

EDUARDO VERAS



Dentro do Labirinto:
Arquiteturas utópicas em León
Ferrari

RESUMO

O artigo procura identificar e discutir algumas dimensões da utopia em certos trabalhos do artista argentino León Ferrari: plantas-baixas e plantas de situação que ele realizou na década de 1980, quando morava no Brasil. Nos desenhos, ele representa espaços urbanos labirínticos, arquitetonicamente irrealizáveis. As questões utópicas estariam presentes tanto no tema (a percepção sobre a cidade) quanto na configuração dos mapas (a apropriação de material e linguagem).

PALAVRAS-CHAVE

Utopia, cidade, labirinto, apropriação.

DENTRO DO LABIRINTO: ARQUITETURAS UTÓPICAS EM LEÓN FERRARI

León Ferrari, artista argentino nascido em 1920, costuma ser saudado como o maior nome da vertente conceitual em seu país – o que ainda diz pouco. Ao longo de mais de meio século, ele se valeu de diferentes meios de expressão e diferentes linguagens: desenho, pintura, escultura, instalação, apropriação de objetos, colagens, caligrafias, escritos em braile. Trabalhou com seriedade e muito intensamente.

Uma exposição inaugurada em novembro de 2004, em Buenos Aires, pretendia dar conta dessa trajetória. Transformou-se no grande escândalo cultural daquele ano, na Argentina, e chegou a avançar pelo ano seguinte. Já na noite de abertura, no Centro Cultural da Recoleta, um sujeito tentou – e em parte conseguiu – destruir uma das obras. Em protesto contra a mostra, seguiram-se ainda uma missa em campo aberto e quatro ameaças de bomba. Sete patrocinadores fixos do Centro Cultural da Recoleta retiraram seu apoio, e a Justiça mandou fechar a exposição, sob a alegação de que ela seria ofensiva à comunidade católica castelhana (a retrospectiva foi de fato lacrada, mas um segundo juiz decidiu pela reabertura).

Houve, é claro, uma série de manifestações pró-Ferrari: um abraço simbólico em torno do prédio, a criação de sites de apoio na Internet, artigos de jornal, a disposição do próprio artista em comparecer a programas de rádio para expor seus argumentos.

No centro da polêmica, estavam trabalhos que, curiosamente, não eram novos. Alguns vinham da década de 1960. A maioria, dos anos 1980. Nessas peças, Ferrari apropriava-se de imagens caras à Igreja Católica para reapresentá-las em um contexto profano. Cristos crucificados iam parar dentro de torradeiras elétricas. A Virgem Maria e outros santos eram postados lado a lado dentro de uma grande frigideira. Outro Cristo aparecia sobre uma grelha. Representações clássicas da Santa Ceia forravam gaiolas de passarinho.

Ferrari alegava que esses trabalhos eram sobre *tortura*: uma resposta à idéia de que as almas dos pecadores mortos seriam torturadas no Inferno, tal como propagava a Igreja desde pelo menos a Idade Média e tal como se via nas grandes obras dos grandes mestres do Renascimento.

Dizia Ferrari:

Uma vez que os infernos pintados pelos artistas do Cristianismo não originaram nenhuma reação que condenasse o suplício a nossos semelhantes, pensei que uma forma de ressaltar sua crueldade, de

fazer com que o espectador compreenda essa característica ocidental, era refazer esses infernos, mas colocando no lugar dos seres humanos os santos e as virgens que criaram e difundiram esses infernos.¹

Irônico, o artista apontava a incoerência dos protestos:

(...) depois de séculos de difusão e apoio aos infernos pintados em suas igrejas, nos quais se mostram suplícios infligidos a gente como a gente, ela [a Igreja Católica] se ofende e condena os infernos quando quem sofre são pedaços de gesso e plástico. Espero que com o tempo a Igreja estenda sua condenação aos tormentos pintados por Bosch.

A polêmica rendeu cerca de 400 artigos na imprensa buenosairense. As reações conservadoras de alguma maneira serviram para reafirmar o caráter transgressor da arte, caráter que tantas vezes, no tempo presente, parece irremediavelmente perdido. Lembro de certa observação do artista brasileiro Waltercio Caldas sobre o bom comportamento do público contemporâneo. Diz ele que as platéias estariam a tal ponto domesticadas e amortecidas que teriam renunciado à “sua capacidade geradora de caos”². Bem, não na Argentina...

Faço toda essa introdução para dizer que não é disso que eu gostaria de tratar. Estou interessado em outra série de trabalhos de Leon Ferrari, diferente dessa; embora eu tente, ao final, sugerir uma aproximação.

Este curto ensaio ocupa-se de uma seqüência de cartografias em papel vegetal e em cópias heliográficas que foram apresentadas na 4ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2003. Meu propósito é mostrar que haveria nesses trabalhos uma dimensão utópica, ou até duas: uma, mais explícita, que tem a ver com a temática; e uma segunda, mais sutil, que não se desprende da primeira e que se refere à própria configuração dessas imagens, ao modo *como* elas foram construídas. Para tanto, vou tentar relacionar esses trabalhos com os de outros artistas, “forçando” alguns parentescos. Estarei me levando de bibliografia relacionada a conceitos gerais da utopia na arte.

Dimensões utópicas do labirinto

León Ferrari fez esses mapas no início dos anos 1980, quando morava em São Paulo. Ele viveu 15 anos no Brasil na condição de exilado. Tinha um filho desaparecido sob a repressão militar na Argentina e ele próprio chegara a ser perseguido devido a sua atuação política.

Os desenhos correspondem àquilo que em arquitetura se chama de *planta-baixa* ou *planta de situação*. Representam grandes áreas: mais do que casas, são conglomerados arquitetônicos, labirintos gigantescos e rodovias.

1

FERRARI, León. *Sobre torturas*. Texto disponível no site oficial do artista: www.leonferrari.com.ar (minha tradução).

2

Entrevista concedida a Elida Tessler e Eduardo Veras, em 17 de abril de 2002, no Margs, em Porto Alegre, parcialmente publicada no Segundo Caderno do jornal Zero Hora de 18 de abril de 2002, p. 1, e no caderno Cultura do mesmo jornal em 20 de abril de 2002, p. 6 e 7.

Para examiná-los mais de perto, tento recuperar a noção seminal de *utopia* como representação ou apresentação de um lugar – ou, melhor dizendo, um *não-lugar*, tal qual a ilha descrita por Thomas Morus em seu célebre texto de 1516: *utopia* = *u-topos*, não-lugar.

O que as plantas de León Ferrari apresentam? Que lugares são esses? Ou ainda: que não-lugares são esses?

Arquiteturas fantásticas, inexecutáveis, sem nenhuma possibilidade de existência real no mundo concreto.

Naquilo que à primeira vista é um projeto arquitetônico, uma típica planta-baixa, vamos encontrar camas que se instalam no meio de grandes salões, banheiros labirínticos que oferecem em um mesmo espaço diminuto e sem portas meia dúzia de privadas, quartos que se abrem sobre quartos que se abrem sobre outros quartos, carros que entram para dentro de casa, uma habitação gigantesca com centenas de portas e nenhuma janela.

Adriana Rosemberg, que foi a curadora desses trabalhos de León Ferrari na Bienal do Mercosul, diz, no texto para o catálogo, que os desenhos funcionam como uma descrição caótica da cidade, “na qual não se sabe ao certo se é o homem com sua criatividade que muda as regras ou se são as regras dessa construção tão complexa que levam o indivíduo a assumir condutas irracionais”³.

Gostaria de aproximar essa observação de um texto do professor Edson Luiz André de Sousa sobre o problema das cidades. Recordo o autor que as cidades nasceram há cerca de 5 mil anos “dentro de um projeto utópico de materialização tangível das relações humanas”. Hoje, porém, elas encarnariam o paradoxo de nunca terem sido grandes e tão complexas e, ao mesmo tempo, “tão esquecidas dos princípios [humanistas] que as fundaram”⁴.

A utopia assumiria, contemporaneamente, a função de revelar os avessos da cidade, “nos ajudando a entender a lógica da sua construção, o recalcado de sua história”⁵. É nesse sentido que me interessa pensar a obra de León Ferrari. Suas plantas-baixas – obviamente, fictícias, imaginárias – nos falam das incongruências das cidades concretas. Podemos enxergar ali uma paródia dos diferentes modos como estamos na cidade ou como a cidade está em nós. Ridículos e desumanos, mais risíveis do que tristes. Carros dentro de casas, casas sem janelas, quartos com a exata medida de uma cama.

Não se trata, ainda retomando um comentário de Sousa sobre Thomas Morus, de “afirmar um horizonte possível” pelo que vai apresentado ali, mas sim de “iluminar o presente” e indagar sobre os impasses da sociedade do nosso tempo. Não seria uma utopia em direção à realidade, mas *contra* a realidade, a utopia não como *projeto de futuro* (as plantas-baixas de Ferrari são claramente inexecutáveis) mas como *crítica ao presente*.

A partir dessas plantas-baixas, poderíamos nos perguntar: em que cidades vivemos? Quais as relações humanas possíveis nesses espaços?

Identificaríamos nesses desenhos delirantes e bem-humorados uma crítica à ideologia dominante, na medida em que o projeto utópico esboçado ali propõe aquilo

³ ROSEMBERG, Adriana. “Apuntes”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, 2003, p. 243.

⁴ SOUSA, Edson Luiz André de. “Cidades de morar, cidades de sonhar”. In: VILHENA, Julia. *As cidades e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Editora do Museu da República, 2005, p.14

⁵ Idem, *ibidem*.

que Verner chama de “reconstrução da sociedade presente (contemporânea) por um deslocamento e uma projeção de suas estruturas em um discurso de ficção”⁶.

Talvez seja o caso de lembrar a condição de León Ferrari no momento da criação desses mapas: a condição de exilado, de excluído, de alguém que não tem um lugar, *utopos*, sendo que o artista estava exilado em uma cidade (São Paulo), que é, por excelência, uma cidade dos excessos, dos espaços em demasia e dos anonimatos, da diluição do indivíduo na grande massa urbana.

Queria também, já que falamos de labirintos, trazer um depoimento de um conterrâneo de León Ferrari, o escritor argentino Jorge Luis Borges, conhecido amante dessas veredas bifurcadas. Diz ele:

*Todas as construções do homem têm um fim bastante claro. Por exemplo, a sala de jantar para comer, o dormitório para dormir, a sala de espera para esperar. Mas a idéia de construir um labirinto, um edifício feito para que quem entre nele se perca, é uma idéia raríssima*⁷.

Uma das dimensões utópicas dos desenhos de León Ferrari está, acredito, justamente nesse elogio do perder-se. Os lugares sinalizados naqueles mapas são lugares que não servem para nada de concreto, apenas para a perda de si mesmo.

Valeria contrapor a essa idéia um comentário do artista Krzysztof Wodiczko, citado por Lorraine Verner:

*É importante ver qual o nosso lugar no seio da utopia. Uma espécie de trabalho utópico contraditório torna-se necessário, dismantelar essas utopias ou encontrar nosso caminho no labirinto e, talvez, revelar os labirintos, mais do que mostrar as saídas, as entradas, e ver verdadeiramente onde nós estamos, quem somos, o que sentimos, o que acontece a cada um de nós enquanto centro do mundo*⁸.

Diria então que as plantas-baixas de León Ferrari apontam lugares de se perder e de se auto-reconhecer, de saber de si próprio e de seu lugar.

Em um primeiro momento, examinando esses desenhos eu tinha pensado em aproximá-los de outras representações de lugares fantásticos. Lembrei do holandês Escher e do italiano Piranesi e seus *Cárceres de invenção*. Logo percebi que aquelas prisões estariam mais para os infernos que Ferrari mencionava do que para representações utópicas. Pensei então em aproximar o artista argentino de outros artistas – brasileiros contemporâneos – para, a partir daí, apontar aquela que seria uma segunda dimensão utópica de seus mapas, uma dimensão que não se desprende da primeira, que, conforme tentei demonstrar até aqui, seria temática: a da configuração de um lugar impraticável e impossível.

⁶ VERNER, Lorraine. “L’utopie comme figure historique dans l’art”. In: BARBANTI, Roberto. *L’art au XXe siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000, p. 177 (minha tradução).

⁷ BRAVO, Pilar et PAOLETTI, Mario. *Borges verbal*. Barcelona: Emecé, 1999.

⁸ VERNER, Lorraine. “L’utopie comme figure historique dans l’art”. In: BARBANTI, Roberto. *L’art au XXe siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000, p. 177 (minha tradução).

A apropriação como gesto utópico

A segunda dimensão utópica dos desenhos de León Ferrari diria respeito ao modo de instauração da obra, à configuração propriamente dita, passando inclusive pelo que seriam os aspectos técnicos de sua realização.

Para construir essas plantas-baixas e plantas de situação, o artista valeu-se exclusivamente dos códigos e dos materiais empregados em desenhos de arquitetura: a letreset, as linhas traçadas a nanquim, a vista aérea, tipo vôo de pássaro, com as casas sem teto, o papel vegetal, a cópia heliográfica. A linguagem e o suporte que ele empregou são os mesmos que, àquela época, nos anos 1980, os escritórios de arquitetura utilizavam.

Ao conceber seu universo utópico com elementos que não seriam propriamente do campo da arte, com elementos em princípio desprovidos de uma aura (são desenhos sem qualquer manualidade ou virtuosismo, desenhos essencialmente técnicos), poderíamos pensar que Ferrari, nesse gesto, diluía as fronteiras entre o campo da arte e o da vida mais concreta. No mesmo gesto, reafirmava essa diferença, extraindo justamente dela a sua condição de humor e irreverência. Há uma graça não só no que nos é apresentado nesses desenhos mas também na forma como eles se apresentam, como se fossem projetos arquitetônicos (e não projetos utópicos, projetos de não-lugares).

Forma e conteúdo, em Ferrari, fazem-se intimamente imbricados.

Haveria mesmo um componente ético – e, por extensão, utópico – no gesto de apropriação e subversão da linguagem e do material.

À sua maneira, Ferrari repete o gesto inaugural de Marcel Duchamp. Ao comentar o que seria a vertente utópica da arte do século XX, Roberto Barbanti diz que a arte, a partir de Duchamp, abandona uma dimensão estética para entrar em uma tensão ou uma dinâmica ética⁹.

Poderia mencionar uma infinidade de outros artistas contemporâneos que têm procedimentos semelhantes a esse de Ferrari de valer-se de uma linguagem bastante conhecida pelo público em geral e exterior ao campo da arte para reapresentá-la em um contexto irônico. Eu arriscaria aqui um paralelo entre as plantas de León Ferrari e os relógios de Cildo Meirelles. Cildo toma os elementos essenciais de medição das horas, os números e os ponteiros, para alterar a nossa percepção habitual do mundo, distendendo ou comprimindo o tempo. Poderia citar também o trabalho *Pronto para morar*, de Regina Silveira, um folheto que simula um anúncio imobiliário, apresentando uma série de edificações inviáveis, como as de Ferrari, acompanhadas de legendas como “inextensível”, “inexcedível”, “inexequível” e também “inextricável” e “inexpugnável”, numa paródia ao “imperdível” da linguagem publicitária. Acrescente-se que Regina Silveira, ela mesma, distribuía esses folhetos em sinaleiras, em alguns dos cruzamentos mais movimentados de São Paulo – e sem anunciar que aquilo se tratava de uma performance ou de um acontecimento artístico.

Encerraria com Louis Marin, citado por Lorraine Verner:

BARBANTI, Roberto. “L’art techno-cyber: la dérive technicienne de l’esprit utopique dans l’art du xx. siècle”. In: BARBANTI, Op. cit., p. 124.

A prática utópica (...) se instaura na distância entre a realidade e o seu outro; ela percorre este intervalo que é o da transgressão mesma, produzindo o termo que não a reduz nem a anula, como o fazem o ideal social e o projeto político, mas que a dissimula e a revela: a figura utópica¹⁰.

Retornaria então aos Cristos e aos santos torturados por León Ferrari. O que está em jogo na recontextualização daquelas imagens é uma operação de apropriação e deslocamento, que produz sentido e perturba a ordem estabelecida. Antes de tudo, uma ação utópica.

