



Leon Ferrari : os anos paulistas (1976-1984 c.)

Profa. Dra. Aracy Amaral

Professora da Pós-graduação da FAU/USP
Comitê Brasileiro de História da Arte

]Talvez o criador esteja mais vivo na medida em que mantém latente sua capacidade de indignação, de insolência, de indignação. Às vezes esse estado de espírito se amaina, se aplaca, depois dos 35 anos, às vezes aos 40 anos. E por vezes aos 60 não resta mais nenhum resquício desse furor – embora nunca seja “demasiada fúria”, consideraria Pablo Suárez –. No entanto, vemos em León Ferrari este homem aos 84 anos em estado de turbulência com o mundo das idéias, crenças e preconceitos, expressando-se de maneira destemida como em geral somente aos jovens parece ser dado manifestar.

Essas suas qualidades, mais sua possibilidade de uma comunicabilidade suave com “o outro” fizeram com que Ferrari construísse com muita rapidez um círculo de amigos e admiradores quando se radica em São Paulo a partir de 1976, sobretudo entre jovens artistas. Para todos León Ferrari foi muito importante, pela forma como, igual a eles, se interessa pela inovação, através de processos e tecnologias a serem explorados, pela experimentação, enfim. Desaparece assim, a diferença etária, ou de nacionalidade, pela força de interesses comuns e fraternos. Essa é a razão pela qual León Ferrari afirma não se sentir um “exilado” em São Paulo, que confere toda a visibilidade ao artista, que passa a ser desta cidade, com uma projeção bem além dos limites do Estado, e de certa forma mantendo contatos que extrapolam a data de seu retorno definitivo à Argentina.

A casa da rua Carlos Sampaio, como depois a da Alameda Lorena era freqüentada por amigos do casal Alicia-León Ferrari, sem mencionar o ateliê da rua Amália de Noronha, onde León passa a dispor de um ambiente mais amplo e conectado com artistas que dividem com ele o mesmo espaço, sempre aberto para discussão e encontros. Desde o início soube relacionar-se, e nisto vai também o “feeling” de a quem contatar a partir de afinidades para o trabalho que poderia desenvolver-se, uma vez virada – ou tentando superar, se é que é possível – uma página amarga de sua vida familiar afetiva duramente golpeada.

Regina Silveira por exemplo lembra-se de León, a partir de fins de 1978, freqüentando o Centro de Estudos Aster, sede de cursos em fase de implantação com Júlio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari, à rua Cardoso de Almeida, no Pacaembu¹. Ali Leon iniciou-se em litografia, sendo que Regina Silveira o orientava junto com o técnico Paulo Guedes².

¹ O Aster fora fundado em agosto de 1978 por Regina Silveira, Júlio Plaza, Walter Zanini e Donato Ferrari e vigoraria até 1981.

² Foi em São Paulo que Ferrari, com efeito, se iniciou na litografia. Antes desenhos seus foram utilizados como ilustração, no caso do livro de Rafael Alberti (em 1963) em decorrência de 10 ou 12 desenhos com que o artista presentearia o autor. E o editor, Scheiwiller, de Milão, os transformou em ilustrações graças ao off set. (Depoim. De Leon F. à Autora, a 24 abr. 2004). Segundo Regina Silveira, Ferrari no Aster se interessou também pela lito-offset, de procedimentos fotomecânicos em chapas pre-sensibilizadas, com os quais imprimiu diversas de suas “escrituras”. Ferrari realizou em São Paulo igualmente ponta-secas sobre aço inoxidável, dois livros de artista com essa técnica e várias águas-fortes, provavelmente em 1979 (depoimento citado).

Foi igualmente no Aster que Ferrari começou a fazer fotocópias segundo nos lembra Regina Silveira, enobrecidas em papel Fabriano. Ou seja, o múltiplo, mecanicamente reproduzido, de elevada qualidade visual. Posteriormente, seria intitulada de "Gerox", termo inventado por Julio Plaza, a exposição a ocorrer no Museu de Arte Moderna de São Paulo, essa denominação, numa "síncopa" do "g" de gravura com a palavra "xerox"³.

Em 1982 surgiriam as microfichas, iniciativa de Regina Silveira e Rafael França. Trata-se de dez trabalhos gráficos de 32 artistas convidados, cada um participando com doze fotogramas (onze trabalhos gráficos e mais uma página com o título da obra) para compor uma microficha onde se reuniam as obras seriadas de 4 artistas⁴. Uma máquina especial microfilmava os trabalhos, que posteriormente podiam ser "lidos" quando expostos através de equipamento de leitura alugado pela organização da exposição.⁵

A partir de sua primeira exposição em São Paulo com desenhos, "escrituras impossíveis" na Pinacoteca do Estado (setembro de 1978) vemos León retomar o fio de realizações plásticas que desenvolvera na Europa e Argentina em inícios dos anos 60, antes dos estremecimentos das participações em "Tucuman Arde" (1968), no Di Tella (1965), "Homenagem a Latinoamérica" (1967), e "Malvenido Rockefeller" (1969), eventos sobretudo de natureza política participante⁶.

Na Pinacoteca expõe, na ocasião, além dos desenhos, esculturas de finos filamentos lineares em aço inoxidável – realizados em 1977 e 1978 –, verdadeiros "núcleos suspensos em espaços contidos, o infinito aprisionado em prismas, em expansão vertical ou multidirecionais irradiantes". Assemelhavam-se a "construções de pequenas dimensões, como maquetes de edifícios imaginários", que "especulam a profundidade visível do espaço prismático através de suas estruturas, nas quais também a luz incide, transfigurando esses tênues elementos lineares, organizados de forma musical e poética, simultaneamente".⁷

A articulação entre o desenho e a gravura e as esculturas era bem sensível. No desenho, o formato retangular da página delimitada pela área ocupada, na horizontalidade das linhas, na ênfase das maiúsculas, no intrincado do ilegível, e mesmo na incomunicabilidade do código por sua própria inexistência, fazia persistir um lirismo à flor da pele nessa série de sua obra gráfica. E, como registramos naquele momento, "às vezes o sonoro parece perceptível em estridências do negro, assim como no futurismo a utilização gritante das letras denunciava a vontade do som", prenunciando, de certa forma, as experimentações musicais a serem realizadas três anos depois por Ferrari, a partir de varetas ou barras verticais.

A capacidade de Leon Ferrari, de interagir – para usar uma palavra hoje em moda – com possíveis interlocutores que conheceu em São Paulo, foi surpreendente. Um dos primeiros artistas com quem trava conhecimento é Alex Flemming, em curso de gravura. Paulo Bruscky, de Recife, um dos pioneiros em arte-postal no Brasil também entra em seu rol de relações. Assim como Ana Carreta, além de Bené Fonteles, artista caminhante, errante por todo o Brasil, Hudinilson Júnior (que trabalha com xerox), Genilson Soares, Nina Moraes (essa da jovem geração dos anos 80), e o inventivo Guto Lacaz, todos

³ Leon Ferrari participou da exposição coletiva "Gerox", com cópias em xerox, e alguns artistas se utilizaram então do papel Fabriano para essas cópias. León possui a coleção completa dos múltiplos feitos para essa mostra, inclusive três fotocópias firmadas por Mira Schendel. Correspondência de L.F. à Autora, a 13 abr. 2004.

⁴ "As microfichas eram em tudo semelhantes às que na época eram de uso comum em bibliotecas, para miniaturizar textos, e cuja visualização era permitida por aparelhamento específico. Já a exposição Arte Micro foi produzida numa firma comercial de microfilmagem (IMS, Microformas e Sistemas) com tiragem sob a orientação do prof. Fredric Litto, da ECA-USP." Depoim. Regina Silveira à Autora, a 22 abr. 2004.

⁵ O MAM-SP possui essas microfichas em seus arquivos. A exposição Arte Micro, de microfichas, foi realizada em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som (MIS), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em Caxias, Rio Grande do Sul, na Bath House, em Dallas, Texas, e em Lisboa, na Cooperativa Diferença.

⁶ Sobre o assunto, testemunhos inéditos de L.Ferrari, *apud* AMARAL Aracy *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. Editora Nobel, p.22,27 e 28, São Paulo, 1984.

⁷ AMARAL, Aracy. Leon Ferrari na Pinacoteca, Leon Ferrari: esculturas, gravuras e desenhos. São Paulo, set. 1978.

absolutamente experimentais utilizando-se das mais diversas “media”. Poetas como Arnaldo Antunes, este também compositor, além de Regis Bonvicino – quem lhe escreveu a apresentação do livro *Biblia* –. Gente de cinema como Jean Claude Bernardet, e Héctor Babenco, além de historiadores e críticos como Walter Zanini, Ana Maria Belluzzo, eu mesma, Leonor Amarante, o ensaísta e professor de literatura russa da U.S.P. Boris Schnaiderman, o compositor uruguaio Conrado Silva – que depois trabalharia com Leon em suas experimentações sonoras. Enfim, Ferrari rapidamente soma, para seu convívio, pessoas criativas com afinidades. Até em Fortaleza se estendem seus contatos, e o escultor Sérulo Esmeraldo o convida para o instigante evento I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras em 1986.⁸

Entretanto, significativo mesmo foi seu relacionamento com o casal de artistas Regina Silveira-Júlio Plaza, dinamicamente voltados para as experimentações, que atraíam Ferrari: *Video-textos, micro-fichas* (nesta empreitada com o video-maker Rafael França, através das facilidades oferecidas pelo professor Fredric Litto, da ECA-USP), arte postal, livro de artista, passaram a ser desenvolvidos simultaneamente por estes artistas, e Leon Ferrari.

A aproximação de Ferrari da máquina, para fins reprodutivos, ou como fonte de inspiração para suas criações em sua estada em São Paulo, deu-se tanto nas reproduções de sua obra gráfica com fotocópias, como na utilização de novos meios como a heliografia usada como suporte para suas composições. Essas foram concebidas por outro meio mecânico de incorporação de “sinais gráficos”: por meio da figura, ausente de seus trabalhos, mas que comparece a partir da apropriação do vocabulário de *Letraset*. Ou seja: é a mão do artista que projeta a composição, a partir de elementos modulares do *Letraset*. Elementos básicos para projetos arquitetônicos, – onde aparecem como inodoros, neutros, despersonalizados - esses módulos adquirem um caráter peculiar nas mãos de Ferrari, que infunde vida, senso de humor, em ironia fina a seus babilônicos interiores ou às visões impressionantes das multidões de carros em passagens de nível, rodovias, anéis rodoviários, movido evidentemente pela visão urbana caótica, ao mesmo tempo que excitante e fervilhante, de um grande centro urbano como São Paulo. Nesse fazer manipulando elementos “pré-fabricados” percebia-se que Leon Ferrari se comprazia na descoberta do novo meio.

Nestas séries de trabalhos que expôs no MAM-SP registramos, à época, que o artista se abre a novas formulações. Da “lembança” que permeava seus textos ilegíveis passa à suave ironia: “Os módulos de *Letraset* são combinados, enriquecidos, harmonizados com sua caligrafia – ou montados em estruturas feitas a mão, para posterior reprodução xerográfica”, impecável sobre papel *vergé* de fabricação brasileira. “Estabelece-se nestes últimos trabalhos – assim como nos pequenos livros das “Edições Licopódio”, nome inspirado no preparado químico do xerox – um novo relacionamento entre o observador e a obra, pela própria presença do “jogo”, através da leitura dos trabalhos pelos labirintos em que se deslocam os pequenos seres/personagens, narrativas visuais que parecem agora emergir das composições em *Letraset/xerox* de León Ferrari. Seja através de labirintos, como nos jogos de xadrez, este sentido de humor desenvolve-se em cadeia, colocando o espectador diante de enigmas intrigantes, fundados nos módulos transfigurados pelo artista. Sente-se bem claramente o deslumbramento de Ferrari diante da multiplicidade de provocações descobertas no catálogo do *Letraset*. E a articulação que ele tenta com os numerosos elementos – em conotações, lúdicas, pícaras, e mesmo eróticas – e seus grafismos, ou simplesmente na composição movimentada e dinâmica desses elementos prontos, vem assinalar o início de um período fértil, que os trabalhos de há três anos não podiam nos fazer prever”.⁹

Miguel de Almeida, jovem jornalista cultural de São Paulo – que abandonaria sua coluna “ardida” posteriormente – enfatizou à época o caráter anarquista de Leon Ferrari: “A ótica do bom Ferrari é irônica e debochada. Sua visão está no desejo em desvendar o que vai pelos apartamentos e camas,

⁸ Leon Ferrari apresentaria uma gaiola com pombos que defecavam em espaço em formato de cruz, já dando seqüência, assim, a suas provocações religiosas. Sérulo Esmeraldo, escultor abstrato geométrico de Fortaleza, Estado do Ceará, no Nordeste do Brasil, conseguiu reunir nesse evento um número considerável de artistas do Brasil e outros países que apresentaram seus trabalhos em parque da cidade.

⁹ AMARAL, Aracy. *Leon Ferrari: a invenção e a máquina*. Catálogo MAM-SP, 1980.

pelos banheiros e salas. Não é desejo, é obsessão, mania de personagens metropolitanos, os urbanos atrás de vidas alheias. Nisso não há uma simples curiosidade, maldosa, apenas um ato de estender o horizonte – ou de verticalizar a visão¹⁰. Essa vontade de “dessacralizar” a caligrafia artística vem ao encontro ao dito em entrevista a Antonio Gonçalves Filho, de que “As pessoas tendem a acreditar demais na arte como algo solene.”¹¹

Essa é a fase de trabalhos da “arquitetura da loucura”, como ele a denominou, certamente motivado pela vivência do espaço urbano e pelo ritmo do caos paulistano, quando ele mesmo declara na entrevista a Gabriela Salgado¹² que a cidade o impressionou muito. Assim, na metrópole trepidante, cativava-o também a liberdade que sentia na atividade dos artistas à sua volta – “os brasileiros parecem que têm a cabeça mais livre”, declararia.¹³ Mas não deixava, ao mesmo tempo, de ser crítico em relação à realidade violenta das contradições sociais que rodeiam os brasileiros: “Gosto do Brasil porque são mais tolerantes que nós, embora a situação seja mais terrível que a nossa. Está-se comendo a comida desses cinquenta milhões que estão morrendo. A gente é explorador em qualquer parte do mundo, porque uns comem e outros não. Mas no Brasil se nota mais.”¹⁴

Essa consideração não é motivo para que Ferrari creia que a arte possa modificar a vida: “Acaso entendemos nós que comemos, a criatividade daqueles que não comem?” se indaga. E acrescenta: “Não estou de acordo em que a arte possa fazer uma revolução social, mas tampouco com os que dizem que não serve para nada pois negam-lhe a contribuição artística à sociedade, que embora seja um grão de areia, tem sua importância, tem a possibilidade de falar das coisas que não têm palavras.”¹⁵

Ao referir à atividade plástica que encontra no País, não deixa de mencionar, na entrevista citada a Alberto Collazo, que paralelamente ao fato de serem mais tolerantes, “fazem mais coisas à margem do campo comercial.”¹⁶

A meu ver, as experimentações mais surpreendentes de Ferrari em São Paulo vão além da manipulação dos elementos mecânicos de reprodução e da apropriação de módulos gráficos – como o vocabulário em *letraset* ou da heliografia e fotocópia. Situa-se na inventividade de suas peças escultóricas, que constituem sem dúvida um desdobramento de suas esculturas de filamentos lineares apresentadas já em 1978. Transportadas a uma escala maior, produz eventos específicos. Referimo-nos ao “Arte Lúdica”, realizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e posteriormente na Pinacoteca do Estado. A obra intitulou-se primeiramente *Berimbau*, e depois *Percanta*, e pertence hoje à coleção permanente da Pinacoteca de São Paulo, em seu parque de esculturas, no Jardim da Luz, contíguo ao museu. O evento na Pinacoteca, a que assisti, de beleza contagiante por sua inventividade, foi denominado por Leon Ferrari de “música não figurativa” assinalando essa nova especulação a incursão do artista pelo domínio do som. A escultura que propiciava essa sonoridade – obtida pela manipulação

¹⁰ ALMEIDA, Miguel de. Ferrari e os segredos da metrópole. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 dez. 1983.

¹¹ GONÇALVES FILHO, Antonio. A arte contemporânea... *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1983

¹² Entrevista a Gabriela Salgado, Buenos Aires, março 2002.

¹³ Comentando o não-acolhimento de seu trabalho *Manifesto contra o Inferno* à exposição na Recoleta, Ferrari declara que em função dessa experiência e do Di Tella – quando Romero Brest retirou a peça *A civilização ocidental e cristã* (1965) dado o teor político da obra e seu caráter panfletário – considerava Buenos Aires uma cidade “muito cristã”, comparando com o ambiente mais aberto encontrado entre os brasileiros: “Eles tiveram a contribuição africana, que lhes deixou uma cultura muito rica. Eliminou-se a idéia do monoteísmo, que é uma idéia fascista: o Deus que é único. Não se pode escolher, é o Deus terrível e iniludível.” Entrevista a Alberto Collazo, “Videla cumple com la Biblia”, s.ed., 1987.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ MALVIDO, Adriana. El arte tiene un peso político muy fuerte, que puede servir al poder o a las fuerzas que lo combaten: Ferrari, *Uno +Uno*, Buenos Aires, 8 abr. 1982.

¹⁶ De fato, trata-se de tempo fértil em que museus, sobretudo nesse fim dos anos 70 e inícios dos 80, tomam a iniciativa de propiciar a apresentação de novas linguagens abrindo seus espaços: “Fizeram-se grande quantidade de exposições com gente jovem que experimentou diversos meios (media): fotocópias, heliografias, videotextos, cartazes publicitários, holografias, computadores, fibra óptica, microfichas, livros de artista, arte postal. Os museus apoiam o campo da experimentação”, acrescentou referindo-se àquele tempo. Alberto Collazo. *Ibidem*.

pelo artista, em verdadeira “performance” - constava de centenas de barras metálicas de diferentes diâmetros, invertidas, presas em sua base.

O artista narra o início dessa experiência: “Comecei a utilizar o pêndulo invertido em uma série de esculturas formadas por varetas verticais de aço presas a uma base comum, em seu extremo inferior. Ao agitar-se com o vento ou com a mão, escutava-se um murmúrio: pensei então em utilizar essas peças como instrumentos musicais que dançam sua própria música.”¹⁷

Como os músicos receberiam essas “esculturas sonoras” de Ferrari? Comenta Enio Squeff: “Para os músicos, a obra escultórica-musical do sr. Leon Ferrari não chega a constituir novidade: ele usa arcos de violinos para friccionar barras de ferro, emprega baquetas para percuti-las ou simplesmente bate as barras uma contra as outras num trabalho que, em gravação, resulta muitas vezes exatamente naquilo que alguns músicos extremamente competentes, como o polonês Penderecki ou o alemão Stockhausen conseguem obter de uma sinfônica. Ou seja, sem ser um músico ao pé da letra, o escultor Leon Ferrari consegue um clima de musicalidade que define a música de um modo muito especial”. E prossegue dizendo que a atividade musical do escultor “não deixa de expressar essa realidade: por não ser músico, mas artista plástico, ele incursiona com timidez num terreno que lhe é vedado na medida em que existe uma divisão de trabalho muito nítida no tipo de sociedade em que vivemos; e que, em função disso, a própria música requer um artesanato específico”. Squeff reconhece, contudo, que Ferrari “amplia em muito as possibilidades de que a música seja apenas uma alternativa entre a prática do artesanato e a sua fruição, como se faz nos teatros com Beethoven, Mozart ou Schoenberg. Sob este aspecto, ele apenas acrescenta um pouco menos do que fazem os compositores Gilberto Mendes, Raul do Vale e Willy Correa de Oliveira que, por serem artesãos, nunca se negam a essa tradição que os formou. Leon Ferrari não quer ser mais que um escultor que, eventualmente, usa escultura para a música, na medida em que seus trabalhos se prestam também como instrumentos.”¹⁸

Leon Ferrari realizaria entre final de 1983 e fevereiro de 1984 uma exposição na galeria Humberto Tecidos, na qual Conrado Silva, compositor uruguaio radicado em Campinas, apresentou *Variaciones para vástagos metálicos*, tocado por seus músicos, a partir de trabalho do artista.¹⁹

Essas esculturas sonoras de barras metálicas motivariam o então secretário municipal de Cultura de São Paulo, Fabio Magalhães, a convidar o artista para realizar uma escultura pública em homenagem a Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athaide), pensador católico do século XX, inaugurada no Dia dos Direitos Humanos, na Marginal do Pinheiros com Avenida João Dias, na zona Sul de São Paulo.²⁰ Comentando a concepção desse trabalho, Teixeira Coelho enfatiza que o artista “procurou escapar à ideia tradicional de “monumento” que impõe uma separação entre o glorificado e o comum dos mortais que se limita a rodear a obra sem aproximar-se dela.”

¹⁷ Esculturas que fazem música, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1980. “Para mim – diz Leon Ferrari – o aspecto mais interessante dessas esculturas que fazem música são as vozes que se obtêm com o arco do violino. Os sons se modulam e mudam de acordo com a variação da altura do ponto de contato, a pressão, velocidade e ângulo de toque. O resultado faz lembrar às vezes um violoncelo, um instrumento de vento, uma respiração ou um lamento.” E o nome dado à peça, *Percanta*, reflete palavra da gíria de Buenos Aires, que significa menina, moça, garota. *Ibidem*.

¹⁸ SQUEFF, Enio, Leon domina o som das esculturas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1980. Os compositores citados pelo comentarista, Mendes, do Vale, e Correa de Oliveira são compositores de música concreta no Brasil.

¹⁹ Essa exposição seria premiada como a Melhor Exposição do Ano, pela Associação dos Críticos de Arte de S.Paulo. “Uma exposição emocionante, no sentido amplo e legítimo da palavra, abrangendo a produção passada e atual do artista e um registro iconográfico do artista e sua família, filhos, esposa, parentes, netos, em vários momentos de sua vida na Argentina e no Brasil, além de evocações da obra de seu pai, um construtor de catedrais do século XX, literalmente”. COELHO NETO, José Teixeira, Uma catedral ao vento dos direitos humanos, *Arte*, n.9, São Paulo, 1984.

²⁰ A escultura , de 4x4x5,5 de altura, “formando um prisma de canos verticais de aço com 3 polegadas de diâmetro cravados no chão em meio à grama” possibilitavam formar como um “labirinto por onde caminham e passam os freqüentadores da praça”. COELHO NETO, José Teixeira. Op.cit.

As colagens de imagens da História da Arte e abordagens de textos bíblicos são retomados com a mesma irreverência por Ferrari e retornam a partir de exposição que realiza em São Paulo em 1984²¹ antes de seu retorno paulatino e definitivo, depois, a Buenos Aires. E, parece-me, a coexistência com o clima político-social e cultural argentino faria recrudescer – e exacerbar – sua crítica em relação ao poder, a Igreja e o Estado repressivo. Aos poucos, ele centraliza, assim, em suas atividades, essa retomada feroz, poderíamos dizer, de confronto com o reacionarismo clerical, marca de sua produção dos últimos vinte anos. Não por acaso escreve-lhe a propósito seu grande amigo, o artista e intelectual Luís Felipe Noé:

... Pocos quieren entender cuando decís que el verdadero cristianismo es el feroz, el de Torquemada, porque de la concepción del infierno a los campos de concentración sólo hay una pequeña variante temporal. Pero debe entenderse que tu cuestionamiento al cristianismo parte de la desilusión (y el escepticismo consecuente) sobre que él sea el defensor de los valores que te enseñó.²²

A indagação que a meu ver, permanece no ar é: como seria a produção de Leon Ferrari caso tivesse optado por permanecer no Brasil e não houvesse regressado à Argentina? Será que esse caráter intelectual de profunda, impressionante erudição, hereje, “anti-cristã”, idólatra, pró-inferno, violento em relação à aguda problemática político-clerical de seu país, em contato com a memória e o engajamento inevitável com os compromissos de sua geração emergiria com a mesma energia a que assistimos após seu retorno a Buenos Aires? Ou optaria ele pelo prosseguimento de uma linha de especulação formal como a que caracterizou seus desdobramentos no Brasil?

²¹ GALERIA Susana Sassoun, novembro de 1984. Em A nova dimensão do objeto, exposição coletiva no MAC-USP em setembro de 1986 também estaria presente um trabalho com a incorporação de um crucifixo sobre o suporte pintado (140 x 115 cm.). Tendo iniciado várias viagens regulares a Buenos Aires a partir de 1983, o retorno de Ferrari à Argentina se daria de forma intermitente até tornar-se definitiva em 1991, quando encerra seu ateliê na rua Amália de Noronha. Expõe em várias coletivas, inclusive em Palavra Imágica (1987), no MAC-USP, com “collages” religiosos. Trabalhos desta fase foram selecionados – e posteriormente censurados – para a exposição latino-americana realizada por Dawn Ades, em Londres, na Hayward Gallery. Depoim. do artista à Autora a 3 mai.2004.

²² NOÉ, Luís Felipe. Carta a León sobre ‘El Caso Ferrari’, *Fin de siglo*, jun.1988.