

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

O Alfabeto Enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel¹

León Ferrari e Mira Schendel estão entre os artistas latino-americanos mais importantes do século XX. Ambos produziram suas obras durante as décadas de 1960 a 1980, na Argentina e no Brasil, sem que tenham se conhecido, e privilegiando a presença da linguagem como matéria visual e conteúdo.

A obra de Mira Schendel e León Ferrari, contemporâneos ainda que originários de locais distantes entre si – Schendel nasceu na Suíça em 1919 e morreu no Brasil em 1988; Ferrari nasceu em 1920 na Argentina, onde ainda reside – está permeada, mesmo em seus momentos mais silenciosos e íntimos, pelo furor da linguagem. Um furor poético que, em ambos, assumiu incontáveis faces, desde a mudez voluntária até a afasia, passando pelo sussurro, a súplica, a denúncia, a oração, a didática, o diálogo, a citação, a poesia, a gagueira, o grito, a onomatopeia, a colagem, a argumentação, o alfabeto. Ambos os artistas sempre se mantiveram muito próximos da poesia e dos poetas – Haroldo de Campos, no caso de Mira Schendel; Rafael Alberti, no de León Ferrari –, e ambos, em algum momento, foram poetas.

Os anos cruciais do surgimento da obra de Schendel e Ferrari coincidem com o início da década de 1960 e, para ambos, talvez o ano de 1964 tenha sido um marco. Foi então que León Ferrari produziu o *Cuadro Escrito*, após intensa prática de desenho que o levou da abstração às escritas deformadas e ilegíveis, e destas à requintada caligrafia, não menos hermética, dos desenhos escritos. Nesse mesmo ano, Mira Schendel inicia uma temporada de trabalho exclusivamente dedicada a obras sobre papel – utilizando sempre o mesmo suporte: folhas retangulares de papel de arroz –, durante a qual irá produzir imensa quantidade de desenhos, para os quais concebeu uma técnica pessoal de aplicação da tinta e do gesto, e que vai se encerrar, no final da década de 1960, com a criação de obras emblemáticas, como as *Droguinhas* (c.1965-68), o *Trenzinho* (1965) e os *Objetos Gráficos* (1968-73).

Esses anos coincidem também, no mundo anglo-saxônico e norte-americano, com o surgimento de uma forma de arte oposta à noção de gênero artístico: uma arte sem *medium* específico, ou que se furta à possibilidade de ser apreendida desde a perspectiva da especificidade de seu *medium*, uma arte na qual, como diz Sol LeWitt, “a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra”²: a arte conceitual. Desde o seu aparecimento, o discurso autorizado da arte conceitual estava focado no que se tornaria um de seus mitos originários, o tema da desmaterialização do objeto artístico que estava implícito no conceitualismo.

¹ Texto para o folder da exposição Alfabeto Enfurecido, Fundação Iberê Camargo, 2010.

² LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967.

Talvez o que distinga a obra tanto de Schendel como de Ferrari do conceitualismo seja precisamente o fato de que, enquanto este propõe uma arte centrada na linguagem como protagonista ideal, Schendel e Ferrari são artistas mais interessados no **aspecto** da linguagem, cujos trabalhos manifestam e mostram a linguagem encarnada e vinculante, a linguagem como materialidade escrita e vestígio, a linguagem como tremor de mão e estremeção de corpo: a linguagem estremecida, como sujeito irrepetível e voz vicária.

Ferrari e Schendel são artistas visuais que jamais abandonam o ofício do verbo; pelo contrário, eles o colocam no âmago da operação produtora de imagens, até mesmo daquelas mais despojadas e silenciosas. Todavia, além de uma questão de linguagem, o que se manifesta em suas obras, até mesmo naquelas em que não se pode identificar a matéria linguística, é justamente a escrita no sentido barthesiano de *scriptio*, o “ato muscular de escrever, de traçar as letras”,³ a sua radical redução material, e, portanto, a sua capacidade para funcionar na imagem como representação visual da *enunciação*. Assim, não é apenas a linguagem o que constitui o nervo da obra desses dois artistas, mas a palavra como função vicária e excedente da voz humana; não são frases neutras e desprovidas de sujeito que qualquer um possa pronunciar de modo impessoal – como se a língua fosse uma forma de transparência – o que sobressai na obra deles; são textos opacos, signos feridos, fragmentados, obsessivos, ou então letras abandonadas, delirantes, solitárias; não é a língua, enfim, o que ali brilha, mas a escrita, abstrata ou textual, alfabética ou arquitetônica, deformada ou ínfima, nominal ou transitiva e, acima de tudo, a matéria de seu corpo: o gesto gráfico.

Se os desenhos abstratos constituem um dos principais momentos de caráter estético na obra de León Ferrari, os seus desenhos escritos são o suporte de conteúdos e discursos objetivos com os quais o artista chama a atenção para o mundo e suas contradições e absurdos, reflexiona sobre a arte e dirige o seu sarcasmo contra os poderes constituídos da Igreja e do Estado. Em nenhum deles chega a haver violência, nem sequer a fúria e o protesto de trabalhos posteriores e produzidos em confronto com a trágica história argentina, que também golpearia cruelmente a sua família. Não obstante, cabe pensar que o período inaugurado com obras como o *Sermón de la Sangre* – uma abstração que oculta em sua nudez um texto alheio, no caso de autoria de Rafael Alberti – chegará a seu termo, pouco antes de Ferrari abandonar por um tempo a produção de objetos artísticos, com a exibição (e o repúdio público) de uma imagem de Cristo crucificado em um avião bombardeiro americano, *La Civilización Occidental y Cristiana* (1965), um gesto de protesto político contra a guerra no Vietnã. No breve período de 1962 a 1965, Ferrari produz a maior parte de seus desenhos abstratos, como *Músicas*, *Escrituras Deformadas* e *Cartas a un General*; as esculturas com arame e caixas, e os desenhos com escrita, como o *Cuadro Escrito*.

Por meio de obras nas quais a escrita toma o lugar da imagem, Ferrari e Schendel não deixaram de produzir uma constante suspensão da imagem em benefício do que resta da linguagem quando esta é tratada como corpo: o gesto que vincula e desvincula na corporeidade gráfica, a vinculação da linguagem, sua configuração constelada pré-linguística, uma arte de alfabetos sem gravidade, arbitrários, e de palimpsestos; letras e palavras desprendidas e desorbitadas. Um gesto no qual se faz visível, sobretudo em Schendel, o substrato vazio e mudo onde se alojaram os signos e onde poderiam de novo habitar como potência incessante: o papel, suas estrias, seus desertos. Assim é possível entender as *Droguinhas* e o *Trenzinho*, as duas grandes obras que encerram a produção sobre papel de Mira Schendel. Nas primeiras sobressai a complexidade do precário, e também uma arqueologia insondável que concerne de perto à escrita, a suas origens míticas e a seus repúdios originários: um repertório de cordas e ataduras de papel, laços que nada enlaçam além deles mesmos. No *Trenzinho*, por sua vez, o corpo imaculado é exposto como um despojo, a tábula rasa do papel que antes acolhia as manchas do escrito, apresentando a sua própria nudez frontal, seu próprio vazio, sob a forma de véus e sudários.

A função alternada ou simultânea de indicação e de ocultação está na base das obras de León Ferrari e Mira Schendel. Opondo-se à neutralidade das operações linguísticas que caracterizam o cânone da arte conceitual, o que prevalece em Ferrari e em Schendel é uma forma de linguagem apropriada, encarnada, personalizada, uma linguagem-corpo – “aquilo que aponta com o dedo a coisa de que se fala”, no dizer dos tratadistas de Port-Royal – e, ao mesmo tempo, o corpo da linguagem. Em vez da fascinação linguística da arte conceitual, que encontrou na linguagem o sucedâneo artificial de uma imaterialidade impossível, Ferrari e Schendel parecem ter trabalhado a contrapelo daquela afirmação de Merleau-Ponty, “a maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer”. Ou seja, uma obra na qual a significação dos signos não nos deixa esquecer seu aspecto físico, mas que, ao contrário, nos confronta com sua presença opaca. Durante toda a sua vida de artistas, Mira Schendel e León Ferrari parecem ter se empenhado em restituir a letra à voz, a voz a seu alento, o alento a seu corpo, o corpo ao seu gesto, e o gesto, por fim, à sua vida.

³ BARTHES, Roland. *Variations sur l'écriture*, 1972-1976.

Breve histórico do contexto artístico dos anos 60 e 70

No período compreendido entre a metade dos anos 60 e meados dos anos 70 a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes. O surgimento de novas formas de expressão teve como consequência um “afrouxamento” das antigas categorias classificatórias e o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares.

Essas mudanças trouxeram consigo novos questionamentos a respeito do fazer artístico e do lugar da arte:

“(…) a obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de ideias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte deveria ser encontrada dentro ou fora da galeria?”⁴

Esse foi um momento de “desmaterialização” do objeto artístico, e esse processo ficou conhecido como Conceitualismo. A arte conceitual deixava de entender o objeto de arte como um conjunto de produtos e passava a encará-lo como um processo que combinava a vida do artista com o espaço em que essa vida era vivida, valorizando, dessa forma muito mais a ideia a respeito da arte do que o seu produto final.

“O Conceitualismo atraiu a crítica e a análise para a esfera do fazer artístico”⁵

Essas mudanças trouxeram para o objeto artístico (a obra) um novo dado: a linguagem. Muitos artistas passaram a elaborar trabalhos que jogam com as possibilidades e impossibilidades do discurso e da escrita. Como exemplo deste movimento e peça-chave dentro de toda essa produção voltada para um pensamento e abordagem conceituais do fazer artístico, está a obra de Joseph Kosuth (1945 -) *Uma e três cadeiras* (1965). A obra é composta por uma cadeira de madeira, uma grande fotografia em preto e branco de uma cadeira e uma fotocópia da definição encontrada no dicionário para a palavra “cadeira”; a definição nomeia e define o objeto, porém a representação fotográfica e a apresentação do objeto são apenas um exemplar do “real”, um modelo individual, que pode discordar da ideia de cadeira que um provável espectador teria.

Esta obra de Kosuth está apoiada em uma discussão filosófica já colocada por Platão e que questiona a natureza da arte, propondo um jogo entre realidade, ideia e representação. Essa questão foi central nas produções artísticas deste período.

Outros artistas como Lawrence Weiner (1942 -), por exemplo, abdicaram quase que completamente do objeto de arte. Weiner considera o tema de seu trabalho algo que é concebido a partir de uma descrição da suposta ação empreendida para a confecção deste e que vem a compor o título da obra: “*uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento*” (1968). Esse título vinha acompanhado de um pequeno texto:

1. O artista pode arquitetar a peça;
2. A peça pode ser fabricada;
3. A peça não precisa ser construída.

As outras decisões relativas à recepção do trabalho ficam a cargo do espectador. A este é que cabe a função de “construir” ou “materializar” em obra a proposição/ideia colocada pelo artista. A arte não estava na forma concreta ali exposta, mas sim nas ideias que ela apresentava, ou nas palavras de Kosuth, na obra de arte “as palavras da definição proviam a informação artística”.

Muitas das discussões propostas por esses artistas estavam apoiadas em teorias da linguagem que buscavam uma distinção entre as artes do tempo e as artes do espaço. Havia uma forte tendência em abdicar das teorias formalistas, que predominaram na produção norte-americana do pós-guerra – apoiadas nas ideias do teórico e crítico da arte Clement Greenberg (1909 – 1994) –, e procurar um meio de expressão que tivesse maior relação com a situação histórica na qual se originava; havia um reconhecimento da mútua responsabilidade do artista e do espectador com relação ao significado da obra de arte.

“(…) o modo como uma obra se encaixava na história sucessiva dos objetos era de menor importância que as conexões por ela forjadas com o seu contexto.”⁶

É importante compreender, dentro deste contexto, a que a linguagem presente na obra de Mira Schendel e León Ferrari se refere, já que a obra desses dois artistas se distingue de outras que, no mesmo período, estavam envolvidas com as questões da linguagem.

“O que pressupõe como fundo ou enquadramento, como pretexto ou contexto – para onde aponta esse furor da linguagem, o que provoca e o dirige.”⁷

⁴ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*, 2001.

⁵ Idem.

⁶ Idem ibidem.

⁷ PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, 2010.

O ano de 1964, em especial, foi um período de mudanças para a produção de ambos. Tanto Schendel quanto Ferrari iniciaram obras derivadas da linguagem, e com elas reagiram contra a pintura e suas teorias formalistas: Schendel abandonou essa forma de arte em favor das obras sobre papel, enquanto Ferrari também subvertia a ideia de pintura através do seu *Cuadro Escrito* (1964). Este último é bastante emblemático neste contexto, pois apresenta uma fusão dos usos da linguagem em uma ação que nega a pintura.

Apesar das aproximações com as práticas conceitualistas, tão em voga nos continentes norte-americano e europeu, essas características presentes nas obras de Schendel e Ferrari (e que tangem o universo da linguagem) não fazem deles artistas conceituais. A linguagem, para eles, surge enquanto presença material:

“bem mais do que veículo para conceitos ou ideais, elas são apresentadas em uma circunstância física.”⁸

Trata-se de duas abordagens a respeito dos aspectos da linguagem: enquanto o conceitualismo debruça-se sobre os aspectos que envolvem os sentidos da linguagem, os trabalhos de Schendel e Ferrari buscam os aspectos mais visuais relacionados à mesma.

É fato que as produções da cena artística brasileira e dos demais países da América Latina, sofreram forte influência das correntes europeias e/ou norte-americanas. Nossa produção também aderiu a uma prática mais experimentalista do processo artístico, porém a arte e a crítica da América Latina estavam voltadas para uma realidade social diferente da europeia ou da norte-americana.

A América Latina da metade do século XX se desenhava através da grande força de mudanças políticas que culminariam em uma “onda” de regimes políticos militares e totalitários em países como Brasil, Argentina e Chile.

Hoje, quando olhamos para a História das artes visuais no Brasil, percebemos que o período compreendido entre os anos 60 e 70 é caracterizado pela oposição entre o nacional-popular e o vanguardismo, e, muitas vezes, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica aparecem, nesse panorama, como modelos do artista engajado e do artista experimental de vanguarda. Ambos os discursos nascem da necessidade de um posicionamento face à situação política/social que o país enfrentava naquele momento.

Foi uma década marcada pelo surgimento de fortes governos autoritários e de uma política de repressão à liberdade de expressão, não só no Brasil, como também em outros países latino-americanos.

“Contudo, tanto os textos de Gullar que defendem a arte nacional tocam em questões relativas ao experimentalismo estético, quanto os trabalhos de Oiticica também abarcam questões pertinentes ao engajamento do artista nos problemas sociais e políticos brasileiros. O movimento neoconcreto marcou o encontro teórico e poético entre Hélio Oiticica e Ferreira Gullar.”⁹

O neoconcretismo, surgido no Rio de Janeiro no final da década de 1950, buscava uma transformação de ordem estrutural no campo das artes visuais no Brasil. A produção deste período tinha como objetivos superar os suportes tradicionais, propor novos meios para a criação artística e modificar a recepção das obras de arte por parte dos espectadores, dos quais era solicitada uma posição muito mais ativa do que passiva e contemplativa em relação às obras. Como declara Lígia Pape:

“Havia uma total liberdade (...). Não trabalhar só categorias convencionais. Na escultura, a ideia era destruir a base, fazer um objeto que assim se chamasse, mas que pudesse ser posto em qualquer posição. A pintura também não seria mais envolvida por uma moldura, avançaria no espaço. Eu mesma inventei um livro, chamado “Livro da Criação”, onde narrava a criação do mundo sem palavras, meio artes plásticas, meio poesia (...). Naquela época ainda existia o pensamento de um quadro ser uma pintura na parede, para mera contemplação. Não tinha o sentido de participação, de uso de materiais diferentes; então tudo isso deu um sentido muito grande de liberdade. Na época não era fácil, nós tínhamos o mundo em oposição a nós.”¹⁰

As produções de Mira Schendel e León Ferrari também não estão distantes das premissas básicas nas quais a arte concreta estava envolvida, como, por exemplo, a relativização do objeto artístico, ou seja, a concepção do objeto artístico como uma forma transicional entre as campos da arte, da política e/ou da experiência cotidiana. Ambos os artistas tiveram um estreito relacionamento com a produção sul-americana, mais especificamente a brasileira, que também estava envolvida com os meandros da linguagem, atentando não só para as suas possibilidades semânticas como para o seu potencial simbólico, seus aspectos gráficos e as ambiguidades que a envolvem. Nesse momento, as imagens se manifestavam por meio dos textos e estes por meio das imagens.

“Uma reinvenção da arte visual por meio de operações envolvendo a linguagem, e ocorrendo em um período específico da história social e intelectual do Ocidente, em que predominou o paradigma da linguagem como operador para o entendimento da realidade humana.”¹¹

⁸ Idem.

⁹ SPRICIGO, Vinicius. *A vanguarda participacionista brasileira (1954-1973)*, 2005.

¹⁰ PINTO, Regina Célia. *Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*, 1994.

¹¹ PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, 2010.

León Ferrari

León César Ferrari nasceu em Buenos Aires no dia 3 de setembro de 1920, sendo o terceiro dos seis filhos de Augusto C. Ferrari – arquiteto, pintor e fotógrafo – e de Susana Celia Del Pardo. O artista cursou o secundário em uma escola dirigida por padres e graduou-se depois em Engenharia na Faculdade de Ciências Físicas e Naturais da Universidade de Buenos Aires. Durante esse período ele começou a se interessar por arte e passou a fazer peças de cerâmica.

Em 1946 casou-se com Alicia Barros Castro, com quem teve três filhos: Marialí, Pablo e Ariel.

Marialí, aos seis anos de idade, contraiu meningite tuberculosa. Depois de nove meses de internação em um hospital da cidade italiana de Florença, ela perdeu a audição e conseqüentemente a fala, devido à intoxicação por estreptomicina usada para tentar curá-la. Nessa época as palavras começaram a aparecer na obra de León, porém não ainda como protagonistas. Foi em conseqüência dessa mudez trágica, que Ferrari começou a colecionar palavras. Escreveria mais tarde Alicia Ferrari:

“Nossa filha estava surda, havia passado para um mundo diferente que tínhamos de compartilhar e conhecer a fim de ajudá-la [...] resgatamos então cem palavras perfeitamente pronunciadas, que fomos anotando sem na verdade saber o que estávamos fazendo. Essa lista de palavras, que se tornou a base da reeducação dela, incluía nomes próprios [...] e nomes comuns, de coisas corriqueiras.”

Em 1953 Ferrari alugou um ateliê em Roma e começou a produzir grandes peças de cerâmica. Nesse mesmo tempo, ele trabalhou em um estudo sobre fabricação de filmes para o Banco Industrial.

Durante três anos, de 1955 a 1957, exerceu sua profissão de engenheiro, pesquisando cores para cerâmica e compostos químicos que seriam produzidos na pequena indústria familiar que montou, a qual durou até 1976.

Entre 1958 e 1959 realizou um média-metragem *A primeira fundação de Buenos Aires*, baseado em um quadro de Oski e inspirado no texto do alemão Enrico Schmidel, do séc. XVI.

No mês de novembro de 1960, Ferrari expôs esculturas de gesso e madeira na Galeria Galatea, em Buenos Aires. A crítica jornalística descreveu a exposição da seguinte forma:

“[...] formas lisas, empoladas e delicadas, seus temas resumem a mulher. Formas róseas e etéreas, que sintetizam todo um ritmo, para sugerir a figura capturada.”¹²

Um ano depois o artista levou a público suas primeiras esculturas com arame. A revista *Domus* descreveu-as como “desenhos no espaço que têm quase mais luz que corpo, como uma explosão cintilante”.

No dia 11 de novembro de 1962 fez duas ilustrações para os poemas de Rafael Alberti: “Cabelos frisados” e “À linha”. Ferrari chamou tais trabalhos de “escrituras”, desenhos abstratos que imitam a disposição espacial da escrita, mas ilegíveis. Esses desenhos feitos para ilustrar os poemas culminariam no livro *Escrito en el aire*.

Em 1963 iniciou a série *Cartas a un general*, “escrituras deformadas” que se diferenciam dos “desenhos escritos”. Nesse ano também surgiu o “babelismo”, um projeto de arte coletiva, uma grande escultura que imaginou realizar com outros artistas, e que demorou seis meses para ser concluída.

No seu caderno de notas, em 1964, escreveu as primeiras ideias para o *Cuadro escrito*: “Fazer uma descrição cujo título [...] seja uma descrição inextricável, ostensiva e fracassada da pintura que deveria estar pendurada ali”.

Em 1965 Ferrari foi convidado a participar do prêmio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella, para o qual enviou a obra intitulada *A Civilização Ocidental e Cristã*, que reproduzia um bombardeiro norte-americano com um Cristo de oratório, simbolizando sua indignação em relação à Guerra do Vietnã. Entretanto, o diretor do Centro de Artes Visuais solicitou-lhe que retirasse o Cristo, pois tal figura feria a sensibilidade do público. Em 2001, dez dias depois do ataque às Torres Gêmeas de Nova York, essa obra foi reapresentada no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, renovada em sua forte alusão à violência imediata.

¹² Jornal La Razon, 12 de novembro de 1960.

Em 1966, um ano após os Estados Unidos enviarem tropas para apoiar o governo do Vietnã do Sul, Ferrari participou da organização da exposição dos artistas plásticos em homenagem ao Vietnã, na galeria Van Riel. Nesse mesmo ano ele também começou a escrever *Palabras ajenas*, uma extensa colagem literária de 120 personagens que condensa a história de violência do Ocidente, retratando a Alemanha nazista, além de abordar a belicosidade desde o Antigo Testamento até o presente. Esse trabalho foi concebido para ser apresentado teatralmente por pelo menos dez horas.

Em 30 de junho de 1969 participou da exposição *Mal-vindo Rockefeller*, com uma sobreposição de Che Guevara e a bandeira da Argentina, feita em repúdio à chegada de Nelson Rockefeller na Argentina. O Senador Rockefeller fora designado para visitar os países da América Latina e estudar os posicionamentos das respectivas Igrejas Católicas quanto à oposição ao comunismo. Posteriormente o político fora acusado de envolvimento em atrocidades contra os índios na tentativa de pacificar tribos sul-americanas em terras ricas em petróleo e minerais raros.

No período de 1973 a 1976 León César Ferrari continuou com seus protestos na Argentina de diversas formas – Coletiva na Casa das Américas em Cuba, Fórum pelos Direitos Humanos, reunião de artigos sobre a aparição de cadáveres – até ser exilado no Brasil. Somente seu filho Ariel ficou na Argentina, e acabou sendo morto em 1977, em mais um momento traumático que envolve silenciamento na vida de León.

Em 1982 León e Alicia Ferrari retornaram à Argentina para buscar notícias sobre o desaparecimento do filho, sem, contudo, conseguirem qualquer informação. A partir de então, voltaram diversas vezes àquele país e, em 1984, León Ferrari fez sua primeira exposição em Buenos Aires, após oito anos.

A partir de 1984 sua crítica voltou-se para a violência na Bíblia, trabalhando com reproduções, excrementos de animais, homenzinhos de letreset e camuflagem. Na coletiva *Uma visita no século*, o artista propôs a construção de uma fortaleza para se defender do Juízo Final, tema que retomou em 2000, com *Infernos e Idolatrias*: uma mostra com gaiolas povoadas de pássaros artificiais que simulam defecar sobre imagens religiosas, submetidas então aos tormentos que a Bíblia promete. Ferrari declarou ainda crer que na Bíblia está toda a justificação do fascismo.

Em 1991 regressou em definitivo para a capital argentina e seu trabalho lá continua sendo a crítica à Igreja, mais especificamente a denúncia das crueldades da Inquisição, da tortura e matança de índios, além do repúdio à condenação por parte do Arcebispo de Buenos Aires ao uso de preservativo.

No final da década de 90, mesmo utilizando materiais com que já havia trabalhado anteriormente, como a imagem do corpo feminino, reproduções e textos, León conseguiu fazer algo novo, a série *Tormentos y Amores*: textos bíblicos e poemas de Jorge Luis Borges impressos em braile sobre reproduções de imagens eróticas e religiosas. Junto das obras em exposição, um cartaz esclarecia: “Não é proibido tocar nas obras”. Essas obras são vistas completamente apenas por pessoas videntes ou que saibam ler em braile. A premiada obra *Palabras*, de 2000, também teve seu lado obscuro: há poemas de Borges impressos atrás do quadro.

Entre suas obras recentes, de 2004 a 2006, está a filmagem de um vídeo com Ricardo Pons, no qual grandes minhocas eram colocadas sobre um retângulo branco para serem filmadas enquanto corriam para todos os lados, resultando um quadro movediço. A ideia era acabar o vídeo com uma galinha comendo as minhocas e, em seguida, defecando sobre uma imagem do inferno de Boticelli, encerrando, assim, um ciclo inteiro.

Mira Schendel

Filha única de pais judeus, Mira Schendel nasceu no dia 7 de junho de 1919 em Zurique, na Suíça. Ainda criança, após o divórcio de seus pais, mudou-se com a mãe para o subúrbio de Milão, na Itália. Em meados da década de 30, começou a frequentar cursos de arte. Nessa época também começou a estudar filosofia na Università Cattolica del Sacro Cuore, o que lhe proporcionou aprendizado religioso católico. Porém, em 1939, com as leis introduzidas por Benito Mussolini, que baniam os judeus estrangeiros das instituições de ensino superior italianas, a jovem judia se viu obrigada a abandonar o curso.

A fim de escapar da perseguição fascista, estabeleceu-se em Viena, na Áustria, juntando-se a um grupo de refugiados.

Em 1941 casou-se com Josip Hargesheimer, croata católico que conheceu em Sarajevo. O casal mudou-se para Roma, onde ela passou a trabalhar com estatística no departamento romano da *Organização Internacional de Refugiados da Segunda Guerra Mundial*. A experiência de ter sido uma refugiada e de ter vivido o drama da guerra levou-a a compreender o significado de sua própria religião, o catolicismo, por meio da leitura de autores reformistas e contestadores.

Em 1949 imigrou para o Brasil, juntamente com seu marido. O casal se estabeleceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Nesta época, quando contava trinta anos de idade, é que Mira descobre-se artista, trabalhando inicialmente com a cerâmica. “Infelizmente a fala não é meu meio de expressão”, escreveu Schendel na época a um amigo¹³.

Enquanto estudava filosofia e teologia por conta própria, Mira iniciou seus estudos de desenho e escultura na Escola de Belas-Artes de Porto Alegre. Mais tarde, dedicou-se também à pintura, tendo como tema principal as naturezas-mortas: garrafas, vasos e copos. Isso levou muitos críticos a associarem seus quadros com os de dois outros artistas: Giorgio Morandi (1890-1964) e Milton Dacosta (1915-1988). Posteriormente, suas telas tornaram-se abstratas, em tons quase monocromáticos, com elementos tridimensionais, como é exemplo a obra *Sem Título*, de 1954. Esta obra já demonstra o interesse da artista em ir além da superfície plana da pintura.

Separada do marido, em 1953 Mira mudou-se para a cidade de São Paulo. É lá que conhece o imigrante alemão Knut Schendel, com quem ela se casaria em 1960. Em cartas a parentes, Schendel mencionou a distância de Porto Alegre em relação aos círculos artísticos: “de um lado, tal isolamento não era nada ruim. Podia trabalhar sossegada, sem ouvir críticas, sem ver nada que me distraísse (...) mas agora preciso de uma competição explícita. Não ter nenhum concorrente sério não é nada agradável. (...) para mim o que me importa é realizar uma obra séria”¹⁴.

Em 1957, nasceu Ada Clara Schendel, filha única do casal. Por conta disso, Mira interrompeu suas atividades artísticas até o ano de 1960.

Segundo Luis Pérez-Orama, o ano de 1964 foi crucial para o desenvolvimento da obra de Mira, pois “inaugurou uma etapa de sua prática exclusivamente dedicada a obras em papel”, obras essas que eram, especificamente, folhas retangulares do papel japonês conhecido como papel-arroz. Na elaboração dos desenhos – cerca de 2 mil deles –, ela usou uma técnica própria e inovadora, que contemplava tanto a aplicação da tinta como o gesto corporal efetivo. As obras iniciais do ano de 1964 foram conhecidas pela série *Monotipias*, na qual a artista cobria uma superfície de vidro com tinta a óleo, para depois recobri-la com uma leve camada de talco. A seguir, colocava o finíssimo papel japonês sobre o vidro, e, com um instrumento pontudo ou a própria unha, traçava as linhas, marcas gestuais, letras, frases e símbolos sobre a face do papel. Há nessa série a tentativa que permaneceu em quase todas as obras da artista: fazer uma arte que possa “fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra”¹⁵.

Essa fase estendeu-se até a segunda metade da década de 1960, sendo concluída com os seus objetos mais emblemáticos: as *Droguinhas* (c. 1965-68), o *Trenzinho* (1965) e os *Objetos Gráficos* (Pérez-Oramas, 2010, p. 12). A série *Droguinhas* foi concebida como uma obra efêmera, produzida pela artista a partir de uma brincadeira de sua filha e outras crianças com folhas de papel japonês enroladas, retorcidas e amarradas. O resultado final determinou um “repertório de cordas e nós, de elos que nada ligam além de si mesmos – e encontram a complexidade no insignificante”¹⁶.

Já a instalação *Trenzinho* foi composta por uma fila de papéis japoneses pendurados por um fio de náilon que corta o espaço circundante. Ausentes de marcas, riscos ou escrita, os papéis esperam o seu próprio vazio e confirmam a sua disponibilidade incondicional.

¹³ NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade*, 2010.

¹⁴ GUTIÉRREZ-GUIMARÃES, Geanine. *Cronologia*. 2010.

¹⁵ Idem.

¹⁶ PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Leon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, 2010.

De fato, a mudança da tela para o papel japonês determinou as preocupações de Schendel em, através da transparência, “captar a passagem da vivência imediata” (Schendel. In: Naves, 2010, p. 58). Para ela, “a representação da vinculação do tempo ao espaço poderia ser abolida e assumir a forma de uma totalidade. Uma vez que a simultaneidade implica a eliminação da sequência temporal, permitindo ao tempo expressar-se por si mesmo, a visualização da transparência se reestrutura como libertação do tempo¹⁷”.

Nos anos de 1967 a 1970, a artista produziu a série *Objetos Gráficos*, que “exploram a espessura da linguagem, a densidade objetal de sua gráfica, a concretude existencial de palavras, traços, marcas, sejam escritos, sejam delineados com o pincel¹⁸”. Os *Objetos Gráficos* surgiram para a artista não como objetos, mas como um modo de acabar com a ideia de frente e verso, de antes e depois, uma dificuldade da transparência. Essas obras são constituídas por acumulações de papel japonês, onde Schendel depositava as suas letras: letraset, traços, símbolos e marcas. Esses papéis estão comprimidos por duas placas transparentes de acrílico destinadas a serem suspensas no teto. Os *Objetos Gráficos* têm espessura e podem ser vistos de qualquer lado, sem frente ou verso. O propósito da artista é “tornar possível uma leitura circular, na qual o texto é o centro imóvel, e o leitor o móvel¹⁹”.

No ano de 1969, Mira Schendel participou da Bienal de São Paulo com a instalação *Ondas Paradas de Probabilidade – Antigo Testamento, Livro dos Reis I, 19*, composta por milhares de finos fios de náilon que caem do teto ao chão, e por uma folha suspensa de acrílico que abriga o texto da Bíblia referido no título da obra. O texto, que traz o silêncio de Deus perante os ruídos da Terra, acrescenta à obra uma conotação religiosa e espiritual.

A partir do início da década de 70 até o início da década de 80, Mira Schendel concebeu obras e séries como: *Cadernos, Toquinhos, Bordados, Discos, Datiloscritos, Mandalas, Paisagens, Homenagem a Deus – Pai do Ocidente, Monocromáticos*, entre outras. O ano de 1980 foi assinalado pela primeira exposição conjunta de Léon Ferrari e Mira Schendel, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A exposição, com o título de *Gerox*, reuniu também obras de outros artistas.

A última série que Schendel completou em vida, realizada no final da década de 1980, intitula-se *Sarrafos*. *Sarrafos* são pinturas monocromáticas brancas, pintadas com têmpera sobre painéis de madeira, nas quais não há figuras, mas um elemento tridimensional negro que se projeta para fora do quadro, formando linhas que ultrapassam o plano da tela. Os *Sarrafos* representam todo o vazio e o silêncio perpetuados nas obras da artista. No ano de 1987, Schendel iniciou a série *Tijolos*, porém, apenas três dessas seriam concluídas. No ano seguinte, maio de 1988, Schendel recebeu o diagnóstico de câncer no pulmão. A artista faleceu dois meses depois, aos 69 anos.

A importância da obra de Mira Schendel para as artes vai além das palavras, assim como, em suas obras, as palavras, as letras e a linguagem aguardam firmar-se além do seu discurso, aproximando-se do instante na “tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero²⁰”.

¹⁷ DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel do espiritual à corporeidade*, 2009.

¹⁸ PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Léon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*, 2010.

¹⁹ NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade*, 2010.

²⁰ Idem.

Exercícios

Caro professor(a),

Aqui seguem algumas dicas para a utilização deste material didático no trabalho com os seus alunos. São sugestões no sentido de potencializar o conteúdo oferecido neste material e conduzir um trabalho que amplie o conhecimento dos alunos não só em relação aos artistas, mas também em relação a assuntos pertinentes à história da arte, à história recente da América Latina e a questões da comunicação e da linguística. Procure conhecer o material didático e identificar os assuntos do seu interesse, utilizando-o para trabalhá-los.

1. Utilize as pranchas do material didático para apresentar o trabalho dos artistas aos seus alunos. Faça os seus alunos conhecerem as obras e as questões por elas propostas.
2. Conduza um exercício de leitura de imagem utilizando as leituras propostas nas pranchas. Comece pelos aspectos formais, fazendo os alunos reconhecerem as qualidades das imagens, a seguir aprofunde a discussão para produzir interpretações junto com eles.
3. Discuta as questões propostas nos “Para pensar”, procurando formular as perguntas de acordo com o nível de desenvolvimento e com o conhecimento dos seus alunos.
4. Introduza e realize os exercícios propostos abaixo. Fique livre para adaptá-los ou modificá-los, conforme a necessidade da turma.
5. Faça um fechamento dos exercícios, fazendo com que os alunos reconheçam e discutam as proposições que fizeram e os resultados que alcançaram. Discuta os êxitos e as dificuldades.
6. Volte a falar sobre o trabalho dos artistas, compare com os resultados alcançados pelos alunos. Aponte onde eles alcançaram soluções diferentes para questões semelhantes àquelas presentes nos trabalhos dos artistas.
7. Amplie a discussão traçando paralelos com a história da arte, com o contexto histórico em que produziram os artistas. Compare com o contexto atual. Questione se hoje as mesmas estratégias são válidas ou se enfrentamos outros problemas e necessitamos de outras estratégias e formas de manifestação artística para tratar dos temas atuais.
8. Crie suas próprias atividades, relacione os assuntos apresentados com o seu conteúdo programático. Esquematize e planeje o seu próprio projeto.
9. Sugerimos dedicar pelo menos 3 aulas para desenvolver este programa.

León Ferrari

Desde o início dos anos sessenta até o presente, Ferrari trabalhou com escrituras falsas, ou escrituras distorcidas. Grande parte das suas obras representa caligrafias pessoais que exploram os limites entre a escritura realmente comunicativa e o desenho puro, não simbólico, tal como seria uma garatuja. Mas em Ferrari, de uma ou de outra forma, sempre houve uma preocupação pela comunicação. Sua escrita trata de acentuar a mensagem literária dando-lhe uma personalidade visual ou aludindo ao sonoro, sublinhando uma carga política. Em sua *Carta a um general*, a própria ilegibilidade acarreta uma acusação de censura, de insensibilidade ou de analfabetismo contra o destinatário. A obra de Ferrari sempre se articula, de alguma maneira, ao redor da sua mensagem, o que o diferencia de artistas que produziram obras formalmente relacionadas, como é o caso de Henri Michaux (que se deteve principalmente na parte motriz da escrita) ou de Paul Klee, que em algumas obras explorou a destruição da escrita.

1. Tome um texto de um livro que você conheça, cujo significado interesse a você por qualquer motivo. Ou então, escreva você mesmo um texto sobre um tema do seu interesse. Releia o texto escolhido para este trabalho, procurando compreender a personalidade do texto. Do que ele trata? É um texto crítico, é afetivo, etc.? Procure reconhecer o sentido e a importância das palavras neste contexto. A seguir, tome uma folha de papel, de preferência maior que A4, e material para escrita e desenho. Procure reescrever o texto, tornando-o um desenho escrito. Que cores, tamanhos, formas e deformações da

caligrafia representam melhor a acepção do texto e das palavras que o constituem? Seria ele um texto linear, ou seria um texto em que as linhas tomariam outra forma, usando o espaço do papel de uma maneira não-convencional?

2. Repita o exercício anterior procurando expressar através da caligrafia e de outros elementos formais uma emoção escolhida por você. Tristeza, alegria, amor, irritação, mágoa, ironia, etc. Novamente, procure uma escrita coerente, capaz de expressar a sua escolha.
3. Agora você vai criar um texto visual, um texto codificado, cujo conteúdo tem um sentido para você, mas não pode ser reconhecido pelos leitores do seu texto. As pessoas que o virem devem reconhecer a forma e a intenção de um texto, mas não conseguirão decifrá-lo. Atribua um título para o seu texto, que traduza a sua intenção e lhe dê um sentido. A forma da 'escrita' deverá ser coerente com a sua intenção e com o seu título.
4. Uma música também tem elementos formais que a constituem. São elementos tais como ritmo, intensidade, variações tonais, harmonia, duração e dissonância, entre outros. Esses elementos também são possíveis de serem representados em um desenho. Escolha uma música que tenha um significado para você. Ouça esta música, quantas vezes for necessário, e tente representá-la graficamente, em um desenho. Não se trata de se ilustrar a música com um desenho narrativo. Trata-se de se criar uma notação visual para a música.
5. Na língua portuguesa existe uma classe de palavras chamada onomatopeia. Uma onomatopeia é uma palavra que representa um som ou um ruído na língua escrita. Da mesma forma, podemos representar os sons e ruídos com uma imagem ou um desenho. Como seria um gráfico ou um desenho para o som de uma pessoa tomando sopa? E para os ruídos dos carros na rua? Faça um passeio pela escola ou pelo seu bairro e procure criar um desenho baseado em critérios sonoros, e não visuais.
6. Observe os textos e os desenhos que você criou até agora, seguindo os exercícios propostos. Quais elementos - a linha, a cor, o ritmo, etc. - são comuns a todos eles ou à maioria deles? Procure entre eles um elemento potencial que permita a você transformá-lo em uma escultura ou em uma intervenção espacial na sua sala de aula ou na sua escola.
7. Quando nos apropriamos de imagens prontas para compormos uma colagem, por exemplo, podemos tomar símbolos, signos e imagens de diferentes contextos. Dependendo de como os associamos, podemos modificar os seus sentidos, potencializar os seus significados ou ainda, criar uma nova mensagem. Busque imagens, símbolos e signos em revistas. Recorte estas figuras e crie uma colagem associando pelo menos dois destes elementos, buscando uma ação poética. Observe a sua colagem. O que aconteceu com o significado dos símbolos e imagens que você utilizou? O seu sentido foi alterado? Juntos, estas imagens e símbolos adquiriram um novo sentido? É diferente daquele que cada um tinha em seu contexto original? Você criou um novo discurso ou mensagem na sua colagem? O que isto tem a ver com o significado dos símbolos que você escolheu?
8. Escolha duas causas diferentes que mereçam ser denunciadas (por exemplo, o aumento dos preços dos alimentos e a exploração descontrolada da Amazônia). Busque os argumentos e imagens que podem juntar ambas as causas e sintetize a denúncia. Crie uma colagem com estas imagens. O resultado alcançado foi o esperado? A sua colagem transmite a mensagem que você tinha a intenção de passar?

Mira Schendel

Enquanto a obra de León Ferrari explora as formas da escrita em torno da ideia de significado, Mira Schendel afasta-se dela, pelo menos na medida em que possa ser literária. Schendel busca uma visualização do poético, mas também o uso do material para tensionar a transparência e a desmaterialização, a incorporação do fluxo de tempo para negar o estático, e a composição do texto como antitexto. Schendel parece sofrer o peso físico da obra e trata de transcendê-lo para capturar e compartilhar vivências filosóficas. Isso se dá tanto na maneira como utiliza o texto removendo significados, quanto no uso de materiais e do espaço.

1. Quando se fala sobre poesia geralmente a referência é ao poema escrito. Contudo, "o poético" é algo muito mais complexo do que palavras que rimam e, paradoxalmente, algo quase impossível de se definir em palavras. Busque dois objetos cotidianos que colocados um ao lado do outro criam uma relação que você sinta como poética.
2. Escolha um poema de que você goste e que tenha a rima como apoio sonoro. Reescreva-o sem usar a rima, mas tente manter a sua qualidade poética.
3. Para entendermos melhor o que é uma operação poética, vamos trabalhar com o mobiliário da sala de aula. Sabemos exatamente qual a função e o significado de cada um destes objetos. O nosso esforço será no sentido de modificar o significado e a função destes objetos, dando-lhes outros sentidos, ou fazendo com que representem outras coisas. Reorganizem a sala

de aula, movimentando, virando, empilhando as carteiras e cadeiras. Procurem fazer com que elas ganhem outras funções e sentidos, diferentes dos ordinários, buscando um sentido poético nesta reorganização, para além da simples função dos objetos. Discutam o que foi realizado, procurem compreender os novos significados que os objetos assumiram.

4. Em *Droguinhas*, Schendel faz crescer estruturas organicamente, como crescem muitas estruturas na natureza. Sua obra é uma versão manual, porém não temática, do que propõem as fórmulas matemáticas de Benoit Mandelbaum a respeito das curvas fractais. Procure construir um objeto que pudesse crescer infinitamente mantendo a sua estrutura básica. Experimente isto com uma linha, uma corda, ou então com arames, ou ainda com palitos de madeira e cola. Se for necessário, crie um esboço para visualizar o objeto a ser construído.
5. *Droguinhas*, dentro da poética de Schendel, pode ser entendida como uma representação objetual do fluxo da linguagem e da comunicação. Que outras imagens poderiam representar o processo de comunicação verbal? Crie um desenho não-narrativo que represente uma conversa. Tente agora criar um objeto com a mesma intenção.

Palavras-chave	OPACIDADE	LINGUAGEM	POLÍTICA	TIPOGRAFIA
	TRANSPARÊNCIA	MENSAGEM	EXÍLIO	PALIMPSESTO
	DESENHO	COMUNICAÇÃO	DITADURA	VIGOR
	ESCULTURA	CÓDIGO	CENSURA	FRAGILIDADE
	OBJETO	NOTAÇÃO	ASSEMBLAGEM	IRONIA
	CORPO	GARATUJA	COLAGEM	SARCASMO
	LINHA	GESTO	CONFUSÃO	CRÍTICA
	CALIGRAFIA	ALFABETO	TEOLOGIA	PSEUDO-ESCRITA
	SIGNO	TEMPO	POESIA	SÍMBOLO
	LETRA	RELIGIÃO	ESCRITA	APROPRIAÇÃO

Bibliografia

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa** – tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. Coleção A. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **Variations sur l'écriture**, in **Oeuvres complètes**, vol. 4: 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GIUNTA, Andréa. **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GUTIÉRREZ-GUIMARÃES, Geanine. Cronologia. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- NAVES, Rodrigo. "Mira Schendel: o mundo como generosidade". In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- LEWITT, Sol. **Paragraphs on Conceptual Art (1967)**, in Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), **Conceptual Art: A Critical Anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999.
- SPRICIGO, Vinicius. **A vanguarda participacionista brasileira (1954-1973)**. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.
- PINTO, Regina Célia. **Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade**. Tese de Pós Graduação em Artes visuais, Mestrado em História da Arte, área de Antropologia da Arte. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

Site: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/tangledalphabets>

Curadoria Pedagógica Luis Camnitzer **Concepção e produção** Luciano Laner **Pesquisa** Barbara Nicolaiewsky, Iliriana Rodrigues, Luciano Laner, Juliana Pepl, e Swami Silva **Textos** *Para pensar*: Luis Camnitzer; *Pranchas*: Luciano Laner, com base nos textos de Luis Pérez-Oramas, Andrea Giunta e Rodrigo Naves (ver bibliografia); *Caderno de textos*: Barbara Nicolaiewsky, Iliriana Rodrigues, Luciano Laner, Juliana Pepl, e Swami Silva **Revisão** Gerusa Marques **Projeto Gráfico** Fábio Zimbres **Diagramação** Gabriel Netto **Impressão** Gráfica Trindade **Colaboração** Adriana Boff e Elvira Fortuna.



Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

Conselho de Curadores

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
Willian Ling

Presidente de Honra

Maria Coussirat Camargo

Presidente

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente

Justo Werlang

Diretoria

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial

Fábio Coutinho
Justo Werlang
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendência Cultural

Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

Equipe de Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Luis Camnitzer (Curador)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores

Estagiários
Carolina Mendoza
Barbara Nicolaiewsky
David Cunha
Iliriana Rodrigues
Juliana Pepl
Luise Boeno Malmaceda
Marina Jerusalinsky
Néfer Kroll
Rafael Silveira
Swami Silva
Valéria Payeiras
Victor Stefan Pires Geuer

Temporários

Eduardo Engers Oliveira
Flávia Scalon Fogliato
Juliana Maffeis
Juliana Mülling
Vivian Andretta

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gustavo Possamai
Isabel Miranda Ramil

Superintendência

Administrativo-Financeira
Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Juliana Bagetti
Maria Lunardi
Sílvia Engelmänn de Souza

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Gabrielle Tolotti

Website

Camila Gonzatto
Luisa Fedrizzi
Bruno Mattos

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Ruy Rech

Exposição

Curadoria

Luis Pérez-Oramas

Assistente Curatorial

Geaninne Guitierrez-Guimarães

Museografia

Ceres Storchi
Roberta Guerra

Identidade Visual

Marília Ryff-Moreira Vianna

© Fundação Iberê Camargo, 2010

© Luis Luis Pérez-Oramas

Todos os direitos reservados

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
Agendamento: [55 51] 3247-8001
educativo@iberecamargo.org.br
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a
Fundação Iberê Camargo,
entre em contato:
pelo fone (51) 3247.8000 ou pelo e-mail
institucional@iberecamargo.org.br

Patrocínio



Apoio



Financiamento



Il presente è un
documento autentico
che ha valore legale
in quanto è stato
firmato dal
generale
Leon Ferrari
il giorno
18/6/63

"CARTA
A UN GENERAL"

Leon Ferrari 18/6/63

León Ferrari

Carta a um general, 18 junho, 1963

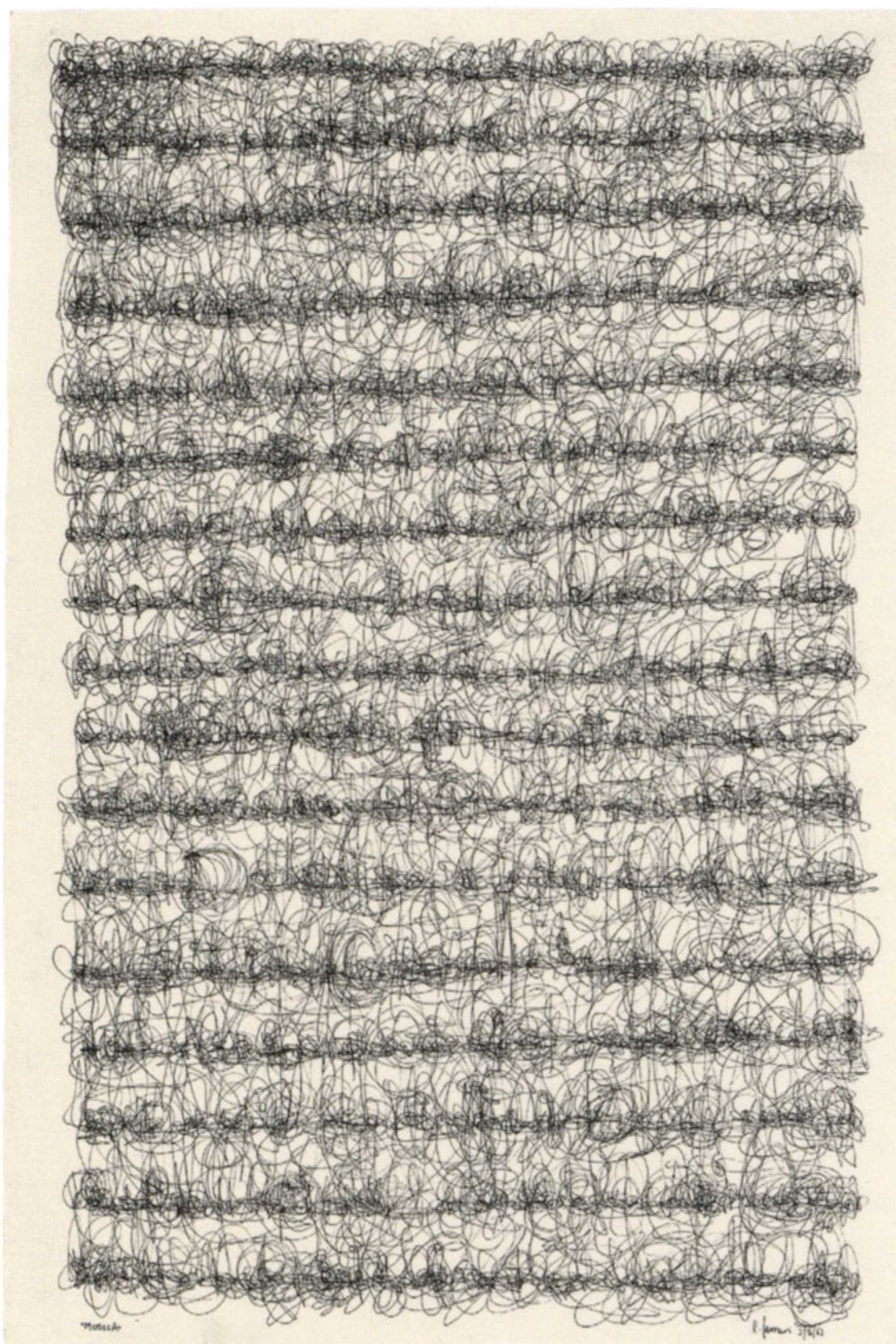
Tinta sobre papel

34x17,5 cm

Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires

© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires

Fotografía: Adrián Rocha Novoa



Os desenhos de Ferrari, como *Carta a um general* servem de plataforma para conteúdos objetivos, para um discurso sobre a arte e sobre o mundo e também para a crítica sarcástica sobre o poder da Igreja e do Estado.

Em *Música*, Ferrari evoca partituras musicais aspirando instâncias textuais. Estas obras levaram Ferrari em direção aos desenhos abstratos, entre os quais *Carta a um general*, que por sua vez o levaram aos desenhos escritos que se iniciam com *Quadro escrito*. Assim, a prática de desenho de Ferrari constitui um corpo de obras inscritas, resultado de uma prática corpórea da inscrição. Podemos entender o trabalho de Ferrari como, de acordo com o que afirma Roland Barthes sobre a escritura, “esse gesto pelo qual a mão toma um instrumento, o apoia contra uma superfície e o move com pressão ou leveza, traçando formas regulares, recorrentes e rítmicas.”

No caso de Ferrari é curioso observar que, ao contrário de outros artistas, como Antonin Artaud, essa progressão parte da abstração e acaba na escrita, de acordo com o pensamento de Barthes sobre a origem da linguagem escrita: “o grafismo surge antes como abstração do que como imitação do real.”

Carta a um general pode ser vista como uma imitação da escrita, como uma provocação ou como uma série de códigos de uma língua desconhecida. Esse trabalho apresenta uma intensa abstração da caligrafia. Essas letras sem sentido têm claros fundamentos políticos e fazem referência às ditaduras militares da América Latina, que vitimaram um dos filhos de Ferrari na Argentina.

León Ferrari

Música, 2 maio, 1962

Tinta sobre papel

45x31 cm

Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires

© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y

Colección, Buenos Aires

Fotografía: Oscar Balducci

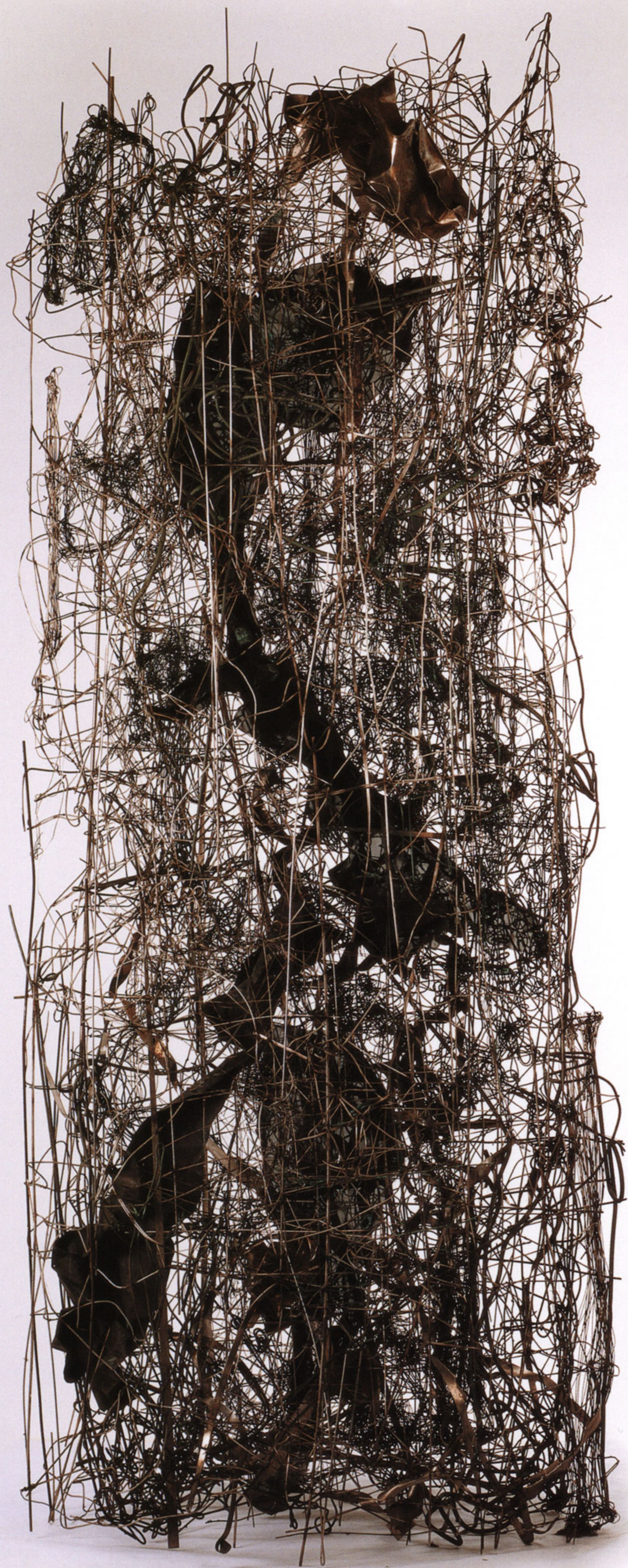
“É difícil escrever uma carta ‘lógica’ para um general [...] O que eu fiz foi uma imitação de uma carta, ou uma carta escondida, o que pode fazer alguém perguntar a si mesmo: Será que isso significa alguma coisa ou não?”

León Ferrari

Para pensar

1. *Carta a um general* contém diversas mensagens simultaneamente. Sarcástica, em um contexto de golpe militar, essa obra pode ser interpretada como um comentário sobre a futilidade da comunicação; como uma forma sutil ou irônica de denunciar a ignorância dos generais; pode-se ainda inferir que aquilo que uma ditadura significa não se expressa em palavras e que em um estado de repressão os artistas sempre buscam criar novos códigos para burlar a censura. Há formas visuais possíveis para se expressar sarcasmo, sem que se faça uso da linguagem oral ou escrita? O título é fundamental para que entendamos essa obra de Ferrari. O que aconteceria se mudássemos o título deste trabalho?
2. Durante a ditadura militar no Brasil, muitos compositores de Música Popular Brasileira tiveram suas letras censuradas. Porém, alguns deles encontraram meios de fazer com que suas músicas passassem pela censura e chegassem ao público. Como eles o fizeram? Que semelhanças há entre as letras das músicas desta época e *Carta a um general*?
3. As notações musicais são convenções gráficas que representam sons. Em *Música*, Ferrari não descreve sons como o faria em uma partitura. Ele os funde ao ritmo visual de um desenho, fazendo do visual o “auditivo”. O espectador poderia atribuir sons ao desenho de Ferrari? Como seria realizar, durante um passeio pela cidade, um desenho baseado em critérios sonoros e não visuais?
4. Quando a escrita se torna independente do significado passa a ser um desenho ou um simples símbolo gráfico. Este é o tipo de relação que temos com a escrita em línguas estrangeiras, como a japonesa ou a islâmica. Sabemos que são um tipo de escrita, mas não compreendemos o seu código linguístico. Quais os elementos que nos fazem reconhecer a escrita mesmo quando não podemos apreender o seu sentido? Há alguma comunicação neste caso? Nos desenhos escritos de Ferrari há comunicação? Como ela se dá?





León Ferrari

Torre de Babel, 1964
Aço inoxidável, bronze e cobre
200x80x80 cm
Presentado pelo American Fund para a Tate Gallery, 2008
© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
Fotografia: Adrián Rocha Novoa

Torre de Babel, como o título sugere, refere-se à figura bíblica daquela torre onde todos os idiomas se confundiram – o ruído coletivo de todas as línguas do mundo, a confusão da verdade, a equivocidade da linguagem.

Ferrari desde muito cedo interessou-se pela idéia de *Babel*, criando uma estética que chamou de “babelismo”, que significa que cada um de nós é diferente, e nunca igual. O “babelismo” é a poética da sobreposição de sensibilidades e elementos diversos, mutáveis, progressivos ao mesmo tempo que sem lógica temporal, como estratos que impossibilitam o alcance do resultado visado. É um modelo do contrassenso do mundo, figura do absurdo do mundo. Assim, a escultura de Ferrari segue a lógica da acumulação, repetição e justaposição dentro de uma forma elementar reconhecível, agora manifestada por pedaços de arame e não mais por sinais gráficos e letras. O resultado é uma unidade confusa e opaca ao mesmo tempo que vazada e permeável ao olhar.

“Fazer algo de três dimensões mas encerrado em uma forma simples, um cilindro, um prisma como se faz um desenho em uma folha de papel retangular, pouco importando as margens, que devem porém ser simples e retas, de modo que seja possível colocar lá dentro todo tipo de coisa, de qualquer escola, contanto que sejam confusas, e, se alguma tiver forma própria, confundi-la com outra sobreposta, de modo que nada seja claramente compreensível além da mera superfície externa. Como os pensamentos e as sensações (opiniões, paixões, ódios, alegrias, temores) que vão ali intrincadamente formando esse esqueleto, esse húmus que se esconde atrás da pele.

[Trata-se de] fazer coisas que se deixem ver e se ocultem, com qualquer material, mas que este deixe entrever aquilo que se oculta, confuso como a verdade e confuso como esta intenção contraditória. Ou então fazer algo pela vida toda, minucioso como a própria vida, e ir acrescentando coisas todos os dias, sem fazer provas nem rascunhos, simplesmente agregando coisas, como um prisma que crescesse lentamente por todos os lados, e não tirar nada mesmo que pareça repugnante o que foi feito dois ou vinte anos antes. E juntar assim todas as sensibilidades de uma vida inteira, as grandes descobertas assim como as inevitáveis decepções. O melhor seria fazer isso em uma cela, mas com uma janela pela qual desse para ver as caras no café em frente. Não fazer nada mais do que isso. E morrer satisfeito com essa confusão palpável. E que seja retomada pelos filhos. Ou então fazê-la em meio a muita gente, preso ou em uma praça, e que não se acabe nunca, como Roma”¹ León Ferrari

Para pensar

1. Na obra de Ferrari, assim como a escrita se converteu em desenho, foi um passo lógico a conversão deste em escultura e a organização destes elementos (signos) no espaço tridimensional. Em *Torre de Babel*, Ferrari explora a acumulação de diferentes expressões emotivas como se fossem distintas línguas, muitas vezes incompreensíveis entre si, criando uma confusão tangível. Ainda que esse processo se inicie com uma proposta de desordem e de aparente falta de coesão interna, a obra parece terminar ordenada. Onde se produz a ordem nessa obra? No artista, na própria obra, no espectador? Em todos eles juntos? Como se pode dominar a clareza de uma mensagem e o impacto de uma obra sobre o público?
2. Neste trabalho e em outros semelhantes, Ferrari se limita ao uso de metais. A “confusão” poderia ser acentuada com o uso de outros materiais e cores? A economia de meios com que se quer representar o caos tem quais vantagens e desvantagens?
3. Na estrutura com forma remanescente de torre, Ferrari expressa certa ordem, dentro da qual os pedaços de metal atuam como ruído. Nessa obra, o ruído é o centro da mensagem. Em outros tipos de comunicação, o ruído é uma interferência que impede a transmissão clara da mensagem e, portanto, na vida cotidiana nos esforçamos em evitar essas interferências para mantermos uma boa comunicação com os demais. Que recursos linguísticos ou comunicacionais utilizamos para fazê-lo?

¹León Ferrari, 28 nov. 1963, Caderno 2.



Si yo supiera pintar, si Dios en su apuro y turbado por un confuso me hubiera tocado, agarraría los vellos de la punta de una rama de bresno flexuosa empapados sumergidos en óleo bermello y pre-
caramente en este lugar empezaría una librea de cada flaca ya con la intención de cubrir la des-
pues maniobrando con la transparencia de cada un poco absolutamente negro y definitivo la des-
en las ramas de unos repugnantes amarillos arcuados como los de enganchados
el capino pájaro del artículo que utilizo a sus mis mismos hijos para hacer las flores
que le placen (nadie supo nunca porque siguen naciendo) cogantes y arrastrados masifados
a la tela a ver si se ven de la que se dejó dos cuartas cuadradas libres y en-
seguida un caballo formidante al de los blancos corriendo resumam-
te con las crines las cosas pero frustratorio por retocado con el malon resuelto con
realismo fotográfico pero con cierto aire deslegado, un verdadero corcel del malon resuelto con
un sospecho de sugerido significado metafísico para introducir uno de los elementos de confusión y también
verlo a quien mi siquiera se del cimiento paco bajo el barniz, no simbólico, como para que al
nificado de ese caballo y velo que se refraga, preguntándose cual es el sig-
brada magnética y luego el apuro el pincel hacia las entrañas de Venus, entre las
negros. Pero el significado debe ser inexistente por verdadero y mi la mas
de la espuma en los ojos que miran: un sudor galeso temprano parto
pación del adivinar los sagaces indicios, los signos de la pesquisa, la satis-
manzanilla despedazados los escasos temblores, los troces. Nada. Flores de
del blanco Con yadas por las herraduras para levantar la nada
si fuera una bayoneta estos puntos de apoyo terminados al tras cambiaria de técnica a las antipodas como
unas ruidosas caladas en la pintura siempre a puro óleo sino en especial al modo de tomar el pincel como
pero tres me serían para nata una vez arrancada; las sombras de un grupo tan quedado
debe quedar suspendida como un péndulo podria desbaratar mi plan pues esta batalla
nada la que brada una pupila para invadir las pupilas que
y esto no sería tan trabajoso como el que se produce en el futuro.
Cinco de alafia y serca una un Klein, entre claros y oscuros, una modificación en su futuro.
un familiar, aireadamente horcajados, me trae con el cincel que clarívidamente me trae con los hilos de
apretado, como si me hubiera entre los huesos y como si fuera el mismo cuerpo que las dejó,
entre de este ringon. Achucado, entre los huesos y como si fuera el mismo cuerpo que las dejó,
memento de grutas, algo parecido a ese orgánico lugar como si fuera un error como cuando uno estruja
lados, concavos que se empuja un poco de espaldas como si fuera un error como cuando uno estruja
es cierto, pero no, butas ni piedras ni pelotas, no se que tampoco sobrevista, tendria que tener la tela para saber si
sotro, baj el impacto de la sobre inspirante, algo a los cuadrados nuevos desmenuzados
el corazón escondido de toda la obra: Cuarenta centímetros cuadrados, agitados los
adrede en los varios metros que tiene este cuadro para que nadie perciba el lenguaje agitado de un
vare la satisfacción a un sabor estuideo futuro de lo muerto que pondría todo en claro y buscare agitado de un
en mi corazón para hacer con ellos una especie de amuleto, vivo pero escondido en un sector
pero tener nada de ligeres re- adores por mi alma no pintarian, ese pedazo digno de un
Estos mismos huesos que con su carne enama atacarian el todavía un tiempo
colgado inventado por Dios. Sin descansar haria tocando y respirar las notas como todos los
a la derecha del pantano y su descanso y respirar las notas como todos los
donde el reservador encuentra para tirarse allí a respirar las notas como todos los
crescentes de la vida y los que tendria los pomos los que se extendian majestuosamente a los lados
de nuevo y aquella mujer que se extendian majestuosamente a los lados
el duplo del rebote de los montes importantes vale a sonar la sienta a la sombra redonda
esternon, forrado de escamas y prepar mojado los montes en espiral rodando
en sus rios hasta a llevarme a la punta capilar y te
sabiendo hasta a llevarme a la punta capilar y te
tela para utilizar esos jugos que me conducia sus semos
desde las butillas donde alafia conducia sus semos
mientras tanto sin tocarla y paco por el pincel de
rulos de alafia para hacer la superficie la pul trasparante de un nuevo cuadro encima del otro como
si no existiera cuando solo una nueva explicación con algunas palabras que al azar coinciden y se refuerzan en re-
sonancia, pero el resto casi todas entremes cada a largándose en combinaciones desusadas transformadas
en dibujo, en verdaderas decas contra los revoques de una casa con sumida
o burlándose las unas a las otras para alcanzar Dios no lo quiso así:
verdad. Y así terminaría mi cuadro capita. Pero Dios no lo quiso así:
cuando yo en mi turno pasé a su lado, con el alma exten-
dida en una limosna Dios no quiso tocarme: tenia su mano entretenida
haciendo las montes valles y raras de alafia y no quiso sacar la ensimismado
en alafia aunque era mi turno y no quiso sacarla y no quiso tocarme.

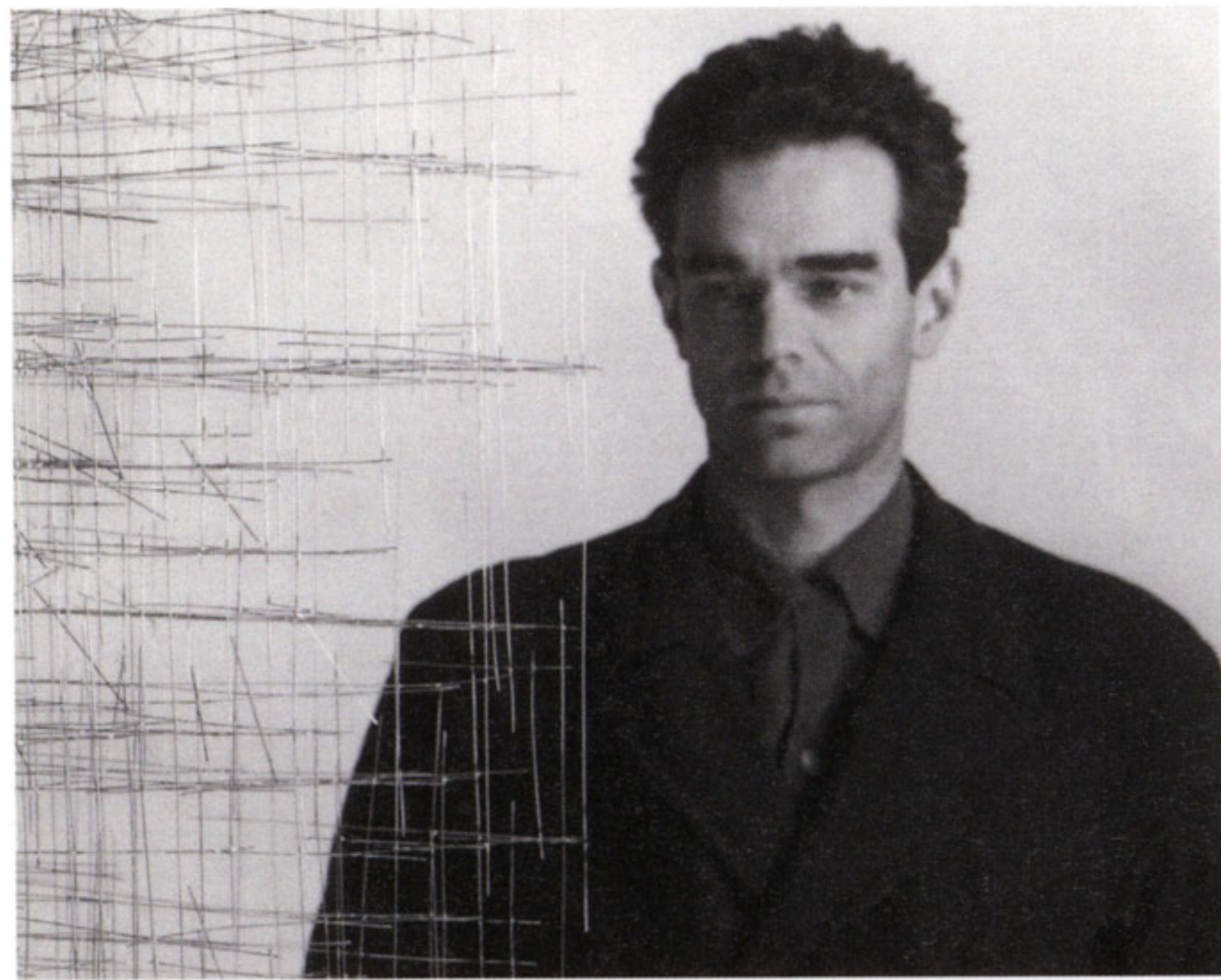
León Ferrari

Quadro escrito, 17 dezembro, 1964
Tinta sobre papel
66x48 cm
Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires
© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
Fotografía: Oscar Balducci

Quadro escrito é um dos desenhos escritos mais significativos de Ferrari. Nele o artista inicia a sua inversão da teologia ocidental ao apontar o erro como divino e não humano, e em vez de um chamado à expiação dos homens, há uma condenação dos abusos culturais da religião, como a ideia de inferno e do puritanismo sexual do catolicismo.

O desenho, constituído inteiramente de um texto escrito à mão, com uma caligrafia intrincada e por vezes ilegível, descreve a pintura que Ferrari teria feito se Deus o tivesse tocado com o talento para fazê-la. Mas Deus, distraído, *“estava se divertindo modelando os montes, os vales e as nádegas de Alafia e tão encantado estava com Alafia que não queria mover dali a sua mão mesmo sendo a minha vez; ele se recusou a mexer a mão e se recusou a me tocar.”* O desenho descreve de forma quase barroca como seria o quadro que Ferrari teria pintado se Deus o tivesse tocado com o dom para pintá-lo. Desde a pintura de um quadro até qualquer outro potencial frustrado é atribuído a uma falha divina.

Por esta razão, *Quadro escrito* foi considerado por muitos críticos o primeiro exemplo de arte conceitual da América Latina. Este julgamento baseia-se no fato de que no desenho o texto toma o lugar do objeto por ele descrito, abdicando, como no conceitualismo



canônico, da dimensão espacial e da extensão estrutural das artes visuais, em favor da intencionalidade cognitiva da linguagem. *Quadro escrito*, porém, é um texto que se constitui como visualidade em si, pelo ritmo visual da sua escritura e pelo grafismo que a constitui. É claro que para além da sua imagem gráfica, traz no conteúdo narrativo do seu texto uma outra imagem, a do quadro que o artista teria pintado e não pintou. É uma imagem dupla: a imagem da impossibilidade da pintura e a imagem de uma pintura impossível.

Quadro escrito é um discurso textual contra Deus e contra a deificação da pintura, tomando posição contra a tradição ocidental que fez da pintura o ápice das artes plásticas, uma tradição que teve início no Renascimento, quando a pintura equiparou-se às artes da poesia, da retórica e da geometria. Podemos dizer que a tradição ocidental de teoria e escritura sobre a pintura começou com livros onde eram descritos quadros não mais existentes, repintados por muitos artistas a partir da sua descrição textual.

Quadro escrito foi produzido na metade dos anos 1960, quando novamente se falava na pintura com uma arte esgotada. *“Eu, enquanto Deus, a despeito de Deus, me faço visível por meio da palavra.”*

“Se eu soubesse pintar, se Deus em sua angústia e desassossego por confuso equívoco tivesse me tocado, apanharia os pelos de uma marta na ponta de um ramo flexível de freixo embebido e submergido em óleo avermelhado e precisamente neste lugar iniciaria uma fina linha fraca, já com a intenção de cobri-la depois, manobrando com a transparência. [...] Mas Deus não o quis, quando eu em minha vez passei a seu lado com a alma estendida em esmola, Deus não quis me tocar: estava se divertindo modelando os montes, os vales e as nádegas de Alafia e tão encantado estava com Alafia que não queria mover dali a sua mão mesmo sendo a minha vez; ele se recusou a mexer a mão e se recusou a me tocar.”¹

León Ferrari. Trechos de “Quadro escrito”, 1964

Ferrari na Galleria Levi, Milão 1962
Arquivo León Ferrari

Para pensar

1. Quando Ferrari faz seu *Quadro escrito*, ele vai pintando na mente do leitor em lugar de pintar sobre a tela. Com isso propõe a representação como um estímulo à imaginação do espectador, ou seja, como algo separado da presença do objeto ou da imagem representativa do objeto. Para ele, esse processo é mais importante do que o da percepção tradicional nas artes visuais. Que diferenças há entre a percepção de uma obra apresentada visualmente e de outra em que a obra desencadeia a imaginação do público sem mostrar-lhe uma imagem?
2. Ferrari emprega um cuidado especial na redação de seu texto. Não é somente um texto descritivo, já que utiliza uma linguagem literária sofisticada que se integra à tradição literária espanhola. Poder-se-ia dizer que estilisticamente *Quadro escrito* é também uma obra literária. Observando-se *Quadro escrito*, que relações podemos encontrar entre a maneira como Ferrari grafou as palavras – forma das letras, tamanho, ritmo visual da caligrafia, etc. – e o significado delas no texto?
3. *Quadro escrito* se caracteriza também pela forma livre como Ferrari escreve. Ele utiliza uma caligrafia pessoal, mais desenhada do que escrita, que por um lado tem características excêntricas e por outro estabelecem um estilo formal típico do artista. Que diferenças há entre desenhar uma palavra e escrevê-la? Que diferenças existem entre um texto escrito à mão e outro impresso tipograficamente, em relação ao que comunicam e ao que despertam no leitor?





León Ferrari

Sem título, 1986
Papel impresso recortado e colado sobre papel impresso
19,7x15,5 cm
Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
Fotografía: Adrián Rocha Novoa



León Ferrari
Juízo Final, 1994
Papel impresso (reprodução do Juízo final, de Michelangelo) e excremento de ave
150x120x2 cm
Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
© Fundación Augusto y León Ferrari. Archivo y Colección, Buenos Aires
Fotografía: Adrián Rocha Novoa

“Ignoro o valor formal dessas peças. A única coisa que espero da arte é que me ajude a dizer o que penso da maneira mais clara possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam condenar com a maior eficácia o barbarismo do Ocidente. É possível que alguém possa me demonstrar que isso não é arte. Isso não me incomoda em nada, nem me faria mudar de direção. Eu apenas mudaria o seu nome: riscaria a palavra arte, e a substituiria por política, crítica corrosiva, qualquer coisa assim”¹ León Ferrari

Para pensar

1. Em suas obras mais ideológicas, Ferrari se preocupa com o conteúdo e com a comunicação sem dar muita atenção a questões formais. Quando se apropria de imagens de outros artistas, as eleger por seu impacto de mensagem e não por seu interesse estético. Que relação há entre o prazer estético e o impacto de uma mensagem?
2. Uma das potências presentes nas obras ideológicas de Ferrari é *conscientizar* o espectador e fazê-lo participar de suas ideias. É possível “converter”, através de um trabalho de arte, um espectador que acredita que pode pensar sobre um determinado assunto de forma distinta daquela que o artista propõe?
3. Quando Ferrari combina uma imagem do Cristo crucificado com um bombardeiro estadunidense utilizado na invasão do Vietnã, as duas imagens se unem e criam um símbolo mais potente do que seria se as imagens fossem apresentadas separadamente. Em geral, uma metáfora se estabelece buscando uma imagem paralela em um outro campo semântico. Nesta obra existe uma metáfora dupla e mútua entre ambas as imagens e, quando foram apresentadas, ofenderam tanto a Igreja e o público religioso quanto o governo dos EUA e seus aliados. Por outro lado, a obra se tornou um emblema para aqueles que compartilham dos ideais de Ferrari. Que função construtiva assume uma obra de arte, mesmo quando, em certos casos, distancia o público?

Ferrari sempre foi um artista militante e durante toda a sua carreira denunciou injustiças e crueldades, dirigindo a sua crítica às bases da cultura ocidental e à barbárie por ela promovida tanto por meio da teologia ocidental cristã, difundida Igreja, quanto pelas guerras e massacres promovidos pelo imperialismo e pelos regimes ditatoriais da América Latina.

Em 1965, Ferrari foi convidado a realizar uma exposição na Argentina. O artista aproveitou a oportunidade para mostrar obras incisivamente políticas, com referências à situação local e internacional. Entre estas obras estava *La civilización occidental y cristiana* (A civilização ocidental e cristã), uma obra que articulava símbolos de significados distintos, pertencentes a contextos distintos, que juntos criavam um discurso político altamente contundente que apontava para a duplicidade dos critérios morais do ocidente e para a escalada norte-americana no Vietnã, que acontecia na época. A obra era uma assemblagem de uma figura do Cristo Morto crucificado em uma réplica de um caça-bombardeiro norte-americano. O título da obra, *A civilização ocidental e cristã*, era uma frase utilizada na época pelo governo americano para justificar a invasão dos Estados Unidos ao Vietnã e também pelos militares argentinos para justificar a derrubada do regime democrático no país em 1966. Antes mesmo da abertura da exposição, foi solicitado a Ferrari que retirasse a obra, pois ofendia os sentimentos religiosos dos funcionários da instituição. Nos anos 1980, Ferrari voltou a realizar assemblagens, ou o seu equivalente bidimensional, a colagem, como vemos em *Sem título* (1986).

Outro exemplo da crítica de Ferrari às bases culturais do Ocidente está em *Juízo Final*. Nesta obra Ferrari apresenta a sua convicção de que a Igreja nos oferece imagens de terror, como as do Juízo Final e da Condenação Eterna. Para Ferrari estas imagens, por mais belas que sejam enquanto pinturas, representam a tortura e o pior da humanidade. Propondo uma improvisada colaboração entre pintor, aves e artista contemporâneo, Ferrari acomoda uma reprodução da pintura Juízo Final, realizada por Michelangelo para a Capela Sistina, no fundo de uma gaiola de pombos, permitindo que as aves se alimentassem e defecassem sobre a imagem. Assim como Ferrari produz os seus desenhos escritos como camuflagens caligráficas para um discurso objetivo, os excrementos também criam uma camuflagem, que na verdade esconde as figuras de Deus e da religião. Ferrari usa a força e a posição destas imagens na tradição cultural do ocidente para condenar suas promessas de terror e tormento.

¹FERRARI, “La respuesta del artista”, Propósitos. Buenos Aires, 7 out. 1965.



an...
 a 2...
 mi...

Bene...
 3...
 laudate
 preiset den
 herren
 preiset
 preiset
 preiset

BENEDITE
 IL
 SIGNORE

laudate il signore
 in alle
 praise the lord
 preiset den herren

TODOS
 LOUVAI-O
 herren
 herren
 den herren
 preiset den herren
 preiset den herren
 preiset den herren

preiset
 herren
 laudate
 preise the lord

a...

Mira 65

Cantata 103
 Cantaram
 preiset in alle
 preiset in alle
 LAUDATE den herren
 in alle alle alle
 alle alle
 alle alle
 alle alle
 praise the lord

todos
 louvai-o
 herren
 preise in
 the lord alle

alle PREISET
 DEN HERREN

in alle
 alle alle
 alle alle alle
 alle
 preiset den
 herren alle alle

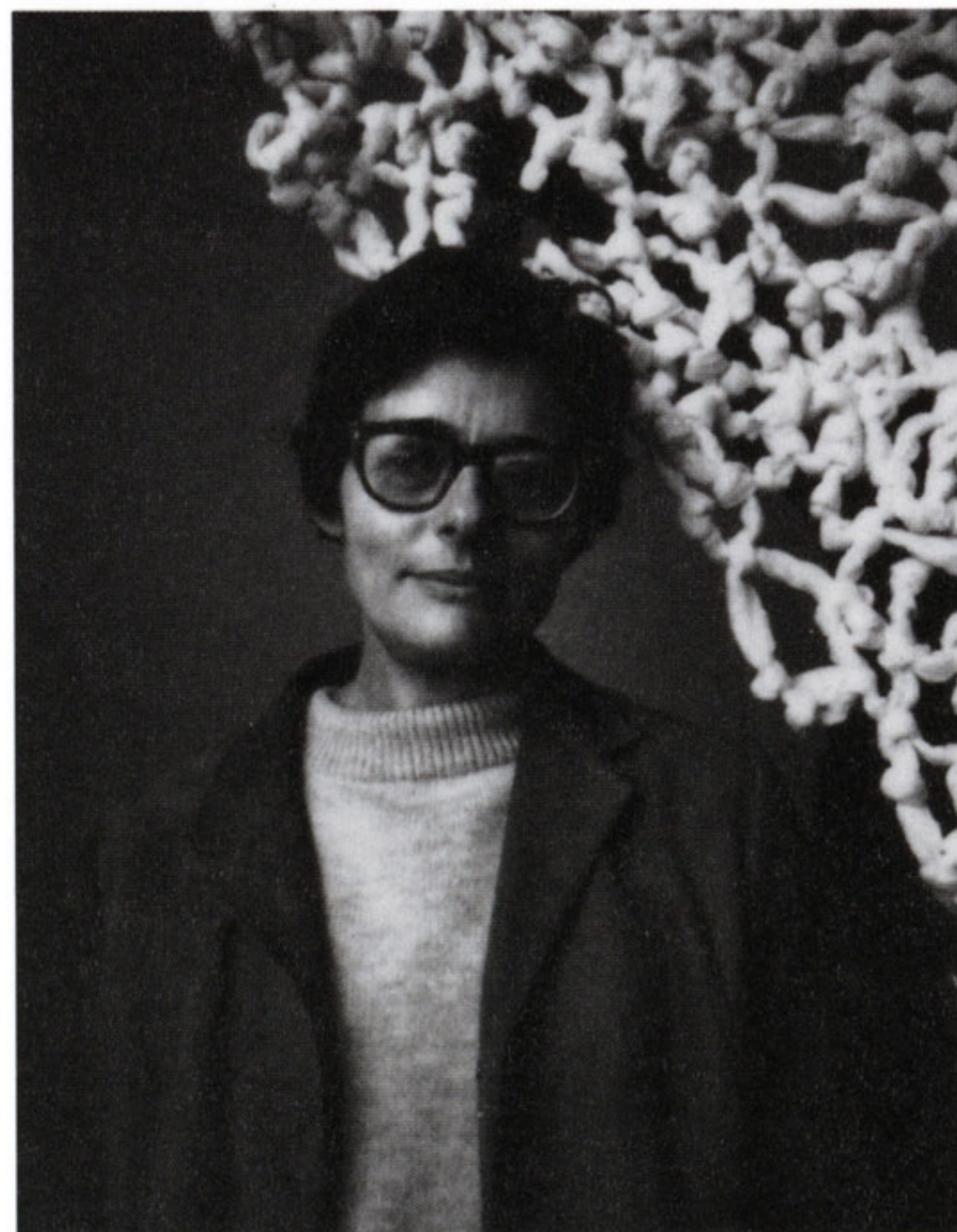
Mira 65

Mira Schendel

Sem título, da série Escritas, 1965
Desenho com transferência de óleo sobre papel-arroz fino
47x23 cm
The Museum of Modern Art, Nova York.
Doação de Ada Schendel
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Max Schendel

“Os trabalhos ora apresentados [as monotípias] são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento da sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e, portanto, sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, antívida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.”¹

Mira Schendel



Schendel ao lado de uma Droguinha, São Paulo, década de 1960
Fotografia: Max Schendel
Espólio Mira Schendel

Para pensar

1. A letra manuscrita supostamente reflete o caráter da pessoa, mas também reflete o tempo da escrita e possivelmente as mudanças emocionais que ocorrem durante o ato de escrever. Além disso, ao longo da vida a letra de uma pessoa também muda. Como se relacionam essas ideias com a declaração de Schendel sobre “não se poder ler o tempo em seus traços”?
2. A letra impressa é imutável e impessoal, ao ponto de, na época da máquina de escrever, uma carta pessoal que não fosse escrita à mão parecer descortês. O que acontece quando ambas as escritas se encontram, por exemplo, quando Schendel mescla caracteres tipográficos com manuscritos em um mesmo trabalho?
3. A tradição da pintura ocidental se baseia no trabalho sobre uma superfície opaca. Quando a superfície rompe com essa tradição e é translúcida ou até mesmo transparente, o suporte atua como uma veladura que o olhar tem que atravessar. O olho já não rebate no plano, mas o atravessa, forçando um percurso que não somente é espacial, mas que também sintetiza o tempo que se dedicaria para se ver a parte de trás. Essa ideia de economia de tempo para passar uma mensagem também está presente, por exemplo, nos comerciais de publicidade veiculados na TV. Como estes comerciais fazem uso do tempo?

Para realizar sua série de desenhos deste período, Mira Schendel recorreu à técnica da monotípia a fim de vencer a fragilidade dos finos papéis-arroz japoneses, que havia ganhado de presente. As tentativas de inscrição convencional sobre este papel o danificavam ou rasgavam pela sua natureza leve e frágil. Assim, Schendel passou a colocar as finas folhas de papel japonês sobre uma chapa de vidro que continha uma camada de tinta a óleo, traçando em seguida as linhas gestuais na superfície do papel com a unha ou com o auxílio de instrumentos. Ao aplicar a pressão, o papel absorvia a tinta. Este método ajudou Schendel a resolver a difícil equação entre espontaneidade e intencionalidade, ambas presentes nestes desenhos. Concluído o traçado sobre o papel, removia a folha de sobre o vidro. O desenho apresentava então o resultado, uma marca residual transferida de uma superfície para a outra, formando os traços, as linhas, os símbolos e as eventuais letras e frases. Em seu diário Mira escreveu: “esses caracteres simulam o tempo que passou, mas não o tamanho da irrecuperável experiência de viver que caracteriza este momento. Qualquer um pode ler e reler meus rabiscos no papel, mas ninguém pode ler o tempo”.

Para Rodrigo Naves, estes desenhos de Mira Schendel não deveriam ser chamados de monotípias, pois não foram produzidos a partir de uma matriz para reprodução de monotipos. O procedimento da artista era gestual e direto, apenas utilizando a pressão para extrair da tinta a opacidade das formas para o papel-arroz japonês. Naves ressalta que a poesia da técnica utilizada por Schendel torna a fragilidade e a leveza do papel essencial, e não incidental. Os desenhos nas monotípias são assim como o papel, translúcidos. Seu corpo habita a transparência do papel. Suas características estão no traço, índice do gesto físico que o produziu e também na presença do papel.

Enquanto linguagem escrita, os signos, as letras e as palavras nas monotípias de Schendel são indicativos. Eles não nomeiam as coisas, apontam para elas, apresentam-nas ao invés de as representar.

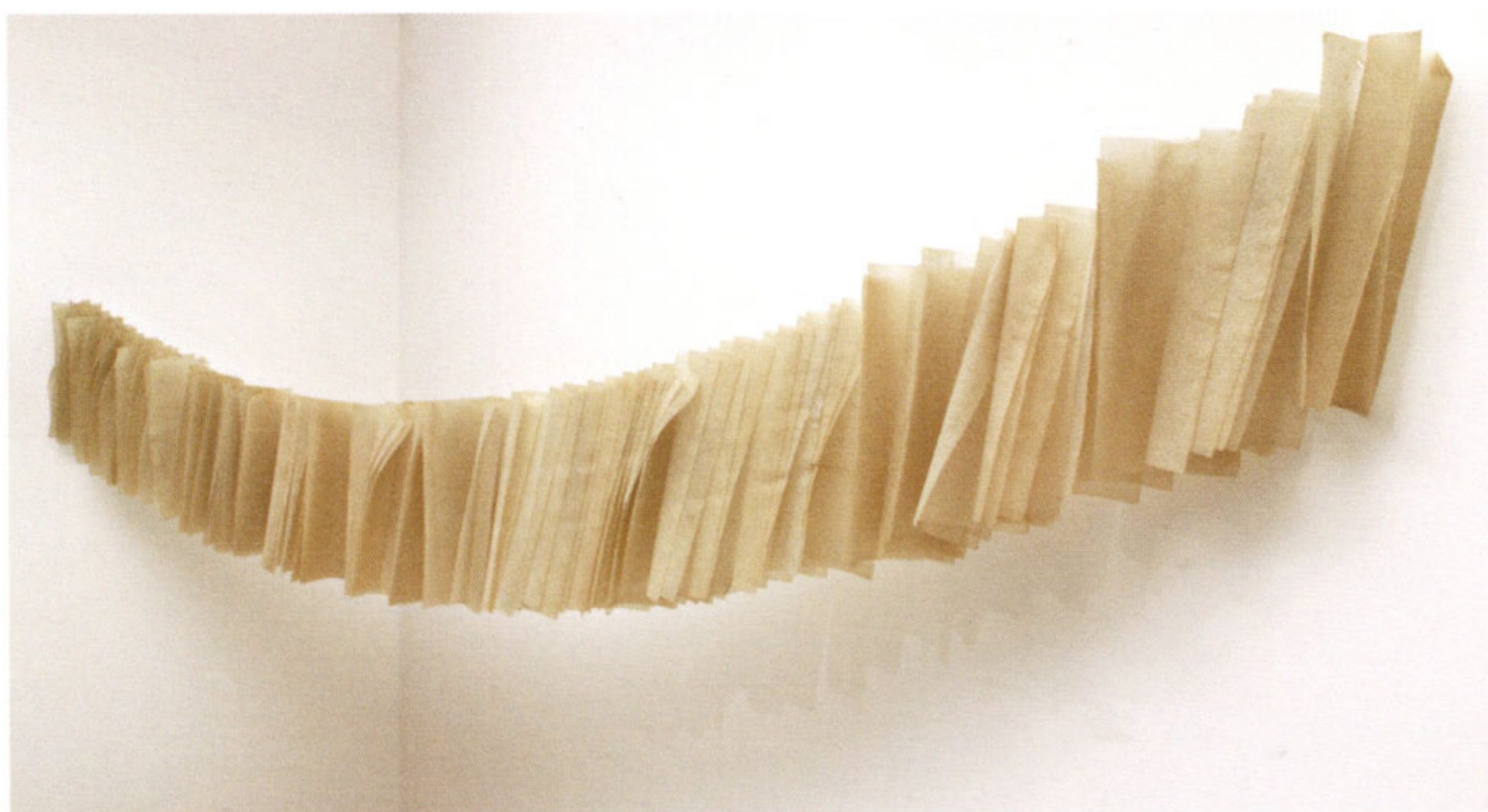
¹ NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o mundo como generosidade”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. p.58.





Mira Schendel

Sem título, da série Droguinhas, 1966
Papel-arroz
Dimensões variáveis
Colección Patricia Phelps de Cisneros
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Mark Morosse



Não era do feito de Schendel interromper suas experiências antes de tê-las levado ao limite. Com o mesmo papel japonês, cuja materialidade incorporou ao sentido poético de seus desenhos, Mira é conduzida a novos trabalhos. O papel, antes retirado do mundo ordinário das coisas, torna-se agora elemento autônomo, dando surgimento às *Droguinhas* e ao *Trenzinho*.

A série *Droguinhas* foi produzida entre 1964 e 1966. Nela a significação e o seu suporte material, o papel, eram literalmente torcidos, enrolados, transformados em nós, produzindo objetos tridimensionais. Ada Schendel, filha de Mira, conta que um dia a mãe chamou as crianças da rua e pediu a elas que amassassem e enrolassem as folhas de papel Japonês, produzindo nós e cordas que resultaram em “garatujas”, estranhas esculturas com as quais podiam brincar. As *Droguinhas* foram, portanto, criadas como obras efêmeras.

Uma antiga tradição grega relaciona a palavra “nó” com a noção de verbo. As palavras, os verbos, que em grego se chamam “logos”, servem para dar nós entre si e formar as frases. Para Schendel o nó é literal, estático e sólido: é a palavra como laço, como vínculo e também, simplesmente, como formação nodosa trançada em si mesma, desligada de tudo. As *Droguinhas* materializam a linguagem, coagulam-na no objeto e também a suspendem, silenciando os vocábulos escritos e/ou pronunciados. As *Droguinhas* são a busca da artista por uma forma pura, corporal e opaca da linguagem.

Já *Trenzinho*, composto por uma série de papéis-arroz suspensos em um fio de náilon que cruza o espaço circundante, é o oposto da nodulação da linguagem de *Droguinhas*. Se em *Droguinhas* a matéria silenciosa da linguagem está suspensa, em *Trenzinho* ela é espera e disponibilidade absolutas: folhas em branco aguardando uma imagem, um signo, uma palavra; potencialmente abertas à fala. Nesta época Schendel estava imersa na filosofia e na teologia e *Trenzinho* poderia ser ainda uma tentativa de representação do nada, da solidão e do silêncio por parte da artista.

“Houve na fase do papel fininho um outro tipo de objeto, com outra intenção (a palavra intenção é uma palavra muito perigosa, mas vamos usá-la). Eu queria, de certo modo, concretizar algo de diferente. Era, diremos, toda a problemática temporal da transitoriedade. Era objeto transitório, tanto aquele papel podia ser feito por qualquer um, feito em nós como aqueles, e minha filha, que naquela época tinha mais ou menos dez anos, chamou aquilo de droguinha, [...] e aquilo ficou com o nome de Droguinha. Havia realmente uma tentativa de uma forma de arte que fosse efêmera (que afinal não é novidade, porque a dança também é uma arte efêmera, a música etc., etc.) [...] Agora, eu nunca me propus à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto. [...] Ele surgiu dentro de uma problemática da transparência, e não do objeto. Mas ele não surgiu como escultura, como coisa tridimensional, mas como transparência. [...] Portanto foi a temática da transparência que me levou ao objeto.”¹

Mira Schendel, 1977

Mira Schendel

Trenzinho, 1965
Folhas de papel-arroz fino e fio de náilon
Dimensões variáveis
The Museum of Modern Art, Nova York, Richard Zeisler Bequest, doação de John Hay Whitney, e Marguerite K. Stone Bequest (todos por intercâmbio) e doação de Patricia Phelps de Cisneros e Mimi Haas por meio do Latin American and Caribbean Fund
© Mira Schendel Estate
Museum of Modern Art © 2010
Fotografia: Thomas Griesel

Para pensar

1. Se entendêssemos *Droguinhas* como uma metáfora para o fluxo da linguagem e da comunicação oral ou escrita, seus nós representariam uma mensagem inteligível ou incompreensível? Se pensássemos em uma conversa como uma trama de nós entrelaçados, o que representariam estes nós? Pontos de concordância? Pontos de divergência? Entendimento? Confusão? Que outras imagens poderiam representar o processo de comunicação verbal?
2. Em arte contemporânea, muitas vezes as categorizações como desenho, pintura e escultura perdem a sua razão de ser. *Droguinhas* pode ser vista como uma escultura, pois é uma obra tridimensional com forte presença no espaço. Por outro lado, pode ser vista como um desenho no espaço, onde a linha muda de direção a cada nó. Que importância tem a categorização de técnicas e meios artísticos para se atribuir sentido a uma obra? Que efeito tem a classificação dos objetos cotidianos em nossa vida? Nos ajuda ou interfere na compreensão e na relação que temos com eles?
3. *Trenzinho* pode ser interpretado como uma obra metafórica, que utiliza um material e uma imagem para evocar outros. Os papéis suspensos no fio de náilon podem evocar, por exemplo, um varal com roupas estendidas. Esta imagem, por sua vez, evoca uma instalação escultórica. Assim, Schendel espera romper os limites impostos pela funcionalidade e liberar a imaginação do espectador. Como é possível quebrar o sentido funcional das coisas da vida cotidiana com uma operação poética?

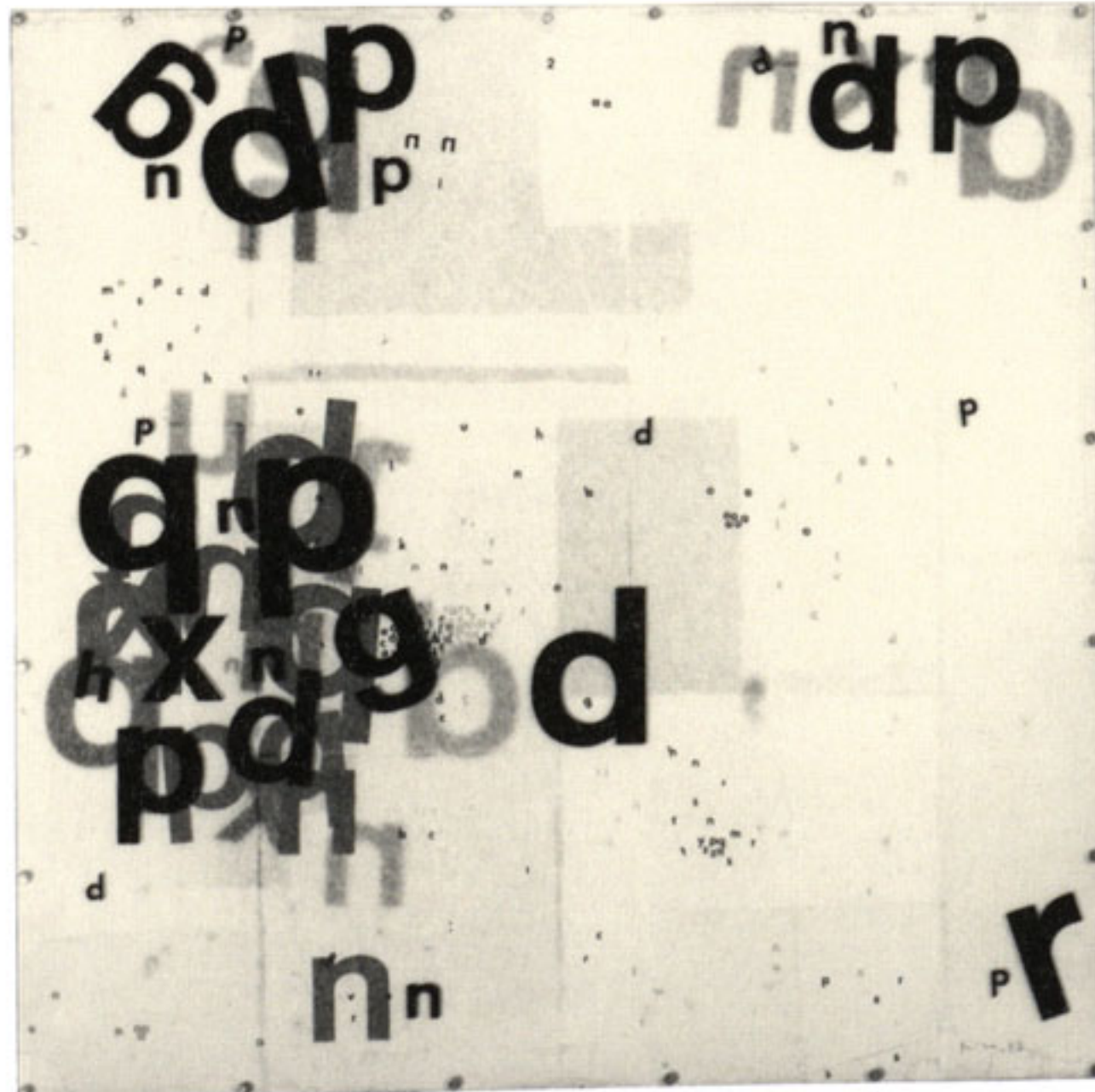
¹ NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o mundo como generosidade”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. p.62.





Mira Schendel

Sem título, da série *Objetos gráficos*, 1967
Grafite, tipo transferível e óleo sobre papel,
entre placas de acrílico transparente
99,8x99,8x1 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Carlos German Rojas



A constante busca de Mira Schendel por uma noção de transparência é explorada, talvez da forma mais contundente, na série intitulada *Objetos Gráficos*. É ela quem nos diz: “*uma idéia lentamente vem à minha mente, para misturar essa extrema transparência: papel com acrílico, que são igualmente transparentes... e para ocasionar a frente e o verso*”. Os *Objetos Gráficos* exploram a espessura da linguagem, a densidade objetual de sua raiz gráfica, a concretude existencial de palavras, traços, marcas, sejam escritos ou delineados com o pincel. Comportam-se diante de nós como corpos que tensionam a oposição entre opacidade e transparência, como campos tanto visuais como legíveis. São corpos criados para serem decifrados pelos nossos corpos. Eles são metáforas da transparência obscura e confusa: confusão amálgama de letras, sinais e símbolos opacos traçados sobre o fino e transparente papel japonês e prensados entre duas placas de acrílico, também transparentes. Eles são exibidos pendurados no teto e soltos no espaço expositivo como objetos, tornando-se visíveis de ambos os lados. Podemos andar em torno deles, contemplar seus

Mira Schendel
Sem título, da série
Objetos gráficos, 1973
Tipos transferíveis
sobre papel-arroz fino,
entre placas de acrílico
transparente
55,9x55,9x1 cm
Colección Patricia Phelps
de Cisneros
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Gregg Stanger



Mira Schendel
Sem título, da série
Objetos gráficos, 1967
Desenho com
transferência de óleo
sobre papel-arroz fino
entre placas de acrílico
transparente
100x100x1 cm
Coleção Marta
e Paulo Kuczynski
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Courtesy
Paulo Kuczynski

lados, ver e sentir a sua espessura. São, assim, esculturas escritas, tanto quanto são quadros escritos: palimpsestos que revelam a só um instante a espessura do tempo, da escrita dos traços, dos signos e do corpo que os constituem.

Com os *Objetos Gráficos* Mira Schendel se afasta da noção de pintura, ao mesmo tempo em que dialoga com ela. Afasta-se não somente por abdicar da materialidade e da fatura clássicas da pintura, como já havia feito com as suas monotipias, mas também por retirar o quadro da sua condição de plano aprisionado à parede, onde apenas um ponto de vista é privilegiado. Tornando o quadro corpo, objeto, e suspendendo-o no espaço da galeria, não há mais uma posição privilegiada a partir da qual podemos interpretar o mundo e os seus discursos. Por outro lado, Mira dialoga com a noção de pintura ao fazer uso da sobreposição de camadas de transparência e criar palimpsestos com os papéis japoneses, evocando as veladuras, sobreposições de camadas de tinta transparentes largamente utilizadas pelos pintores desde o Renascimento para obter a fusão das cores e das camadas da pintura.

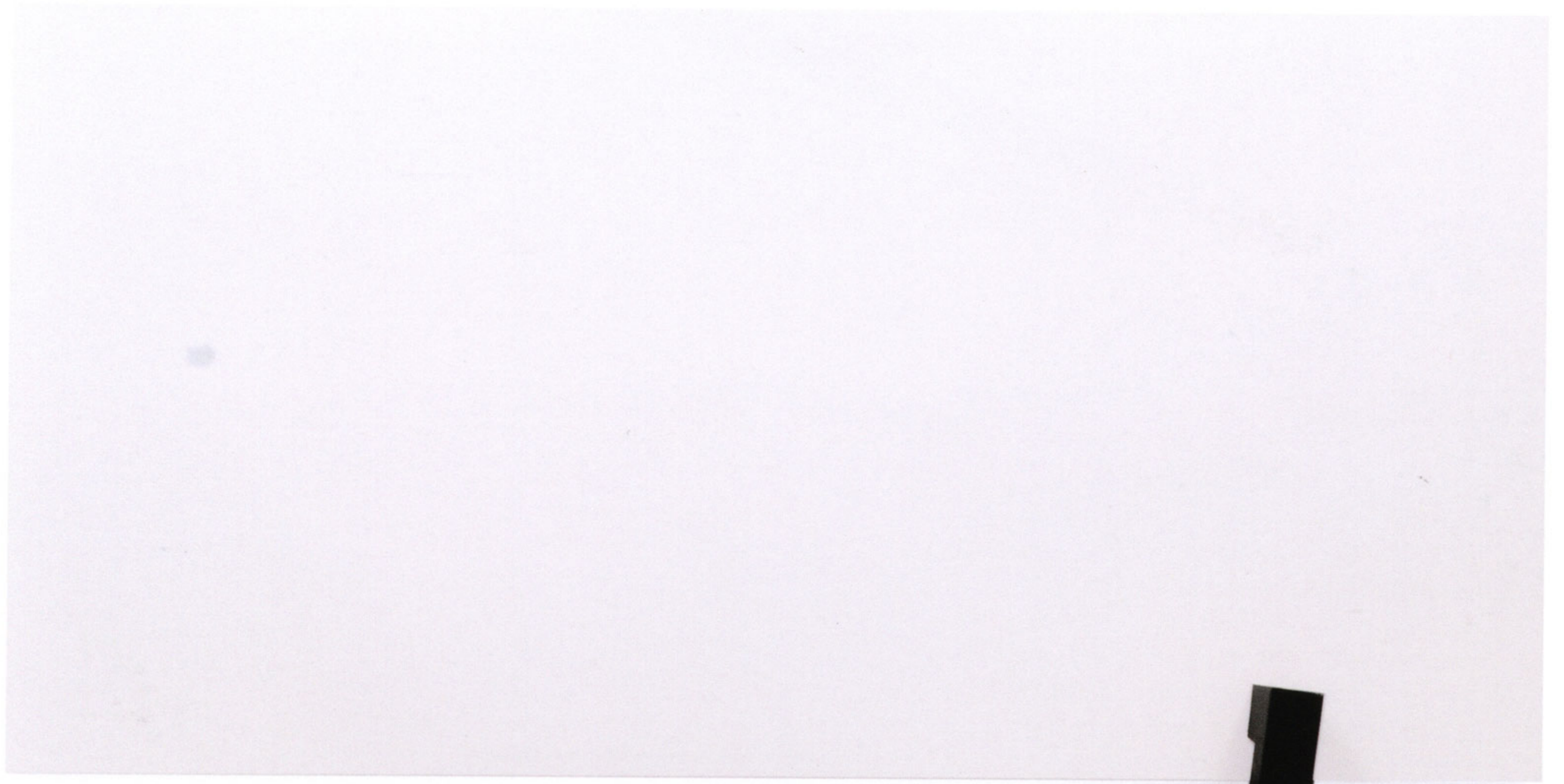
*“Ali surgiram as grandes chapas, os chamados *Objetos Gráficos*, que já eram uma tentativa de trazer o desenho pela transparência, ou seja, para evitar o atrás e o à frente, e há toda uma problemática, inclusive filosófica, por trás daquilo. Mas o material me deu uma possibilidade – com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar – e o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade.”*¹ Mira Schendel, 1977

Para pensar

1. Se nos apresentam a imagem de uma letra isolada, a vemos como representação da letra. Se a vemos dentro de uma sequência de palavras, são estas que se apoderam da mensagem e a expressam. Schendel consegue fazer com que as letras funcionem como grafismos independentes que nos informam sobre sua própria forma e não sobre seu significado. É a “desfuncionalização” da letra que nos permite vê-la como ela é, ao invés de percebê-la pelo que significa dentro de um texto. Ao jogar também com transparências e inversões, Schendel explora o “como” vemos e sentimos essas letras, levando-nos a percebê-las como novas. De que modo a maneira como nos são apresentadas as coisas que conhecemos e utilizamos no dia-a-dia pode mudar o seu significado ordinário?
2. Nos *Objetos Gráficos*, Schendel se preocupou em capturar o tempo utilizado na leitura para incorporá-lo na apreciação de sua obra. Os *Objetos Gráficos* são vistos como um plano, do mesmo modo como se vê uma pintura tradicional ou uma página escrita, mas graças à sua transparência e dupla face, também são vistos em profundidade. Nestas obras de Schendel, a terceira dimensão se projeta na mente do observador, sem ter que recorrer à perspectiva. De que modo uma obra de arte influencia na maneira como o espectador se move pelo espaço da exposição? Que características de uma obra nos levam a ficar parados ou a nos movermos pelo espaço?
3. Em função da nossa anatomia e pela condição dos corpos no espaço tridimensional, estamos acostumados a nos relacionar com os objetos em uma relação de frente e verso, privilegiando sempre uma de suas faces. Ao utilizar a transparência no lugar da opacidade, Schendel rompe com esta hierarquia da relação frente/verso. Como funcionaria a comunicação corporal entre as pessoas se saíssemos por aí com uma máscara de um rosto sobre a nuca? O que se modificaria na maneira de nos percebermos e nos comunicarmos?

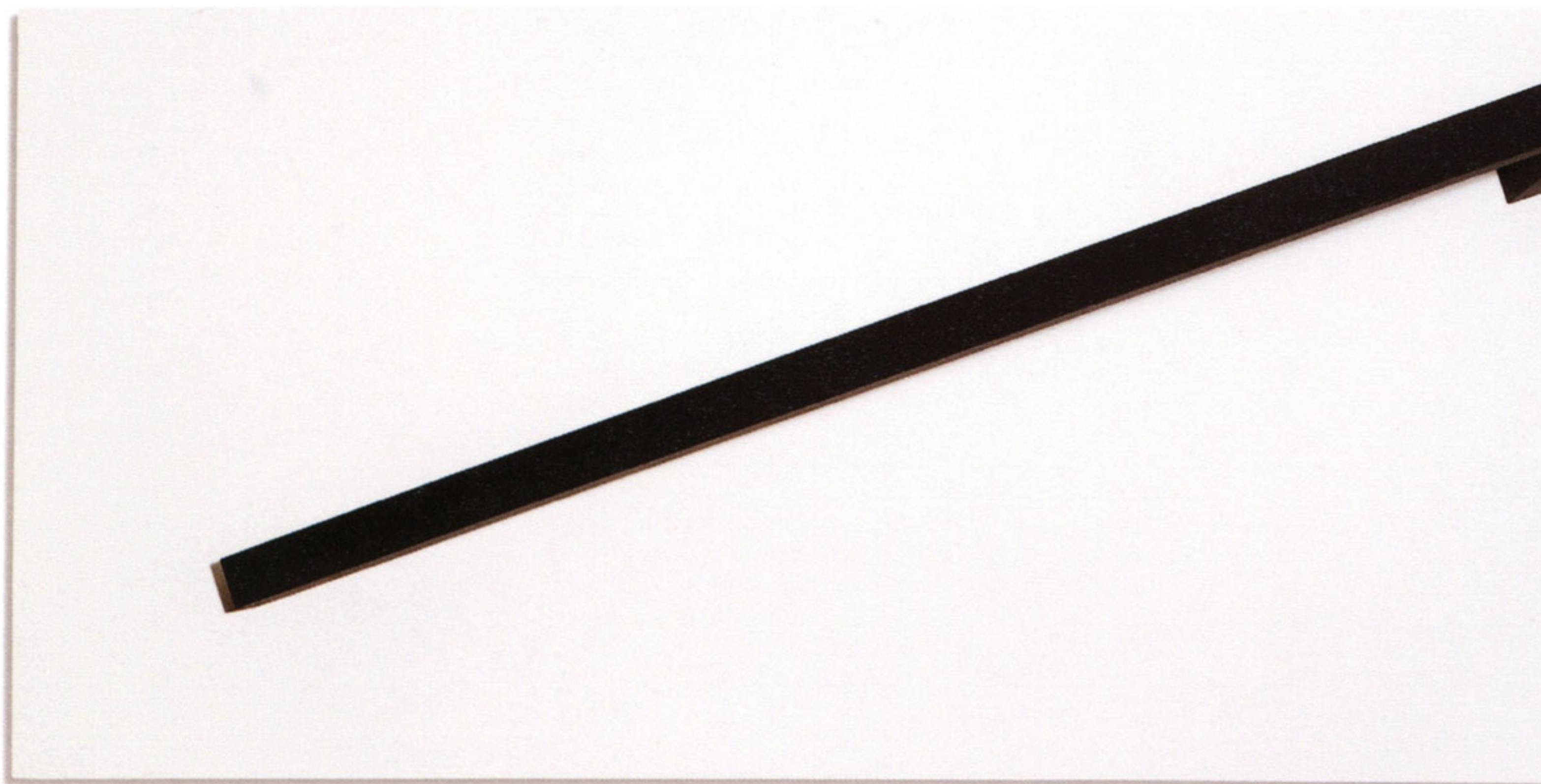
¹ NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o mundo como generosidade”. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. p.60.





Mira Schendel

Sem título, da série *Sarrafos*, 1987
Tinta acrílica sobre madeira
187x180x15 cm
Coleção Dulce & João Carlos de Figueiredo Ferraz
© Mira Schendel Estate
Fotografia: Rômulo Fialdini



Sarrafo é uma pintura monocromática branca, como uma tábua rasa sem figuras na qual vemos uma saliência tridimensional, um objeto negro, como se a moldura do quadro tivesse entrado na pintura e saído para fora, ameaçando-nos e ocupando o espaço. Na passagem da linha sobre o fino e frágil papel-arroz para a força de uma linha tornada um corpo que se lança para fora do plano em direção ao espaço, Mira declara ter alcançado, finalmente, a agressividade em sua poética. Os *Sarrafos* são um gesto extremo que demonstra a possibilidade de a linha adquirir consistência e saltar para fora da superfície bidimensional. Os *Sarrafos* ultrapassam o limite entre pintura e escultura, dialogando com o espaço à sua volta, transpondo a experiência bidimensional – a ambiguidade entre plano e superfície – para o espaço literal, real, onde se encontra o espectador.

Produzidos por Schendel pouco antes de sua morte, no crepúsculo do regime militar no Brasil, os *Sarrafos* representam ao mesmo tempo uma reação ao marasmo do momento e a última conquista da artista na busca do silêncio e do corpo da pintura. Como os *Objetos Gráficos*, são pinturas tridimensionais, porém neles não há letras, linguagem ou voz. Há somente este pedaço de algo – o próprio marco ou moldura da pintura – que brota de dentro do seu campo visual, do branco puro do plano pictórico.

Mira Schendel
Sem título, da série
Sarrafos, 1987
Tinta acrílica sobre madeira
90x180x50 cm
Coleção Ada Schendel
© Mira Schendel Estate
Fotógrafo desconhecido

“Finalmente consegui ser agressiva”¹

Mira Schendel

Para pensar

1. Na série *Sarrafos* há a presença de um plano retangular branco, puro, o espaço ideal para a representação. Cumprindo a sua função, esse plano ou tela inevitavelmente convida-nos a contemplá-lo, porém, surge a presença de outro elemento: tridimensional e preto, ele projeta-se para fora do plano interferindo no espaço do espectador. Perturbador e instigante, esse outro elemento materializa aquilo que a princípio deveria ser virtual. Assim sendo, que outros materiais poderíamos utilizar para agregar a materialização de linhas e objetos ao plano da tela ou ao de uma folha de papel?
2. Nos *Sarrafos*, Schendel atinge a economia máxima de recursos em sua obra. Trata-se de uma linha negra e a sua relação com um plano branco. A linha se corporifica e escapa deste plano, ou começa fora dele e o invade. De acordo com Schendel, ambas as ações são agressivas. É possível se expressar a agressividade sem se recorrer à representação figurativa ou simbólica? Como?

¹SCHENDEL, Mira. In: FREITAS, Iole. Os sarrafos, 1977. In: SALZSTEIN, Sônia. (Org.), p. 226.

