentina. De um lado, o artista o vê como uma criação ficcional das escrituras, de outro o **inferno** é uma realidade simbólica preciosa. Uma contradição que evidencia que seu grande alvo permanece sendo a Igreja e o Estado totalitário, independente de qual sejam seus instrumentos e modos como se configuram seus sentidos.

Em novembro de 2004, a retrospectiva no Centro Cultural Recoleta com 400 obras, produzidas entre 1954 e 2004, mobilizou grupos contrários e favoráveis à obra de Ferrari. Primeiro, um grupo de católicos invadiu a instituição e destruiu cerca de 10 das obras em exposição. Um mês depois de inaugurada, a mostra foi censurada por “blasfêmia” e fechada por decisão judicial. A medida gerou manifestações lideradas por intelectuais e artistas, até que a exposição foi reaberta dias depois.³⁹ Em maio daquele mesmo ano, no mesmo espaço, Ferrari já tinha enfrentado tímidas manifestações contra a outra exposição: **Dando Vuelta al Poder**. Uma das obras “desconfortáveis” daquele momento foi a instalação **A misogenia cristã**, que inclui reproduções do **Pecado Original** de Michelangelo, Hugo van der Goes e Julio Romano, entre outros. Além de uma cobra viva que deslizava sobre uma reprodução do **Inferno** de Bosch.

Naquele ano de 2004, Ferrari expôs em 15 mostras diferentes na Argentina, mas a retrospectiva tornou-se, segundo Sarlo, o momento em que depois de anos testando a tolerância da Igreja Católica, suas obras tornam-se “un test de la fortaleza del estado y de las instituciones del campo artístico”.⁴⁰ Os **infernos** tornam-se não apenas um conjunto metonímico para o lugar das crenças na contemporaneidade, mas antes são a metáfora da própria fragilidade das relações que permeiam e sedimentam as liberdades nas sociedades que advogam e manifestam-se por elas. Esse deslocamento social que move o espectador para além do mero sarcasmo de **Idéias...** levando-o a perguntar-se se é admissível numa democracia a livre expressão contra uma ideologia dominante e

³⁹ “Antes de começar a mostra, o pároco da igreja vizinha à Recoleta foi ao espaço expositivo e, depois, conversou com o cardeal Jorge Bergoglio, o arcebispo de Buenos Aires. Os dois começaram uma campanha contra a mostra, pedindo um dia de oração. Até que os católicos começaram a quebrar algumas obras. Tudo isso parecia ser uma campanha publicitária minha, para que o pessoal se interessasse pela exposição. Uma mostra que possivelmente teria visitação de duas ou três mil pessoas, acabou recebendo 70, 80 mil. Além disso, era muito estranho que a igreja se preocupasse com um dia de oração por mim, e não por todos seus pobres”. Cf. RIBEIRO, José Augusto. A arte política de León Ferrari. **Revista Trópico**, out. de 2006. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631_1.shl>>. Acesso em: 12 de dez. de 2006.

⁴⁰ Cf. SARLO, Beatriz. Guerras de religión. **Revista Debates**, 14 de dez. de 2004.

muitas vezes fundadora é o que torna seus **infernos** dotados daquela ação-bela tão desejada pela arte contemporânea. É assim que a arte de Ferrari na sua agressividade desmedida livra-se de uma armadilha simplista. Pois quando a arte ou aquilo que se pretende arte são literais, tendendo a reiterar padrões esperados pelo senso comum, freqüentemente criados nos contextos informativos das mídias, ela pode, no limite, tranqüilizar as más consciências em vez de, efetivamente, nos deslocar dos sentidos programados.

Isto não quer insinuar que Ferrari seja imune á mídia e ao mercado da arte. A crítica de arte e curadora Alina Tortosa defende que ao manipular, de modo atípico e direto, as esferas da história da arte e da política, Ferrari tornou-se ele próprio um elemento em separado da cena artística, dotado de um certo culto:

León Ferrari é um artista muito querido pelos artistas e intelectuais. Sua paciência sem limites e seu interesse em estudar os ensinamentos e as motivações da Igreja destacam-se como uma apreciação que supera em sua profundidade o seguimento cego de muitos dos crédulos que facilmente se entregam. O homem, o artista e sua obra converteram-se em objetos de culto do mundo da arte, que incorporam, contra sua vontade, uma aura religiosa em sua pessoa – no sentido original da palavra, do latim **religare**.⁴¹

De qualquer modo, freqüentemente as obras de Ferrari envolvem discussões para além dos elementos estéticos. Elas atingem áreas políticas como a liberdade de expressão, posicionamentos sobre a dimensão jurídica da arte, sobre questões de autoria e formulações morais de cunho religioso e laico. Um dos pontos positivos dessas discussões é que sua obra transporta o legal, o religioso e o social para o espaço da interpretação. Ele retira o problema da interpretação do campo das abstrações. Especialmente no campo religioso, Ferrari mostra-nos como questões como liberdade de expressão e responsabilidade pública são, ainda, desconfortáveis para as instituições, principalmente na América Latina. Sua arte evidencia que “[...] não há uma única forma de entender o que é cultura na democracia”.⁴²

Nem todas as possibilidades de leitura das obras de Ferrari são positivas. Crenzel nos lembra que as estratégias de Ferrari tendem a anular o território histórico ao fundir, a partir da colagem, diferentes representações históricas. Fatos diversos com

⁴¹ Apud GIUNTA, Andréa. (Org.). **León Ferrari**: retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006, p. 261.

⁴² Ibid., p. 303

pesos sócio-históricos deferentes unem-se num preciso equilíbrio estético, mas que podem criar hierarquias com pouca legitimidade para os agentes sociais envolvidos. Ao mesmo tempo, sua arte está diretamente ligada ao discurso confessional, ao testemunho, podendo ser aprisionada por uma lógica da memória tão criticada por Sarlo. Uma lógica que apresenta uma retórica testemunhal que reserva para si a primazia da representação da experiência. Essa leitura não está imediatamente relacionada à obra do artista, mas não podemos subestimar o lugar histórico em que ela está sendo constituída e consumida,⁴³ visto o impacto e o alcance da série **Nunca Más**, distribuída em fascículos.

Outra particularidade é o meio utilizado por Ferrari para atingir a Igreja: a imagem. Somos forçados a lembrar que embora seja um meio de extrema eficácia pelo simples fato de que para as igrejas cristãs a imagem foi por séculos um elemento de propaganda sem paralelo. Todavia, a própria tradição cristã é mais ampla. Ela demonstra que há outras formas de cristandade que não aderiram à imagem ou confeccionaram outra estética imagética. Iconoclastas acreditaram por séculos que a essência do reino de Deus é inacessível da mesma forma que as ortodoxias confeccionaram uma arte icônica cujo apelo moral não incluía as cenas dramáticas do Juízo Final. Contudo a ausência da imagem ou a presença de uma outra não excluíram o legado do **inferno**.⁴⁴

Diante dessas especificidades vale ressaltar que se o território político é minado, preferimos lembrar Rancière, que nos ensina que arte possui a sua própria política.⁴⁵ Como nos adverte Naves sobre a maioria dos artistas contemporâneos, Ferrari não professa em sua arte uma “teologia negativa da arte”,⁴⁶ ou seja, o artista não trata

⁴³ Sobre o assunto Sarlo reclama: “Es cierto que la memoria puede ser un impulso moral de la historia y también una de sus fuentes, pero estos dos rasgos no soportan el reclamo de una verdad más indiscutible que las verdades que es posible construir con y desde otros discursos. Sobre la memoria no hay que fundar una epistemología ingenua cuyas pretensiones serían rechazadas en cualquier otro caso. No hay equivalencia entre el derecho a recordar y la afirmación de una verdad del recuerdo; tampoco el deber de memoria obliga a aceptar esa equivalencia”. Cf. SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 57.

⁴⁴ Para a discussão entre iconoclastas e iconófilas Cf. BESANÇON, BESANÇON, A. A arte e o cristianismo. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. (Orgs.). **Imagem e Conhecimento.** São Paulo: Edusp, 2006, p.32-53.

⁴⁵ Cf. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005, p. 27.

⁴⁶ Cf. NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 20.

com desdém o seu próprio trabalho, conferindo-lhe um papel salvacionista regido por uma espécie de impotência pessimista. Muito menos faz de suas intervenções uma tradutora de reivindicações que se utilizam da arte para conferir mais “requisite e delicadeza”⁴⁷ a suas demandas. Pelo contrário, sua arte se esforça sinceramente em mapear o território simbólico e incerto em que nos movemos, num jogo ofensivo contra saberes alheios, posicionando contra os **infernos**, mesmo que para isso tenha que utilizá-los a seu gosto.



Juízo Final, 1985, colagem de excrementos de aves sobre gravura do **Juízo Final** de Michelangelo, 46 x 33cm. Coleção Alicia e León Ferrari, reprodução; cf. GIUNTA, 2006, p.187

⁴⁷ NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 27.