

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017255-269>

FICCIONAR A HISTÓRIA: LEÓN FERRARI E A POLÍTICA DA MONTAGEM*

Artur de Vargas Giorgi**

Resumo: *O artista é um montador. Seu gesto é o de intervir no aparente consenso que naturaliza o curso progressivo da história para, expondo seu artifício – sua fábula –, estabelecer a contrapelo uma leitura disseminadora de narrativas – de ficções – alternativas. Ou seja: diante de um arquivo (de imagens, de textos, de tempos), o artista desnaturaliza a montagem por meio do reforço crítico da montagem. Espécie de proposição foucaultiana, vale dizer, proposição da linguagem ao infinito: endereçada ao fazer artístico que especula, no limiar possível da experiência, a contestação dos pressupostos do Estado, do mercado, da mídia, do Direito. León Ferrari, artista argentino exilado em São Paulo durante as últimas ditaduras que consumiram o Cone Sul, sempre em pugna com os pressupostos da civilização ocidental e cristã, ensina com seus trabalhos exílicos que a memória histórica é um efeito a posteriori.*

Palavras-chave: *Ficção. História. León Ferrari. Montagem.*

1. De que maneira definir o trabalho da ficção? Como situá-lo com relação ao que se entende por *história*? A produção de León Ferrari (1920-2013) – extensa e sem dúvida diversa – permite tensionar essas questões; como uma estratégia nômade, sempre crítica dos pressupostos conciliadores do humanismo do Ocidente, ela se desloca entre as muitas figurações da arte visual para desdobrar-se em escrita, produção de filmes, colagens, *performance*, música etc. A afinidade com um pensamento de esquerda – pensamento em princípio não-peronista, mas atento à sua razão populista – moveu uma participação ativa de Ferrari nos momentos ideologicamente marcados dos anos 1960 e 1970; contudo, a tendência ao desbordamento também então se fez notar, com o distanciamento de qualquer rigidez doutrinária. Ainda que interesses distintos possam ser delineados em seus trabalhos, e que o próprio artista tenha definido, ao menos durante um período, a demarcação de núcleos formais e semânticos para sua produção, a análise de suas ficções expõe seu aspecto notadamente não-autonomista, dado a contágios de toda sorte. Com efeito, desde as primeiras experiências, sobressai um constante exercício de *produção de imagens* – e não a sua polêmica iconoclastia –, já que seu repertório de procedimentos, reativando o dadaísmo, não cessa de aproximar registros – tempos, espaços, pensamentos – dissímeis. Em suma, trata-se de uma compreensão inclusiva, irônica, lúdica e mesmo tátil do estético, indissociável de uma potência ética. A última ditadura argentina fez com que Ferrari deixasse o país e seguisse com sua família para São Paulo, onde permaneceu

* O texto desenvolve a apresentação do autor na mesa de encerramento da III Semana Marcas da Memória: direitos humanos, mídia e educação, realizada na UNISUL (Tubarão), em junho de 2017. Algumas passagens retomam a argumentação do ensaio “León Ferrari: fazer comum”, a ser publicado na revista *Outra travessia*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (n. 23, 2017).

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: artur.vg@hotmail.com

entre 1976 e 1984. Ariel, um de seus filhos, não escapou: foi morto pelos militares. Em São Paulo, Ferrari dedicou-se a um intenso e variado experimentalismo, em contato com artistas e críticos latino-americanos. Em uma síntese impossível, dir-se-ia que a produção desse período conturbado desdobra-se numa série de modulações de *um mesmo aspecto plástico e indomesticável do pensamento*: exposto a articulações com diversas forças textuais e pictóricas, ele resiste a naturalizações e questiona fronteiras dadas *a priori*.

2. Mas talvez seja o caso de começar a pensar seu trabalho, aqui, após o retorno do artista a Argentina. E ainda, começar pela ocasião da última mostra que pôde contar com a presença de Ferrari, apresentada no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Inaugurado em 2008 num dos prédios da antiga Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), o Centro Cultural é hoje uma das várias instituições públicas que buscam responder ao passado recente do país. Localizado onde funcionou, durante a última ditadura militar, o que talvez tenha sido o mais emblemático centro de detenção, tortura e extermínio da América Latina (de onde partiam os *voos da morte*¹), o Centro Cultural tem como objetivo ser um “espaço de difusão e promoção da cultura e dos direitos humanos”². Em sua página há uma síntese desse programa compartilhado com outros espaços semelhantes, não só na Argentina, baseado num entendimento assentado, mas sujeito a disputas³, sobre a exigência de fazer ressoar os eventos traumáticos da história: “Transformar em um espaço aberto à comunidade o que antes fora um lugar emblemático de privação, exclusão e morte é o maior compromisso e desafio para contribuir para a construção da memória, verdade e justiça”⁴. É muito significativo que, no horizonte de justiça a ser construído, também apareçam como construções ainda necessárias a memória e a verdade, noções que desse modo se afastam do imediatismo da lógica causal, da presentificação historicista, objetiva e neutra, para derivarem, desnaturalizadas, de acordo com um *a posteriori* em certa medida contingencial.

Nesse sentido é possível ler a apresentação do volume *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*, organizado pelo Centro Cultural: “A enunciação do papel fundamental da memória coletiva e sua diferenciação com a História foi motivo de um forte debate internacional não encerrado” (DUHALDE, 2010, p. 7), debate que remete às distinções – um tanto rigorosas – formuladas por Pierre Nora. Por certo, aqui a questão recai no rechaço de qualquer pretensão cientificista – evolutiva, “progressista” – que tenderia, com o arrogo dos seus protocolos, a imobilizar o passado em uma verdade inegociável, distante e “de fato”; passado que, consensualmente, conduziria aquilo que

¹ Em *El vuelo*, Horacio Verbitsky narra os diálogos que manteve com o ex-capitão de corveta da ESMA Francisco Scilingo, nos quais este admitiu (foi o primeiro oficial da Escola de Mecânica da Armada a fazê-lo) os voos que foram realizados, de 1976 a 1983, para lançar ao mar, nus e anestesiados, prisioneiros da “guerra antissubversiva” (Cf. VERBITSKY, 1995).

² Página da *web* do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponível no seguinte endereço: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.shtml>>. Acesso em: 19 abril 2017. Tradução do autor, como nas demais citações do castelhano ao longo do texto.

³ Cf. LORENZ, 2010, p. 165/167. Para uma discussão sobre os usos do passado e da memória na contemporaneidade argentina, como crítica dos privilégios do relato subjetivo – em primeira pessoa – e do reconhecimento da experiência pessoal como argumento de verdade, Cf. SARLO, 2005. Um exercício comparativo de dois espaços de memória pode ser visto em BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2012, p. 1-9.

⁴ Página do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, *op. cit.*

Benjamin definira – sob a ameaça do avanço nazista e pouco antes de sua morte – como a “história dos vencedores” (1994, p. 225). Não obstante, a construção da memória torna-se, ainda assim, uma tarefa que “tem um rigor em sua elaboração, que não é o simples *espontaneísmo da recordação*” (DUHALDE, 2010, p. 7). Nas palavras de Benjamin, ainda, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (1994, p. 224), segundo a formulação de Ranke que foi divisa da historiografia positivista (JOZAMI, 2010, p. 13). “Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224)⁵. Vale dizer: passa-se de uma relação supostamente objetiva com um passado já encerrado e reconhecível como tal para a constante negociação de demandas flutuantes e fragmentárias, que por isso não podem ser de uma vez inscritas na história e também não escapam da ambivalência que remete à semântica da *comunidade*, com suas aporias. Em uma palavra, a *textura* da memória e da história se faz com *pathos*. “A memória não é pacífica. Há um combate pela memória” (DUHALDE, 2010, p. 8).

Na Argentina, os noticiários da manhã de quinta-feira, dia 25 de julho de 2013, anunciavam que, durante aquela madrugada, aos 92 anos, León Ferrari havia falecido. Assim, coube ao grande vão térreo do Centro Haroldo Conti ser o espaço que receberia a última exposição em vida de Ferrari, realizada entre março e maio desse ano, na qual também figuravam trabalhos do seu então assistente, Yaya Firpo. Desse modo, isto é, com a atenção voltada também para o espaço da exposição e o contexto que ele faz ressoar, seria possível enfatizar certos trabalhos que estabelecem uma relação singular com a ditadura e sua violência. Não porque sejam trabalhos que simplesmente a transformam em tema ou objeto sobre o qual incide a crítica, desde logo *contrária*; nem porque foram produzidos *apesar* dela, e sim porque são trabalhos que surgiram *com* ela, como um de seus *feitos*: em certo sentido, em razão da ditadura, como um excesso não calculado ou um resto sensível, e por isso não pacífico, combativo, resistente, do que é a sua lógica. Poderia ser dito que se o projeto “político” ditatorial se exercia – ou mais precisamente: se executava – por meio de uma polícia gestora do obrigatório consenso sobre a *fábula* nacional, com Ferrari se lê o que não se inscreve nem se apazigua na história: a politicidade anamnésica e não-consensual da *ficção*.

3. A que se poderia referir, aqui, este termo tão equívoco, carregado e esvaziado como uma espécie de “palavra-valise” que, capaz de portar todas as palavras, seria incapaz de portar qualquer uma? Ficção. Desde logo, não se trata, simplesmente, de uma categoria que define um gênero, uma forma que engendra um conto, uma narrativa ou uma cena determinada por certos rasgos característicos, próprios de sua “arte”, nos

⁵ Vale destacar que o pensamento de Benjamin tem sido notavelmente reivindicado para a articulação, sempre complexa, entre memória e história. As atividades e publicações do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti são emblemáticas disso, sobretudo o excelente volume *Walter Benjamin en la ex ESMA* (2013), resultado do III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin”. Segundo Eduardo Jozami, na Argentina da pós-ditadura, nos anos ’80, “se registra um primeiro momento benjaminiano que tem seu epicentro nas áreas de estudos culturais e comunicação”; depois, “um segundo e mais importante momento benjaminiano acompanha a emergência do movimento social que rechaça a impunidade e exige o ajuizamento dos responsáveis do terrorismo de Estado que assolou a Argentina desde a segunda metade dos anos setenta” (2013, p. 21).

marcos de uma história das técnicas textuais. Tampouco se trata de um “regime de verdade” distinto, que opera em oposição irreduzível ao “verdadeiro” ou à verdade dita “de fato”, como se em oposição ao regime da História que corrobora apenas as vivências no cerne duro da “realidade”. Em tais oposições redutoras, com efeito, está em jogo um performativo mais complexo, determinado por uma situação relativa, ou ainda, uma *relação de exceção*. Isso porque, com a distinção, não se exclui terminantemente a ficção (cancelando-a como “mentira” ou “insensatez”, por exemplo); e não se a exclui por ela não cessar de ser incluída sempre que rechaçada, e de ser rechaçada sempre que incluída: confinada neste outro “regime”, ela tem, de modo paradoxal, sua liberdade garantida pelo que a confina; liberdade que assegura que o “texto ficcional” seja enunciado, lido e considerado *como se fosse verdade*⁶, ao mesmo tempo em que assevera que seus efeitos sejam controlados e limitados ao *verossímil*, quer dizer, àquilo que *poderia ser verdade, parece verdade*, e, no entanto, não é, assim permanecendo alheio ao poder – a lei da verdade, do verdadeiro – que reiteradamente o sanciona.

Como se sabe, esse dispositivo não opera somente sobre os assim denominados “textos ficcionais”. Sua ação pretende abranger o que se pode chamar de *sensível* e que corresponde ao universo das imagens em sentido amplo: as imagens entendidas como tudo aquilo que pode afetar e ser afetado pela imaginação dos sujeitos, pelos corpos, num processo de envios e reenvios, de reconhecimentos e estranhamentos, de marcas, impressões, repetições, de transformações incessantes⁷. Assim, ele atua constantemente nas Bienais de São Paulo, por exemplo: basta lembrar as polêmicas envolvendo os pichadores na chamada “Bienal do vazio”, em 2008; e, em 2010, os trabalhos da série *Inimigos*, de Gil Vicente⁸, e *El alma nunca piensa sin imagen* (título em grande sintonia,

⁶ É isso que permite, portanto, a sua valorização “artística”, de cunho estetizante, seguindo a maior ou menor adequação “da obra” aos preceitos formais e estilísticos específicos do “gênero” em questão.

⁷ “No espelho, encontramos-nos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir *fora* de nós, *fora* de nosso corpo e *fora* de nossa alma. Com isso, podemos concluir que a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*” (COCCIA, 2010, p. 22).

⁸ Trata-se de uma série de desenhos em carvão sobre papel, em escala natural, em que o artista de Recife se autorretrata no papel de *possível* assassino (as cenas mostram o momento que antecederia o ato) de líderes como Fernando Henrique Cardoso, Lula, Papa Bento XVI, Rainha Elizabeth, entre outros. “O amplo espectro de orientações ideológicas dos retratados sugere que o que está em jogo é menos a afirmação de uma causa específica e mais o repúdio simbólico a qualquer forma de exercício institucionalizado de poder” (*Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 150). Em uma nota pública de setembro de 2010, o então presidente da OAB São Paulo, Luiz Flávio Borges D’Urso, explicava que oficiara aos curadores da Bienal expondo os motivos pelos quais era contra a exposição da série de desenhos. Extremamente significativo, aqui, é o limite à exposição da “obra de arte” imposto por uma esfera que seria alheia ao campo “artístico”, neste caso, o Código Penal Brasileiro, assim como o fato de, na visão da OAB SP, as imagens não estarem presentes em potência e sim *já consumadas* em crime, *convertidas em ato*: “Uma obra de arte, embora livremente e sem limites expresse a criatividade do seu autor, deve ter determinados limites para sua exposição pública. Um deles é não fazer apologia ao crime, como estabelece a vedação inscrita no Código Penal Brasileiro. A série de quadros denominada ‘Inimigos’, do artista plástico Gil Vicente, é composta por obras as quais retratam, dentre outras, o autor atirando contra a cabeça do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, noutra mostra o mesmo autor, de posse de uma faca, degolando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva”. Disponível na página da Ordem dos Advogados do Brasil – Seção de São Paulo: <<http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/18/6438>>. Procurando defender a exibição dos trabalhos, Agnaldo Farias argumentou: “Esse trabalho é uma ficção, ela vem do imaginário. Na dramaturgia, também

aliás, com a teoria do sensível de Coccia), de Roberto Jacoby⁹. Três pichadores do grupo de 2008, então alçados à condição de “artistas”, foram convidados pelos curadores a fazer parte da Bienal seguinte, em 2010, na qual teriam um sítio destinado à documentação (fotografias, vídeos e coleções de *tags*) das suas “obras” (as imagens dos trabalhos), mas sem que a pichação propriamente dita estivesse presente – com o qual, minimamente, o limite entre inclusão e exclusão, ou entre promoção e domesticação, torna-se problemático e quase indiscernível¹⁰. Mas é com Gil Vicente e Roberto Jacoby que se vê, de maneira ainda mais notável, que, segundo essa razão, a liberdade do trabalho “artístico” só se mantém imperturbável enquanto não perturbe, não desborde seu campo, sua esfera autorreflexiva; e que tão logo a “ficção” das imagens ameace devir estranha a si mesma e afetar a familiaridade do mundo “real” ou “verdadeiro”, um poder *externo* intervém (um instrumento “não-ficcional”: uma nota da OAB, uma denúncia, uma decisão judicial) a fim de assegurar a conformidade das formas, ou seja, como determinadas imagens devem ou não ser *postas* para que *não se ex-ponham*, isto é, para que permaneçam idênticas a si mesmas e não contaiem, mantendo-se distantes, como objetos, dos sujeitos que as contemplam, estes também sem movimento, fechados em si, sempre os mesmos.

O que estes episódios mostram, de maneira inegável, é que a suposta autonomia da “arte” – da “ficção” – é sempre relativa e se enrijece não por meio de uma pretensa autossuficiência conservadora e pedante, mas desde fora, ou melhor, pelas margens, por ação de um poder, de um juízo que, confrontado por sua força disruptiva, de estranhamento, não pode se conservar senão mantendo uma relação com ela, ao mesmo tempo a negando e validando, excluindo e incluindo¹¹. Pois qual seria, afinal, o risco

há inúmeros casos de representação de atentados contra instituições públicas. A OAB de São Paulo vai pedir para que esses autores não sejam mais exibidos também?” (2010).

⁹ Para este trabalho, o artista portenho, que teve intensa participação nos movimentos da vanguarda argentina dos anos sessenta (do Di Tella a *Tucumán Arde*), convidou outros artistas e intelectuais – reunidos com o nome de Brigada Internacional Argentina de Apoyo a Dilma Rousseff – para confeccionar, coletivamente, “camisas, bótons, pôsteres, panfletos e suvenires de uma campanha política hipotética a ser difundida na Bienal. Esses elementos são montados junto a um pequeno palanque onde, ao longo da exposição, acontecem discursos e debates”. O texto do catálogo dessa Bienal que se propunha articular arte e política ainda sublinha como a montagem de Jacoby devia ser lida, num viés tributário, afinal, da autonomia: “Em ano de eleições presidenciais brasileiras, a obra torna-se uma oportunidade de reflexão, *embora sempre indireta e ficcional*, sobre as formas de propaganda partidária” (*Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 132, grifo do autor). Num território não muito receptivo ao PT, o trabalho foi caracterizado como propaganda eleitoral; os dois grandes painéis com as imagens de Serra e Dilma foram tapados (embora apareçam no catálogo) e as serigrafias onde constavam as palavras “Dilma” e “PT”, retiradas.

¹⁰ Curadores e pichadores (ou *pixadores*) concordaram, no entanto, na decisão de não apresentar uma parede com o grafismo das inscrições em *spray*. O que estava em jogo, para uns e outros, era a vontade de manter a “força transgressora” do gesto, que não pode ser abrigado, sem sua consequente anulação, por um campo institucional. Cf. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 147-149.

¹¹ Essas considerações também valem para a emblemática retrospectiva de León Ferrari no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 2004. Andrea Giunta, curadora da exposição, reuniu e analisou o material resultante da controversa mostra (que contou com ameaças de bomba, trabalhos rompidos, protestos contra e a favor...): “Durante quase dois meses foram publicados mais de 800 artigos [...]. Durante as jornadas da exposição se discutiu sobre a relação entre o público e o privado, o financiamento da cultura, a liberdade de expressão, a discriminação religiosa, a ingerência da Igreja no campo da arte ou da educação, os limites da arte. [...] Três expedientes judiciais foram abertos durante o curso da exposição [...]”. Finalmente: “A secularização e a separação da arte com respeito a outros campos (o Estado, a religião) é

desses trabalhos, logo ameaçados de censura (o de Jacoby efetivamente comprometido pela própria Fundação Bienal)? O risco de que eles sejam uma *verdadeira* ameaça à “ordem pública” (à ordem do que pode ou não ser publicado)? De que estimulem a imaginação e o reconhecimento de um sujeito que, *fora do próprio lugar, nas imagens, pode* matar um presidente, uma rainha ou o Papa? De que as eleições presidenciais sejam influenciadas por uma intervenção “artística” que *parece* propaganda partidária? Diante disso, enfim, existiria uma linha de fuga capaz de recobrar potência para o conceito? Uma posição relativa, situada, também pode ser uma estratégia.

Para dar força a tal estratégia, é preciso pensar a *ficção* de maneira que ela possa ser definida na contenda por uma ausência de limite ou de sentido *a priori*, designada na disputa pelo limiar indecível onde ela se situa enquanto imagem, restituída assim de potência. “A potência que permite identificar-nos com uma imagem e reconhecer nossa natureza mesmo quando ela está *fora* de nós é aquilo que se costuma chamar *faculdade mimética*” (COCCIA, 2010, p. 57). Quer dizer, sem que se a dilua numa generalização absoluta ou num relativismo particularista, é preciso pensar a ficção de modo que se franqueie essa passagem tensa, ativa e passiva, da e para a imagem, permitindo a identificação com seu estranhamento, com sua experiência de *exílio indolor*:

[...] *onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem*. A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo. Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma. [...] O ser das imagens é o ser da estranheza. Isso significa que as imagens não têm um ser natural, mas sim um *esse extraneum*: entre o corpo e o espírito, que dão lugar ao ser natural, há um ser estranho, estrangeiro. Em outras palavras, as formas são capazes de transitar em um estado que não corresponde nem ao ser natural que possuem em sua existência corpórea (física, mundana) nem ao estado espiritual em que se encontram quando são conhecidas ou percebidas por alguém. Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo. Isso porque o sensível é uma transformação dos corpos, é aquilo que determina e orienta os espíritos. Nesse sentido, todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar da sua existência e da sua consciência. No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não *se* vive mais e não *se* pensa mais (COCCIA, 2010, p. 23).

Emanuele Coccia preocupa-se em desenvolver não só um pensamento acerca da *física do sensível*, mas também as implicações de uma *antropologia do sensível*, em que considera como a imagem “dá corpo às atividades espirituais [...] e também dá forma ao seu próprio *corpo*” (COCCIA, 2010, p. 12). Para tanto, as relações especulares (faculdade mimética) têm especial importância: elas são suportadas, acolhidas, repetidas, multiplicadas – e não apenas refletidas – pelo próprio espelho (esse *meio*¹² emblemático),

um processo inerente à modernidade que implica que os limites e as formas de organização deste campo dependem dos seus atores, de seu próprio funcionamento, e não do que estabeleçam outros poderes. Esta independência é relativa e não absoluta, tal como ficou demonstrado neste caso, em que foi a justiça que fechou e reabriu a exposição” (GIUNTA, 2008, p. 454).

¹² “Um meio não se define pela sua natureza nem pela sua matéria, mas por uma potência específica irredutível a ambas. [...] Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial”. “Todo meio, todo receptor, o é somente graças ao próprio vazio ontológico, graças à capacidade de não ser aquilo

e são afetadas, também, por outros meios, como a imaginação, os corpos, os hábitos, as peles, as roupas, a linguagem. Nesse sentido, essa antropologia do sensível talvez pudesse ser chamada, saerianamente, de “antropologia especulativa”.

Nascido nos pampas e autoexilado na França a partir de 1968, Juan José Saer, em texto intitulado *O conceito de ficção* (2009), apresenta uma matriz quase foucaultiana para o conceito, afirmando como é rudimentar e, no entanto, operante o paradigma que rege as oposições e hierarquias entre verdade e ficção. Para Saer a ficção apresenta um *caráter duplo*, que “mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” numa “massa pantanosa”; e assim deve ser entendida, na medida em que “só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (2009, p. 2). Ao dar um “salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento” (SAER, 2009, p. 3). Isso não significa que dê as costas a uma realidade objetiva: “muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade” (SAER, 2009, p. 3). Assim como as imagens gestuais de Pollock, as tintas de Henri Michaux, a concretude de Fernando Espino ou o conceitual de Juan Pablo Renzi, artistas que tinham a admiração de Saer (Espino e Renzi também a sua amizade), a ficção parece poder ser definida somente a partir dessa posição, não “abstrata” ou recuada em relação à realidade, mas sim inseparável, mergulhada em sua turbulência sensível; não tanto nas manchas de um “informalismo”, mas na massa pantanosa, é certo, do *informe* mais *concreto*¹³; parece só poder ser definida, finalmente, por uma singular lateralidade, situada *à margem do verificável*.

Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma *antropologia especulativa* (SAER, 2009, p. 4).

Foi dito que Juan José Saer apresenta uma sorte de crivo foucaultiano. É preciso mostrar como isso se dá. Não se trata de alinhar os dois autores por meio de uma semelhança que repousaria na mera escolha de um mesmo significante; não se trata de identificar prontamente uma proximidade formal, por assim dizer, mas sim de notar que, para ambos, a ficção vem a ser um *procedimento* de leitura, construção e disseminação de sentidos com o qual se especula com a linguagem o próprio vocabulário da distância, um pensamento do exterior. Poucos anos antes de Saer exilar-se na França, Foucault

que é capaz de receber”. “Um receptor recebe *não obstante* sua própria forma e *não obstante* sua própria matéria, jamais se define por uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. É pela mesma razão que qualquer corpo, qualquer ente pode se tornar meio: o ar, a água, o espelho, a pedra de uma estátua. Todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem lhe oferecer resistência” (COCCIA, 2010, p. 30/31/32).¹³ “O que o autor de *La grande* não podia senão *ver* nas obstinações e buscas de Espino, de Renzi, de Estrada, era uma adestrada intimidade com a espessura do real, que começava na consideração sem complacências da matéria e das possibilidades de apropriação artística que ofereciam não seus *atributos* senão suas texturas, seus contornos, suas densidades, seu lugar no espaço, a resistência muda de uma sensorialidade não falada nem vista pela civilização em tudo aquilo que a civilização, para nos subtrair, nos entrega falado e mostrado até a fartura” (DALMARONI, 2010, p. 129-143).

publicara em *Critique*, revista criada e editada por Georges Bataille até 1962 (quando falece), o texto *Distância, aspecto, origem* (2009), em que comentava escritos reunidos sob o título da revista *Tel quel*. Nesse texto, é de Sollers (de “Logique de la fiction”, publicado em *Tel quel* no outono de 1963) que Foucault toma “essa palavra tão pesada e menor” (2009, p. 63), para a qual retorna não sem manifestar “um pouco de temor”, por motivos próximos àqueles que orientariam a redefinição do conceito por Saer:

Porque ela soa como um termo de psicologia (imaginação, fantasma, devaneio, invenção etc.). Porque parece pertencer a uma das duas dinastias do Real e do Irreal. Porque parece reconduzir – e isso seria tão simples após a literatura do objeto – às flexões da linguagem subjetiva. Porque ela oferece tanta apreensão e escapa (2009, p. 68).

Contudo, e “se o sonho, a loucura, a noite não marcassem o posicionamento de nenhum limiar solene, mas traçassem e apagassem incessantemente os limites que a vigília e o discurso transpõem, quando eles vêm até nós e nos chegam já desdobrados?”, pergunta Foucault (2009, p. 68). “Se o fictício fosse, justamente, não o mais além, nem o segredo íntimo do cotidiano, mas esse trajeto de flecha que nos salta aos olhos e nos oferece tudo o que aparece?” (2009, p. 68). Então linguagem e ficção poderiam assumir entre si uma dependência complexa, de confirmação e contestação; e a experiência de escrever franquearia uma distância sempre irreduzível. Assim, o fictício, diz Foucault, é “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (2009, p. 69). Comprometida, talvez, com o que se nomeia *real*, com seus *semblantes*, suas *imagens*, suas *máscaras* e suas *repetições*, essa definição parece reivindicar aquilo que, com a linguagem, não cessa de não se inscrever na ordem da representação ou do discurso:

Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente (FOUCAULT, 2009, p. 69).

É assim que a linguagem da ficção situa os começos, as aberturas, os exílios: inserida “em uma linguagem já dita, em um murmúrio que nunca começou”, uma vez que “nada é dito na aurora” (FOUCAULT, 2009, p. 70). E daí que a ficção se articule intimamente, para Foucault, com aquilo que ele nomeia *aspecto* e que diz respeito não à linearidade temporal em movimento evolutivo, mas às inúmeras temporalidades que se movimentam no entramado da distância. Ou seja: “a repartição do tempo – dos tempos – é tornada não imprecisa em si mesma, mas inteiramente relativa e comandada pelo jogo do aspecto – por esse jogo em que o que está em questão é o afastamento, o trajeto, a vinda, o retorno” (FOUCAULT, 2009, p. 71). É sabido que ambos os termos – ficção e aspecto – seriam retomados por Foucault em texto que distingue e articula, de modo mais esquemático, a partir de escritos de Júlio Verne, justamente, *fábula* e *ficção*, mas no qual se vê retornar, além disso, a potência *especulativa* que toca a rede semântica do termo *aspecto*. Foucault escreve em *Por trás da fábula*:

Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada” [...]. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula (2009, p. 210).

Em poucas palavras: a fábula pode ser detectada facilmente pelas normas da cultura, na verdade as satisfaz e se nutre delas – “se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura”, “no interior das possibilidades da língua” (2009, p. 210-211) –, enquanto a ficção, ao contrário, de certa forma as frustra, suspende ou desloca, na medida em que expõe o silencioso entramado dos poderes e das vozes, suas relações de força, distâncias, aporias, continuidades e descontinuidades¹⁴. É nesse sentido, portanto, que a ficção também se expõe a si mesma: configurando-se junto à fábula como o seu aspecto, sua espécie, seu espectro, sua aparência, seu espelho, a ficção a esvazia na distância, ao mesmo tempo em que produz sentidos ao mostrar que é sobretudo essa distância o que, a cada vez, ela mostra.

4. Em 1965, enquanto Hélio Oiticica apresentava ao público, pela primeira vez, seus *Parangolés*, então vestidos por passistas da escola de samba da Mangueira, proibidos de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a mostra *Opinião 65*, em Buenos Aires, León Ferrari respondia ao convite de Romero Brest para participar do Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella, instituição de maior destaque na concentração e promoção das experiências da vanguarda argentina. Desde meados dos anos 50, na Itália, León vinha trabalhando em uma linha que, consensualmente, é dita mais “formal” ou “abstrata”¹⁵; nesse momento realizava desenhos, esculturas de metais soldados e objetos que eram garrafas de vidro com materiais estranhos dentro delas. Romero Brest provavelmente imaginou que seriam peças assim que receberia do artista. No entanto, Ferrari apresentou quatro trabalhos bem diferentes disso, relacionados a Guerra do Vietnã. Um deles, chamado *La civilización occidental y cristiana*, foi censurado por Romero Brest. Tratava-se de uma réplica de dois metros de altura de um caça FH 107 norte-americano, suspensa verticalmente, apontando para o chão; em suas asas, um Cristo de braços abertos. Uma crucificação contemporânea. O título, especificamente, remetia à escalada militar norte-americana no território asiático, autojustificada em nome do Ocidente cristão; justificativa que logo tentaria legitimar também as decisões militares na cultura argentina¹⁶. O procedimento de Ferrari, por outro lado, ao reunir elementos

¹⁴ “A partir do onirokitsch benjaminiano, Susan Buck-Morss coloca no centro de sua leitura de Benjamin a noção de passar. Assim sua interpretação do estético e do anestético na obra de arte supõe que, longe de demonizar as imagens, o famoso ensaio de Benjamin sobre a obra de arte propõe que as imagens passem pelo homem, assim como Lacan, em simultaneidade, nos propunha passar pelo espelho para aceder ao simbólico. Em sua última obra [então, *Dreamworld and Catastrophe*], Buck-Morss busca, consequentemente, analisar a passagem da utopia de massas pelo Oriente e o Ocidente. *O que passa, em todo caso, é sempre uma ficção, um aspecto, um espelho, uma imagem*” (ANTELO, 2003).

¹⁵ Apesar de em 1963 já ser possível ver surgir outra inclinação em seu trabalho, de sentido “francamente político”, na série de manuscritos que Ferrari nomeia como *Carta a un general* e que são desenhos nos quais confronta uma espécie de escrita deformada, ilegível, com o título explícito.

¹⁶ “Em lugar de mesclar suas abstrações com alusões à realidade, de introduzi-la de forma disfarçada, simulada entre os enredos da linha e do arame, Ferrari decidiu trabalhar com a realidade mesma. A

dissímeis em uma situação crítica inconciliável, remetia claramente a estratégias dadaístas e surrealistas. Seja como for, os outros três trabalhos foram expostos: eram caixas com mãos, aviões, crucifixos e bombas. Apesar de menos conflitivos em sua dimensão e força, foram criticados duramente por Ernesto Ramallo, “[...] escandalizado pelo fato de que uma instituição ‘séria’ expusesse ‘libelos políticos’” (Cf. FERRARI, 2005, p. 13). Ferrari respondeu na revista *Propósitos*:

Quitar a crítica da arte é cortar-lhe seu braço direito, limitar a crítica ao que não seja acre ou corrosivo é afogá-la com açúcar; proibir a exibição de quadros porque o espectador pode dar-se conta de que o autor é comunista, e seus fins são a implantação da ditadura do proletariado, é pretender introduzir a discriminação ideológica na arte, é a censura prévia [...]. Me preocupa que, dada a forma como o cronista descreve meus trabalhos, alguém possa interpretar que sou comunista e me incluam nas listas negras da SIDE, com os consequentes problemas. Me parece prudente então aclarar que não sou comunista, que não sou anticomunista e que me preocupa profundamente a guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã (2005, p. 14).

E a resposta de Ferrari se encerra de maneira notável:

Ignoro o valor formal dessas peças. Só o que peço é que a arte me ajude a dizer o que penso com a maior clareza possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam com a maior eficiência condenar a barbárie do Ocidente; é possível que alguém me demonstre que isso não é arte; não teria nenhum problema, não mudaria de caminho, me limitaria a mudar-lhe o nome: riscaria arte e chamaria de política, crítica corrosiva, qualquer coisa (2005, p. 16).

Trata-se da possibilidade de tensionar um nome, isto é, de jogar com significantes vazios ou flutuantes: de investir, *a posteriori*, um nome qualquer, em nome de um efeito. Para Ferrari, a discussão a respeito da “natureza da arte” se trava pela via da desnaturalização e *quase* fora dos marcos ideológicos: como uma estratégia de saída do maniqueísmo, da imposição disjuntiva; saída perfeitamente situada na contenda por esse limiar indecível que é constantemente gerido pela relação de exceção. Com efeito, para Ferrari parece tratar-se, precisamente, de, com isso que se chama “arte”, ou “política”, ou

estratégia compositiva sobre a que tramou a operação central de sua obra se baseava em uma prática intensamente transitada pelo surrealismo e o dadaísmo: a aproximação de duas realidades em uma mesma e nova situação; um procedimento de que, a esta altura, a arte de Buenos Aires oferecia exemplos que já haviam conseguido estabelecer uma tradição local. O recurso se baseava na montagem e na confrontação de duas realidades, em princípio, alheias: sobre a réplica em escala reduzida de um avião FH 107, colocava a imagem de um Cristo de santeria; ambos estavam, por sua vez, suspensos, definindo, com sua posição absolutamente vertical, o sentido de uma ameaçante queda. Uma crucificação contemporânea que tinha um referente imediato na guerra do Vietnã, um conflito distante e em aparência alheio que, com sua cotidiana presença nos meios periódicos, se fazia ineludível para qualquer habitante de Buenos Aires. A frase que servia de título [...] também iria, em pouco tempo, implicar ativamente a trama de acontecimentos locais: a defesa da civilização ocidental e cristã, com a que se justificava a escalada militar norte-americana no território asiático, funcionou também como lema legitimador para decisões no terreno da cultura nacional. A guerra do Vietnã por outro lado, reatualizava questões que se expressavam a cada avanço para quebrar seu direito de autodeterminação: as ações norte-americanas em Cuba (1961), Panamá (1964) e Santo Domingo (1965) tornavam necessário o rechaço de toda forma de incursão. O outro elemento sobre o qual se sustentava o discurso desta obra radicava na conflitante relação que o artista assinalava na frase breve que acompanhava sua reprodução no catálogo: ‘O problema é o velho problema de mesclar a arte com a política’ (GIUNTA, 2008, p. 275-276).

“qualquer coisa”, suspender o *nomos* gestor do Ocidente cristão e lutar pela possibilidade de traduzir demandas, de transitar imagens, de expor e articular ficções, suas heterogeneidades *impróprias*, com o intuito de criar espaços, sujeitos, meios *comuns*, mas não garantidos de antemão por nenhuma forma doutrinária de poder. Por isso, no horizonte se ensaia uma forma de vida que *é sem ser*: sustentando uma lateralidade singular, uma distância marginal a qualquer verificação demarcatória ou identitária, Ferrari diz, sim, o que lhe importa; mas, antes, salienta o que *não é*: nem comunista, nem anticomunista, nem, poder-se-ia acrescentar, peronista ou antiperonista. Está claro que suas preocupações não encontram limites no “nacional” que se confunde com território argentino ou – muito menos – com seu Estado. Não obstante, como outros artistas muito próximos, Ferrari não é alheio ao processo de formação da “nova esquerda” que, nesse momento, revisando-se, abria-se na tentativa de impugnar a herança liberal do país e de assimilar, ou melhor, de compreender as massas nacionalistas (Cf. TERÁN, 2013). Ferrari de algum modo está atento ao populismo peronista. Basta lembrar que, em 1964, já se encontrava reeditado *Operación masacre*, livro de 1957 em que Rodolfo Walsh relata os fuzilamentos ocorridos após a autodenominada Revolución Libertadora, que proscreeu o peronismo. E que muitos anos depois disso, já sobre os restos da ditadura, Ferrari criaria num dos pátios da antiga ESMA, bem em frente ao centro de tortura conhecido como Casino de Oficiales, uma série de painéis de vidro onde foi inscrita a *Carta abierta a la Junta Militar* do Rodolfo Walsh assassinado. A *eficiência*, o *efeito* que devia regular o trabalho artístico não se afasta, assim, de um *compromisso*; mas este não é com o Estado-Nação, nem com o universalismo; trata-se, para Ferrari, de considerar a catástrofe que move a história do Ocidente – e de responder a ela de maneira sempre situada, quer dizer, mergulhado na turbulência do que pode ser chamado de “realidade”.

Por outro lado, é certo também que, para Ferrari, o foco na crítica, na política, na ética, não implica a simples recusa da elaboração estética (como se isso fosse, em termos visuais, o equivalente daquilo que, no plano discursivo, muitas vezes é depreciado por ser ornamentação, por ser “mera retórica”). Como se sabe, somente uma tradição fundada na autonomia é capaz de separar e regular o que em princípio é indiscernível, na medida em que a política opera justamente com o sensível, *com o pathos e a aisthesis* (Cf. BUCKMORSS, 1996). De modo que não é possível se deter sobre os trabalhos plásticos de Ferrari sem levar em conta aspectos compositivos, de escolha dos materiais, suas formas, texturas e suportes: em suma, a *política da montagem* que o artista opera¹⁷. A questão é que uma montagem aponta sempre para a falta, para o vazio, para a impossibilidade da presentificação total: poderia ser dito que seu trabalho é articular imagens ausentes, objetos inexistentes. Desse modo, se a força de *La civilización occidental y cristiana* passa por sua visualidade, sua “aparência imediata”, pelo choque de elementos heterogêneos, *essa passagem estética se traduz em anestésica*, ou seja, em uma desconstrução da materialidade da arte (da autonomia, do formalismo), num efeito que remete à poética de Marcel Duchamp, sobretudo se lida a partir de sua passagem por Buenos Aires entre 1918 e 1919, no contexto da Semana Trágica, greve geral por redução

¹⁷ Tomo a expressão de Andrea Giunta a respeito dos trabalhos de Ferrari apresentados em 1965 (Cf. GIUNTA, 2008, p. 273). A meu ver, a definição pode ser estendida, apontando, de fato, para uma espécie de fatura do artista.

da jornada de trabalho e aumento de salário que terminou com violenta repressão de operários de tendência anarquista e de imigrantes, em particular judeus e eslavos (Cf. ANTELO, 2010). Daí que o *choque* proporcionado pelo trabalho de Ferrari introduza no projeto de extermínio da civilização *ocidental* uma espécie de suspensão, de *retardo*¹⁸; um elemento estranho, indeciso ou contingente; elemento que expõe o projeto biopolítico ao mesmo tempo em que dissemina a possibilidade de uma outra civilização, *acidental*: uma comunidade diferida.

5. Entre 1973 e 1976, enquanto esteve na Argentina, Ferrari participou do Foro por los Derechos Humanos e do Movimiento contra la Represión y la Tortura. A partir de maio, no ano do golpe, e até poucos dias antes de deixar o país, em outubro, ele recolheu dos diários notícias sobre corpos que apareciam nas margens do Rio da Prata, mortos crivados em diferentes bairros de Buenos Aires e outras províncias argentinas, a desapareição em Buenos Aires de Juan José Torres, ex-presidente da Bolívia, crianças desaparecidas. Recortava e colava as matérias da imprensa oficial em grandes folhas, indicando a data e o periódico (Cf. FERRARI, 1992; GIUNTA, 2006). Em São Paulo esse material seria editado com o título de *Nosotros no sabíamos*, fazendo *eco* à frase com que um setor da sociedade argentina tentava explicar sua apatia frente aos crimes do Estado castrense; crimes que podiam ser facilmente constatados por meio dessas mesmas notícias, publicadas ou porque burlavam a censura ou porque correspondiam à estratégia dos militares para disseminar uma atmosfera de terror: afinal tratava-se de uma ameaça que, exatamente por ser pouco precisa com relação a quem se dirigia, podia estar dirigida a qualquer um.

Nosotros no sabíamos: especular, a *repetição*¹⁹ permite a exposição do caráter pessoal que regula a primeira pessoa do plural: no pronome *nós* há sempre a prevalência do *eu*, já que só pode haver *nós* a partir de um *eu* que deve sujeitar o *não-eu* – seja ele qual for – na formação dessa espécie particular de totalidade, nunca equivalente. Essa formulação de Benveniste (1976, p. 256) é retomada por Roberto Esposito, que em sua leitura sobre a tradição do dispositivo da *pessoa* no Ocidente chama a atenção para a dilatação dos rasgos identitários do *eu* que há no plural *nós*. Segundo Esposito, “a única que tem um plural – inclusive quando é singular, ou justamente enquanto tal – é a terceira pessoa, mas precisamente porque, em sentido estrito, é não-pessoa”. Se “o âmbito de sentido do *eu* e do *tu* é a presença eterna – redobrada na representação que um termo produz no outro –, o da terceira pessoa é a ausência” (2009, p. 155/157).

¹⁸ Em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, Raúl Antelo sublinha “o esforço de Duchamp por passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte” (2010, p. 256). Segundo o autor, “A noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação” (2010, p. 258). Isso traz implicações notáveis para o estatuto da arte e seus valores: passa-se do predomínio do olhar às possibilidades do toque, do corpo, altera-se “o estatuto do objeto de arte (*objet d’art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*)” (ANTELO, 2010, p. 144).

¹⁹ A repetição é um procedimento, uma proposição: “Questionavam que León Ferrari sempre dizia o mesmo. Afirmava que o fazia porque as coisas que denunciava seguiam acontecendo. Repetir é resistir. É converter a mensagem em repique, uma metralha. O som e a imagem repetidos, insistidos. A monotonia, as repetições com desvios mínimos, a demora das imagens, a atualização de arquivos em que estas reiteram o mesmo esquema, são um rasgo recorrente na arte contemporânea” (GIUNTA, 2014, p. 35).

Para Esposito, na medida em que pessoa “é aquilo que no corpo é mais que o corpo” (2009, p. 23), a presença da ausência, marcada pela terceira pessoa, seria uma neutralização dos efeitos excludentes que o dispositivo da pessoa produz. Dispositivo que performa uma separação “pressuposta, e recorrente uma e outra vez, entre pessoa como entidade artificial e homem como ser natural para o qual pode ser apropriado ou não um status pessoal” (2009, p. 23). Uma separação sistemática que não é outra coisa que a primeira distinção entre categorias abstratas, mas muito concretas quanto aos procedimentos de exclusão que originam, plasmadas pelo direito romano. Pessoa, enfim é o que permite que sobre a vida humana incida um poder decisório, dotado de razão, espírito e direito, que tanto pode legitimar a condição da vida qualificada, sobreposta à animalidade, como pode condenar a existência, deixando exposta nada mais que essa vida qualquer, reduzida a uma coisa, “mero” resto biológico.

Se no enunciado “nosotros no sabíamos” impunha-se um suposto consenso comum, o que se ouve nele, na verdade, é o discurso da propriedade pessoal. E assim, com a exposição desse caráter que submete os sintagmas, o que também se mostra com a montagem de Ferrari é uma incontornável antinomia, porquanto *não saber* é uma instância que não participa do paradigma da pessoa; é uma experiência acéfala, por assim dizer, no preciso sentido de que depende da ausência, da suspensão da dimensão racional, dialógica e hierárquica implicada na distinção valorativa da noção de pessoa, com seu excedente de caráter espiritual e moral. Só se pode não saber, em suma, fora de si, como não-pessoa: é o que se expõe com a repetição operada por Ferrari; repetição que suspende, com sua *faculdade mimética*, qualquer propriedade pessoal.

Aqui poderia ser ensaiada uma síntese que é também uma proposição. O artista é um montador. Seu gesto é o de intervir no aparente consenso que naturaliza e assim capitaliza o curso supostamente progressivo da história para, expondo seu artifício – sua fábula –, estabelecer a contrapelo uma leitura disseminadora de narrativas – de ficções – alternativas. Ou seja: diante de um arquivo de imagens, de textos, de tempos, o artista desnaturaliza a montagem por meio do reforço crítico da montagem. Espécie de proposição foucaultiana, vale dizer, da linguagem ao infinito, exílica: endereçada ao fazer artístico que especula – no limiar possível da experiência que sustenta a distância, nela se mantendo, sem *a priori* – a contestação dos pressupostos do Estado, do mercado, da mídia, do Direito. Se há algum ensinamento, ele passa, portanto, pela necessidade de elaboração, não só do passado que foi, por assim dizer, recalcado pela “história dos vencedores”, mas também, e à luz sombria desse passado, pelo que circula na superfície do presente, velado pelo excesso de visibilidade. É com essa elaboração do arquivo, a partir de uma memória comunitária em pugna, que se tece, *a posteriori*, a história.

6. Na mostra *Taller Ferrari*, no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, os visitantes podiam assistir ao documentário *Civilización* (2012), de Rubén Guzmán e Andrés Duprat, um dos últimos realizados com León Ferrari ainda vivo. No filme, entre textos de Ferrari narrados *em off*, surge uma afirmação que parece reivindicar um espaço-tempo dedicado à luta pelos Direitos Humanos, ao mesmo tempo em que desloca o consenso a respeito do que se diz com o nome *democracia*, tantas vezes reafirmada como inseparável desses mesmos direitos, que todavia são sustentados numa espécie de

cegueira quanto à antinomia que há na justaposição dos dois termos. “La democracia empieza en el culo: que cada uno haga lo que quiera con su hueco”²⁰, afirma Ferrari. Em outras palavras: cada um com seu desejo – seu oco, seu eco –, com seu vazio. Quem sabe uma ética possível surja, de alguma maneira, com essa singular forma de democracia *acéfala*, *comunitária*, ou mesmo, em um sentido inaudito, *comunista*, à qual responderia a justiça de uma *política comum*, ou de um *direito comum*, algo que se insinua no pensamento ainda como desafio.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. Mimetismo y migración. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia; SOSNOWSKI, Saul (Ed.). *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003, p.125-142.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1976.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamim Reconsiderado”. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.
- BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. “Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur”. *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 1, jul. 2012, p. 1-9.
- Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010 (Parrhesia, Coleção de ensaios).
- DUHALDE, Eduardo Luis. Presentación. In: *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*. Buenos Aires: Eudeba; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p. 7-10.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción: Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- _____. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Traducción: Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 (Mutaciones).
- FERRARI, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005 (Arte y pensamiento).
- _____. *Palabras ajenas* [1967]. Buenos Aires: Falbo, 2008.
- _____. *Nosotros no sabíamos*. Buenos Aires: Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, 1992.
- Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1809201033.htm>>.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos, III).
- GIUNTA, Andrea (Comp.). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008.

²⁰ Ao contrário das demais citações do ensaio, todas vertidas para o português, mantive esta última fala de Ferrari no original castelhano com o objetivo de reforçar sua escuta e seus efeitos.

- _____. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.
- _____. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- JOZAMI, Eduardo. El "Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti 2008". In: *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*. Buenos Aires: Eudeba; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p. 11-16.
- _____; KAUFMAN, Alejandro; VEDDA, Miguel (Comp.). *Walter Benjamin en la ex ESMA. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- LORENZ, Federico. La ESMA, un espacio en construcción: Estado y actores sociales en un sitio de memoria. In: BIRLE, Peter [et. al.]. *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros, 2010, p. 157-176 (Colección Ensayo e Investigación).
- Revista Crítica Cultural*: Edição especial Dossiê Juan José Saer, vol. 5, n. 2, dez. 2010. Organizadores: Liliana Reales, Julio Premat e Juan Carlos Mondragón. Editores: Antonio Carlos Santos, Fernando Vugman e Jorge Wolff.
- SAER, Juan José. "O conceito de ficção" [Publicado originalmente em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, jul.-set. 1991]. Tradução de Jorge Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 01-04. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 (Colección Sociología y Política).
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013 (Sociología y Política).
- VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

Recebido em 16/09/2017. Aprovado em 12/12/2017

Title: *To fictionalise history: León Ferrari and the politics of assemblage*

Abstract: *The artist is an assembler. His gesture is to intervene in the apparent consensus that naturalizes the progressive course of history to expose its artifice – its fable. Thus, the artist sets against the grain a disseminating reading of alternative narratives – of fictions. In other words, in front of an archive (of images, texts, times), the artist denatures the montage by means of the critical reinforcement of the montage. It is a kind of Foucaultian proposition, that is to say, a proposition of language to the infinite: addressed to the artistic work that exercises, at the possible threshold of experience, the contestation of the presuppositions of the State, the market, the media, and the Law. León Ferrari, an Argentine artist exiled in São Paulo during the last dictatorships that consumed the Southern Cone, always in conflict with the presuppositions of Western and Christian civilization, teaches with his exilic works that the historical memory is an a posteriori effect.*

Keywords: *Fiction. History. León Ferrari. Assemblage. Montage.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.